

sensible point that the curtained bed was a common item of furniture, but his reference is to the *Decameron*, which prompts the thought that there curtained beds commonly served purposes other than the laying-out of defunct ecclesiastics. The range and grasp of his treatment commands admiration and here too he can indicate the wider context for both the encroachment of heraldry and the subject matter of epitaphs. Here his comment on the verses by Boniface VIII's court poet Bonaiuto da Casentino is particularly apt, with its traditional emphasis on *contemptus mundi*, but in this context the lack of awareness of French royal tombs is striking, and Herklotz is regrettably thin on relationships with Capetian France.

In a final chapter the author ambitiously essays the reinterpretation of a number of prevailing conceptions of late mediaeval art. *Antikenrezeption* and the symbolic use of *spolia* are among his targets. The pertinence of this chapter to the remainder of the book is not always clear, but it is rich in provocative ideas. On occasion there are passages where a stricter attention to the object rather than to a textual source would have modified an opinion. A pragmatic discussion of the mediaeval marble trade, such as that of C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du Marbre*, Paris 1969 (which does not appear in his extensive bibliography) rather than an innate sympathy for abstractions would have toughened the argument. Whereas the function of the sepulchral monument as a sign of power is, as Herklotz emphasises, mentioned in mediaeval sources, it may be, as sometimes in this book, accorded too much weight. But like all the author's views it does possess considerable explanatory value, and the dishonour done to the equestrian painting over the monument of Jacopo da Enzo at Modena in the 1280s should give pause to those on both sides of the trenches in the Guidoriccio wrangle. The social function of funeral ceremonies and the regulation of ostentation are helpfully set out. One might cite here, in addition, the prohibition on the display of excessive grief by women, as at San Gimignano in 1255: they might not tear their hair, and men were forbidden to weep.

What this book does very convincingly is to extend the history of the monumental tomb in Italy backwards to a period well before the thirteenth century. If it at times overstresses continuities across religions and millennia, or occasionally proposes implausible semantic explanations, it does so always in a stimulating and thought-provoking manner. It is blessedly free from sterile discussion of attributions and the monographic treatment of imperfectly known sculptors. A number of its hypotheses will demand scrupulous testing, but it is a profoundly original book, and as undoubtedly the most interesting discussion about mediaeval sculpture in central Italy for a long time it must be very warmly welcomed.

Julian Gardner

ANTJE MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250—1330* (Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Dritte Folge, Band XII), München, Bruckmann 1984, 368 S., davon 128 Tfn. mit 360 Abb. DM 248,—.

(mit zwei Figuren)

Ein umfangreiches Buch über *sienesische* Bildhauer am Alten Dom von Siena? Die Verwunderung ist zunächst gewiß unvermeidlich, denn die Skulpturen, denen der Siene-

ser Dom seinen hervorragenden Platz in der Geschichte der europäischen Bildhauerkunst verdankt, Marmorkanzel und Statuenfassade, sind ja die Werke der Pisaner Nicola und Giovanni. Was außer den Pisano einheimische Bildhauer zur Ausstattung des Alten Domes — d. h. bis zu dessen 1337 in Angriff genommener Erweiterung — beitrugen, gilt dagegen bisher sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht als eher unbedeutend.

Die Suche nach den künstlerischen Voraussetzungen der Orvietaner Fassadenskulpturen hat den Blick der Autorin auf die sienesischen Dombildhauer gelenkt. — Als das tragende Fundament ihrer Untersuchung muß die folgenreiche Erkenntnis angesehen werden, daß der gesamte obere Teil der Sieneser Domfassade mit seinem reichen Skulpturenschmuck bereits unmittelbar nach dem 1296/97 erfolgten Weggang Giovanni Pisanos von Siena entstanden ist — und nicht erst, wie die Forschung bisher annahm, nach 1377. Giovanni Pisano hinterließ demnach in der Sieneser Domopera kein künstlerisches Vakuum; vielmehr scheinen die einheimischen Kräfte nur darauf gewartet zu haben, daß sie aus dem Schatten des großen Pisaners heraustreten konnten. Das Buch trägt daher seinen herausfordernden Titel völlig zu Recht: es fügt der sienesischen Kunstgeschichte ein neues, überraschendes Kapitel hinzu.

Die neue Chronologie der Sieneser Domfassade warf viele Fragen auf und ließ alte Fragen in einem neuen Licht erscheinen; vor allem machte sie es notwendig, eigenständige Bestrebungen sienesischer Bildhauer während der Vormachtstellung der Pisano in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts genau zu beobachten. Aus diesem Vorhaben ergab sich die Einteilung des Buches in drei große Abschnitte, in denen zuerst die Tätigkeit Nicola Pisanos für den Sieneser Dom, zweitens diejenige Giovanni und schließlich die eigenständigen Leistungen der sienesischen Bildhauer untersucht werden. Da die beiden Pisano von ca. 1250 bis 1296/97 die leitenden Architekten und Bildhauer des Domes waren, stehen sie also doch — auch wenn der Titel des Buches das kaum vermuten läßt — weitgehend im Mittelpunkt der Betrachtungen.

Den drei Hauptteilen ist eine Untersuchung der institutionellen Voraussetzungen des Dombaues und der baugeschichtlichen Daten vorangestellt. (*Fig. 1 und 2*). Anhand reichen Quellenmaterials wird ein höchst aufschlußreicher Einblick in die spezifischen Bedingungen vermittelt, unter denen in der Stadtrepublik Siena öffentliche Bauten und deren bildnerischer Schmuck entstanden; denn anders als bei den französischen Kathedralen war der Bauherr des Sieneser Domes nicht der Episkopat, sondern die vom Bürgertum getragene Stadtregierung. Die kommunalen Strukturen Sienas spiegeln sich in der Organisation der Dombauhütte und selbst in der Stellung der städtischen Steinmetzen wider, weshalb es die Autorin später für gerechtfertigt hält, die stilistische Vielfalt der von Sienesen geschaffenen Domplastik als charakteristisches Merkmal einer bürgerlichen, von Konkurrenz bestimmten Skulpturenproduktion zu deuten.

Ein Katalog der behandelten Werke entlastet den Text von allem überflüssigen Referieren des Forschungsstandes zu den einzelnen Skulpturen.

Die frühesten figürlichen Bildwerke der Gotik in Siena sind die Kopfskulpturen an den Fensterkapitellen und den Konsolen im „Tambour“ des Kuppelhexagons, die aus der Werkstatt Nicola Pisanos stammen. Ihre überragende künstlerische Bedeutung wurde erst bekannt, als Alessandro Bagnoli 1981 erstmals ausgezeichnete Photographien dieser

in großer Höhe befindlichen und daher kaum sichtbaren Skulpturen publizierte (Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena, *Prospettiva* 27, 1981, S. 27–46). Bagnoli zögerte nicht, die Bildwerke Nicola selbst zuzuschreiben (vgl. auch Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Genua 1979, S. 17). Was die Eigenhändigkeit betrifft, urteilt Antje Middeldorf Kosegarten zu Recht vorsichtiger; nur bei einem Kopf — allenfalls bei einem zweiten — hält sie eine Ausführung durch Nicola selbst für möglich. Viel mehr Gewicht als auf derartige Fragen legt sie jedoch auf die bedeutsame Erkenntnis, daß demnach Nicola Pisano mit seiner Werkstatt bereits in den Jahren 1250 bis 1260 am Sieneser Dom tätig gewesen ist. Wenigstens teilweise noch vor der (1260 vollendeten) Kanzel des Pisaner Baptisteriums entstanden, bestätigen die sienesischen Kopfkonsolen eindrucksvoll die geläufige Ansicht, daß wesentliche Voraussetzungen der Kunst Nicolas in der staufischen Skulptur Südtaliens liegen, die von der Autorin als die „im Ansatz entwicklungs-fähigste Richtung italienischer Skulptur der ersten Duecentohälfte“ bezeichnet wird (S. 37). Insbesondere wird auf den „absichtsvoll herausgetriebenen Klassizismus“ verwiesen, der ein gemeinsames Gestaltungsprinzip Nicolas und der staufischen Skulptur sei. Dennoch könne die sienesische Kopfserie nicht allein von der italo-staufischen Skulptur abgeleitet werden, da es sich bei dieser praktisch nur um Einzelbildwerke handle. Die Integration der sienesischen Kopfskulpturen in die Architektur verrate dagegen eine Kenntnis der französischen Gotik; in erster Linie sei an Reims zu denken, wo es ebenfalls Kopfserien als integrale Bestandteile der Architektur gebe. Die reimsische Skulptur könne aber nur indirekt auf Nicola eingewirkt haben, da keine stilistischen Beziehungen zwischen beiden Kopfserien bestehen (S. 39). Ohne nachweisbare stilistische Gemeinsamkeiten steht aber die behauptete reimsische Komponente auf recht schwachen Füßen, denn in die Architektur integrierte Kopfserien kommen, wie Alessandro Bagnoli vermerkte, auch schon am Dom von Ruvo in Apulien vor.

Wenn die Kopfskulpturen im Kuppelhexagon von der Werkstatt Nicola Pisanos ausgeführt wurden, dann scheint auch die ältere Vermutung der Autorin bestätigt zu werden, daß Nicola der Architekt der Domkuppel war (Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21, 1970, S. 73–98). Es stellt sich aber die Frage, ob Nicola tatsächlich, wie sie des weiteren annimmt, die Leitung des Domneubaus von Anfang an in seinen Händen hatte. Antje Middeldorf Kosegarten nimmt an, daß es nach Nicolas Plan für den Neubau des Domes, mit dem möglicherweise 1245 begonnen worden sei, vorgesehen war, den der Maria geweihten Hochaltar und den Kanonikerchor im Hexagon unter der Kuppel aufzustellen. Sie beruft sich dabei auf ein Sachverständigen-Gutachten vom 28. November 1259, in dem es heißt, „... *quod altare sancte Marie, et corum ipsius episcopatus fiant et construantur suptus metam maiorem (=Kuppel) dicti episcopatus, et quod fiant dicti gradi ad ipsum corum ex omnibus partibus ...*“ Dies war jedoch nur ein Minderheitsvotum von dreien der neun Gutachter. Die Mehrheit sprach sich für eine „weitere Befolgung der beschlossenen Pläne“ aus, leider ohne diese näher zu erläutern.

Nach dem Minderheitsvotum hätte man, um Altar und Chor unter der Kuppel aufstellen zu können, die „ganze Kirche“ absenken müssen: „*quod tota ecclesia debassaretur et fodere debeat ad modum platee episcopatus ...*“ (Gaetano Milanese, *Documenti per la*

storia dell'arte senese, Bd. I, Siena 1854, Nr. 3; die hier vorgebrachte Kritik an den Vorstellungen Antje Middeldorf Kosegartens stimmt in wichtigen Punkten überein mit den Einwänden von Kees von der Ploeg, *Architectural and liturgical aspects of Siena Cathedral in the Middle Ages*, in: Henk van Os, *Sieneese Altarpieces 1215—1460. Form, content, function*, Bd. I, Groningen 1984, S. 107—158, bes. S. 135 ff.; vgl. auch Carla Pietramellara, *Il Duomo di Siena. Evoluzione della forma dalle origini alla fine del Trecento*, Florenz 1980, S. 24 f., die jedoch Antje Middeldorf Kosegartens Aufsatz von 1970 nicht kennt). Was die Gutachter des Minderheitsvotums mit der Tieferlegung der „ganzen Kirche“ meinten, ist erst verständlich, seit den Fresken aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts in der *Cripta delle statue*, die sich unter den beiden Jochen unmittelbar östlich des Hexagons befindet, die notwendige Aufmerksamkeit zuteil wurde (s. dazu Enzo Carli, *Affreschi senesi del Duecento*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Mailand 1977, Bd. I, S. 82—92; C. Pietramellara, *a. a. O.*, S. 7 ff.). Die Fresken dieser Krypta wurden im oberen Teil durch den Einbau von Gewölben zerstört, was nur geschehen sein kann, als man 1317 daranging, den Dom nach Osten zu verlängern, und dabei das Fußbodenniveau der Joche östlich des Hexagons auf das Niveau der übrigen Kirche absenkte. Der Befund läßt nur den Schluß zu, daß bis um 1317 diese beiden Joche erheblich höher lagen als das Hexagon. Dann kann aber auch das Ergebnis der Beratungen von 1259 nur eine Aufstellung von Altar und Chor in den hochliegenden Jochen östlich des Hexagons, und nicht im niedrigeren Hexagon selbst, gewesen sein. Um Hochaltar und Chor unter der Kuppel anordnen zu können, wäre es notwendig gewesen, das Niveau der Ostjoche auf dasjenige des Hexagons abzusenken und das Niveau des neuen Sanktuariums dafür um einige Stufen über den Fußboden der Kirche zu erhöhen: das war es offenbar, was die drei Gutachter des Minderheitsvotums vorgeschlagen hatten. Wie die spätdugentesken Fresken der *Cripta delle statue* unter Beweis stellen, wurde dieser Plan aber nicht ausgeführt.

Antje Middeldorf Kosegarten hat die Sieneser Domkuppel in eine ehrwürdige, bis auf das Pantheon zurückgehende Tradition von Marienheiligentümern als Zentralbauten eingereiht. Diese Deutung ist nun nicht etwa dadurch widerlegt, daß im Sieneser Dom der Marienaltar außerhalb des Kuppelraums in einem eigenen Sanktuarium aufgestellt war, denn nur in den allerwenigsten Zentralbauten wird der Altar direkt unter der Kuppel bzw. im Zentralbau selbst gestanden haben. An der Bedeutung der Kuppel als einer besonderen Würdeform zur Verehrung der Muttergottes änderte sich deswegen nichts. Könnte daher dem Sieneser Dombau, soweit er bis um 1260 ausgeführt war — mit erhöhtem Sanktuarium und Kuppelhexagon — vielleicht doch ein einheitlicher Plan Nicola Pisanos zugrunde gelegen haben? Diese Frage wird wohl verneint werden müssen; verschiedene Fakten deuten eher darauf hin, daß Nicola den Dombau erst übernahm, als die östlichen Joche über der Krypta schon standen. Bereits seit 1227 sind regelmäßige Zahlungen für den Dombau belegt (vgl. z. B. C. Pietramellara, *a. a. O.*, S. 20 ff.), und gegen eine ursprüngliche Zugehörigkeit der ehemaligen Ostjoche zum Projekt Nicolas spricht, daß diese Joche (wie in der *Cripta delle statue* deutlich zu sehen ist) viel enger waren als die unter Nicolas Leitung errichteten Joche westlich des Hexagons (vgl. C. Pietramellara, *a. a. O.*, Tfn. XVI, XVIII—XXI). Wenn aber Nicola bereits bestehende Teile des Domneubaus in seine Planungen einbeziehen mußte, dann wäre zu fragen, ob

nicht vielleicht in dem Gutachten des Minderheitsvotums von 1259 seine idealen Vorstellungen für den Domneubau zu Protokoll gegeben worden sind.

Daß die Chorschranken um 1260 tatsächlich geradlinig — und nicht hexagonal wie die Autorin sie rekonstruierte (S. 58) — angeordnet wurden, wird im übrigen durch ein Dokument aus dem Jahre 1368 bestätigt, auf das Kees van der Ploeg hingewiesen hat (*a. a. O.*, S. 139); damals sollte der neue Chor nach dem Vorbild des alten, d. h. desjenigen Nicola Pisanos, geradlinig ausgeführt werden: „... che'l coro murasse, secondo che va el vecchio a retta linea" (G. Milanese, *a. a. O.*, Nr. 111).

Als die frühesten Skulpturen, die von einem Sienesen geschaffen wurden, bestimmt Antje Middeldorf Kosegarten die Reliefs mit Szenen der Kindheit Christi aus Sovicille (jetzt in der Domopera zu Siena; S. 43 ff.). In der bisherigen Zuordnung der Reliefs zur Werkstatt Nicola Pisanos sieht sie eine Verkennung des eigenständigen sienesischen Stilwillens, der auf eine Neutralisierung der pisanischen Vorbilder gerichtet sei und damit in die Zukunft weise. Die sienesischen Eigentümlichkeiten werden wie folgt charakterisiert: „die Umdeutung des hochgestimmten Klassizismus staufisch-nicolianischer Prägung ins Gemüthhaft-Beschauliche und Realistisch-Nahsichtige, die Entdramatisierung nicolianischer Handlungszusammenhänge zugunsten eines kein Detail unterbewertenden Nebeneinanders der Erzählung, die gleichmäßig dekorative Ausgestaltung der Oberfläche" (S. 48). Die Reliefs werden von der Autorin schlüssig nach 1260, aber vor 1268 datiert. Ihnen komme trotz ihrer nicht allzu hohen Qualität auch deshalb große Bedeutung zu, weil sie in ihrem nicht völlig integrierten Parallelfaltenstil die reimsische Komponente von Nicola Pisanos Stilbildung deutlicher als dessen eigene Werke erkennen lassen würden. Es sei falsch, in Nicola allzu einseitig den Wiedererwecker antiker Kunst zu sehen; Nicolas Gestaltungsprinzipien seien außer der Antike auch der französischen Gotik, der romanischen Kunst Pisas und Byzanz verpflichtet.

Zu den ältesten Zeugnissen sienesischer Duecentoskulptur rechnet die Autorin auch einige der ehemaligen Chorschrankenreliefs. Die neun erhaltenen Platten zerfallen stilistisch in zwei Gruppen, die nicht, wie man bisher annimmt, beide in der Werkstatt Nicola Pisanos entstanden sein könnten (S. 52 ff.). Die Unterschiede — auch in der Qualität — sind unverkennbar; aber es fragt sich doch, ob sie wirklich den Schluß rechtfertigen, daß die Sienesen, denen bestimmte Reliefs zuzuschreiben seien, nicht einmal ihre Ausbildung in der Werkstatt Nicolas erfahren hätten. Eine derartige Unabhängigkeit wäre auch insofern schwer verständlich, als die Autorin zu Recht der Ansicht ist, daß die Verantwortung für Herstellung und Ausstattung des ganzen Chorbezirks bei Nicola Pisano lag. Seine leitende Rolle wird nicht nur durch die Kanzel und die Chorschrankenreliefs bezeugt, sondern auch, wie Antje Middeldorf Kosegarten nachgewiesen hat, durch die typologische Vorbildlichkeit romanischer Chorschrankenreliefs in Pisa für diejenigen im Dom zu Siena. Die sienesischen Schranken sind offensichtlich vor der Domkanzel geschaffen worden.

Die Kapitelle in den Trompen des Kuppelhexagons und an den Langhauspfeilern sind der nächste größere Skulpturenkomplex, der untersucht wird (S. 59 ff.). Sie zeichnen sich nicht durch überragende Qualität aus, erlauben aber wertvolle Schlußfolgerungen für die Baugeschichte des Domes, da sie zum größten Teil in der Werkstatt Nicola Pisanos entstanden sind. Die um oder nach 1250 zu datierenden Kapitelle des Hexagons spie-

geln wie die Kopfkonsolen eine Stilphase Nicolas noch vor dessen bekannten Werken wider. Die Langhauskapitelle, deren Beziehungen zur Nicola-Werkstatt man schon immer gesehen hat, lassen einen kontinuierlichen, jochweisen Baufortgang von Osten nach Westen erkennen; die früheren sind gleichzeitig mit der Sieneser Domkanzel, die späteren gleichzeitig mit dem zweiten Pisaner Baptisteriumsgeschoß und dem Peruginer Brunnen (1280er Jahre) entstanden. Das Hexagon und das anschließende Langhaus sind daher nach einem einheitlichen Plan Nicola Pisanos und unter dessen Leitung errichtet worden. Dagegen bestimmt Antje Middeldorf Kosegarten die Kapitelle des westlichsten, fünften Langhausjoches, die um 1280/90 zu datieren seien, als Werke sienesischer Bildhauer; und sie sieht in der Ablösung der pisanischen Meister durch einheimische Kräfte eine Bestätigung der lange umstrittenen These, daß das fünfte Joch des Langhauses erst nachträglich angefügt worden sei (S. 67).

Eine Verlängerung des Langhauses würde wichtige Konsequenzen für die Beurteilung von Giovanni Pisanos Fassadenprojekt haben. Schon immer stellte sich die Frage, ob die ganz ungewöhnliche Diskontinuität der vertikalen Gliederungselemente der Fassade von Giovanni Pisano absichtlich so gewollt war, oder ob sie einen unvermeidlichen Kompromiß darstellt. Die drei annähernd gleichgroßen Portale sind derart eng zusammengedrängt, daß keine Möglichkeit bestand, die Mauerpfeiler zwischen dem Haupt- und den Nebenportalen in den Strebepfeilern des Fassadenobergeschosses — deren erheblich größere Distanz ja durch die Mittelschiffsbreite von Anfang an vorgegeben war — ihre vertikale Fortsetzung finden zu lassen. Wenn Giovanni Pisano das Langhaus verlängert hat, dann hatte er bei der Gestaltung der Fassade völlig freie Hand, und es wäre zweifellos gerechtfertigt, in dem Verzicht auf die durchgehenden Pfeiler den Niederschlag einer „antikklassischen Kompositionsweise“ zu sehen (Walter Paatz, *Wesen und Werden der Trecento-Architektur in der Toskana*, Burg bei Magdeburg 1937, S. 111). Ganz in diesem Sinne betrachtet daher auch Antje Middeldorf Kosegarten die „enorme Spannung“ der Fassade als ein Kriterium für die Urheberschaft Giovanni Pisanos (S. 126). Im anderen Falle, wenn Giovanni ein fünfjochiges Langhaus mit Fassade schon vorgefunden hätte, müßte gewiß mit Beschränkungen seiner Entscheidungsfreiheit gerechnet werden.

Das Problem schien schon einmal seine Lösung gefunden zu haben, als Peleo Bacci 1941 in einer Grabung feststellte, daß die Fassade Giovanni Pisanos tatsächlich einer anderen Fassade vorgebaut ist (P. Bacci, *Continuazione del capitolo inedito su Giovanni Pisano e il Duomo di Siena*, *Le Arti* 20/21, 1941/42, S. 268 ff.; vgl. Renate Wagner-Rieger, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. II. Teil: Süd- und Mittelitalien*, Köln und Graz 1957, S. 201 ff.). Carla Pietramellara (*a. a. O.*, S. 15 f.) glaubte jedoch, mit neuen Beobachtungen am Bau die Richtigkeit der früheren These, derzufolge das Langhaus verlängert worden sei, endgültig erhärten zu können. Antje Middeldorf Kosegarten hat ihr in diesem Punkt beigeplant.

Die nachträgliche Verlängerung des Langhauses wurde früher angenommen, weil sich die Mittelschiffsarkaden des fünften Joches durch ihre größere Höhe von denen der übrigen vier Joche unterscheiden (*Fig. 2*). Nun hat Carla Pietramellara außerdem festgestellt, daß die ersten vier Joche an den Außenseiten der Hochschiffswände eine Blendgliederung aufweisen, die beim fünften Joch aber fehlt. Aus diesem Befund kann

jedoch nicht auf eine nachträgliche Errichtung des fünften Joches geschlossen werden. Wäre das Langhaus ursprünglich ein Joch kürzer gewesen, hätte das Stützenpaar zwischen dem vierten und dem fünften Joch erst nach Abtragung der alten Fassade, die dann ja an dieser Stelle gestanden hätte, aufgemauert werden können; d. h. in diesem Falle müßte auch die Hochschiffswand des vierten Joches zu den Baumaßnahmen im Zuge der Verlängerung gehören. Unzweifelhaft ist aber das vierte Joch — einschließlich des vierten Pfeilerpaares — noch unter der Leitung Nicola Pisanos ausgeführt worden; daraus folgt, daß bereits Nicola die Fassade an der heutigen Stelle errichtet hat.

Die Abweichungen des fünften Joches haben m. E. nichts mit dem Standort der Fassade zu tun; ihre Ursache ist allein darin zu sehen, daß Giovanni Pisano die Höhe seiner Fassade gegenüber der von Nicola vorgesehenen ganz erheblich steigerte. Die höhere Fassade bedingte eine größere Höhe der Obergadenwände; anscheinend kamen die besagten Abweichungen zustande, weil zu dem Zeitpunkt, als das neue Fassadenprojekt beschlossen wurde, die Hochschiffswände des fünften Joches noch nicht errichtet waren.

Die erwähnte Blendbogengliederung der ersten vier Joche befindet sich nicht einmal in halber Höhe der Hochschiffswände (vgl. C. Pietramellara, *a. a. O.*, Abb. 19 und Tf. X). Daraus ist zu ersehen, wie niedrig das von Nicola Pisano erbaute Mittelschiff war — und es kann abgeschätzt werden, welch geringe Höhe die Fassade erhalten hätte. Aber es hat ganz den Anschein, als hätte die Fassade Nicolas auch eine viel geringere Breite als diejenige Giovanni Pisanos haben müssen. Obwohl eine Verbreiterung der Seitenschiffe durch Giovanni Pisano immer wieder bestritten wird, scheinen doch einige Argumente für sie zu sprechen. Wie in der *Cripta delle statue* zu beobachten ist, waren die Joche östlich des Hexagons bis zu ihrer 1317 begonnenen Erneuerung erheblich schmaler als heute: die ursprüngliche Breite dieser Joche dürfte aber genau der ursprünglichen Breite des dreischiffigen Langhauses entsprochen haben; zum mindesten wäre eine solche Korrespondenz wohl der Normalfall (vgl. C. Pietramellara, *a. a. O.*, Tf. XVI; der Grundriß, den A. Middeldorf Kosegarten als Fig. 1 auf S. 23 nach E. Carli abbildet, ist in diesem Punkt nicht korrekt). Diese Annahme hätte auch den Vorteil, daß man nicht mehr glauben müßte, Nicola Pisano hätte sich bei seiner Planung des Neubaus mit dem Campanile, der so störend in das Seitenschiff hineinragt, von vornherein abgefunden; denn der Campanile wäre dann außerhalb der südlichen Seitenschiffsmauern geblieben (auf den Grundrissen wird die Stellung des Campanile nicht selten beschönigt; vgl. z. B. den eben erwähnten Grundriß bei A. Middeldorf Kosegarten und hier Fig. 1). Wenn sich diese Überlegungen als zutreffend erweisen sollten, würde es sich bei den seitlichen Treppentürmen der Fassade — den einzigen durchgehenden Vertikalgliedern! — um Anstückungen Giovanni Pisanos zur Verbreiterung der Fassade Nicolas handeln können.

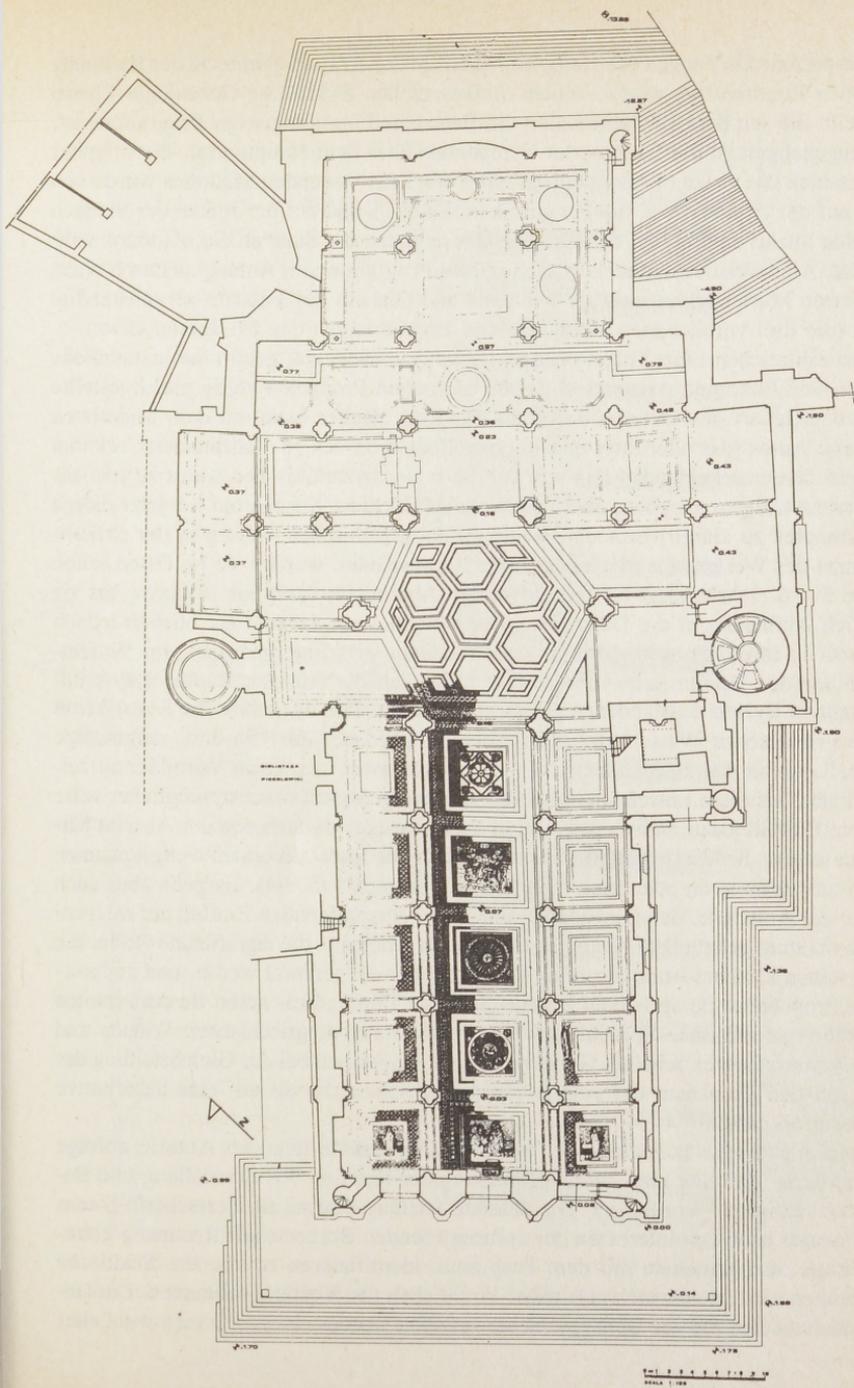
Für den Baubeginn der Fassade Giovanni Pisanos sind miteinander in Zusammenhang stehende Daten überliefert, die aber offensichtlich die Reihenfolge der Ereignisse auf den Kopf stellen: im Mai 1284 wäre in Anwesenheit des Bischofs auf feierliche Weise der Grundstein für die Fassade gelegt worden (Anonyme Chronik, publ. in: *Rerum Italicarum Scriptores*, N. S., Tom. XV, pars VI, Bologna 1931 ff., S. 68) — aber erst am 24. Januar 1285 hätten Beauftragte des Governo mit dem Bischof ein „*colloquium*“ über das beabsichtigte Fassadenprojekt abgehalten (G. Milanesi, *a. a. O.*, Nr. 15). Es kann wohl nur so gewesen sein, daß erst das Colloquium — offenbar am 24. Januar 1485 —

und dann die Grundsteinlegung — wahrscheinlich im Mai 1285 (nicht 1284) — stattfand. Zu dieser Abfolge der Ereignisse würde sich auch besser die erst zwischen Oktober 1284 und September 1285 erfolgte Einbürgerung Giovanni Pisanos in Siena fügen. Entgegen den Vermutungen Antje Middeldorf Kosegartens (S. 125) dürfte die Grundsteinlegung daher doch einen absoluten *terminus post quem* für das Fassadenprojekt Giovanni Pisanos darstellen.

Giovanni Pisano hat Siena 1296/97 verlassen. Zu diesem Zeitpunkt war die Fassade mindestens bis zum Hauptgesims über den Portalen ausgeführt. Vittorio Lusini gelangte 1911 zu der Auffassung, daß die Arbeiten am Oberteil der Fassade erst im Jahre 1377 wieder aufgenommen worden wären. Aber die Fassade, von der in den Dokumenten des Jahres 1377 die Rede ist, war gar nicht diejenige des Domes, sondern, wie Antje Middeldorf Kosegarten völlig zweifelsfrei nachweisen kann, „eine Wand, die den Bischofspalast und das Kanonikat gegen den Domplatz abgrenzt(e)“ (S. 29). Es ist der Autorin als ein außerordentliches Verdienst anzurechnen, daß sie Lusinis Irrtum, der von der Forschung seither sanktioniert worden war, aufklären konnte; niemand, der sich mit dem Sieneser Dom beschäftigte, hatte je einen Anlaß gesehen, Lusinis These in Zweifel zu ziehen oder zu überprüfen. Nach der Beseitigung des falschen Datums war für die Autorin der Weg frei, die wahre Chronologie des Fassadenoberteils zu rekonstruieren. Die Durchsicht der zahlreichen Dokumente und Quellen ergab nun zweifelsfrei, daß die Fassade im Wesentlichen um 1309/10, allerspätestens jedoch bis 1317 vollendet gewesen sein muß (S. 30 ff.). Nach dem Weggang Giovanni Pisanos ist also keine Unterbrechung eingetreten; vielmehr haben sienesische Bildhauer die Arbeiten an der Fassade sofort in eigener Regie weitergeführt und vollendet.

Mit der neuen Datierung des Fassadenoberteils hat die Autorin den eigentlichen Hauptgegenstand ihrer Untersuchungen gewonnen. Die Fertigstellung der Fassade ist die erste selbständige Leistung großen Umfangs, die von sienesischen Bildhauern vollbracht wurde. Giovanni Pisano war von den Sienesen gerufen worden, weil sie noch nicht über eigene Kräfte verfügten, die eine prachtvolle Statuenfassade hätten konzipieren können; aber nachdem er Siena verlassen hatte, waren einheimische Bildhauer in der Lage, das begonnene Werk zu vollenden. Die Autorin kommt daher zu dem Schluß, daß „für die Entstehung der stadtsienesischen Skulptur der Gotik ... die Ausgestaltung der Fassade das folgenreichste Ereignis“ war (S. 69).

Die Errichtung der Fassade ohne Unterbrechung müßte sich nach Ansicht der Autorin auch daran erweisen, daß bis zuletzt ein einheitliches ikonographisches Programm befolgt wurde. Aus diesem Grunde wendet sie sich erst dem Fassadenprogramm als Ganzem zu, bevor sie die stilistische Untersuchung der Skulpturen des Fassadenobergeschosses angeht. Schon Harald Keller hatte 1937 dargelegt, daß das Programm auf vielfältige Weise der Verherrlichung Mariens dient, die 1260, am Vorabend der Schlacht von Montaperti, förmlich als Königin von Siena inthronisiert worden ist. Antje Middeldorf Kosegarten kann — in dem bei weitem längsten Kapitel des ganzen Buches — diese Deutung vertiefen und um viele wichtige Aspekte bereichern; vor allem gelingt es ihr, deren Gültigkeit auch für den Oberteil der Fassade zu demonstrieren. Unterhalb des Hauptgesimses sind Propheten, griechische Weise und eine Sibylle als Künder der Inkarnation im Zeitalter *sub lege* angeordnet; darüber befinden sich Apostel, Evangelisten



II. Planimetria della chiesa a quota mt. 0,80.

Fig. 1 Siena, Kathedrale, Grundriß (nach C. Pietramellara, *Il Duomo di Siena, Firenze 1980, tav. II*)

und Stadtpatrone als Zeugen des Heilsgeschehens in der Ära *sub gratia*. In der Rahmung des großen Rundfensters wird in einem umfangreichen Zyklus die Genealogie Christi dargestellt, die seit dem 12. Jahrhundert ein Bestandteil mariologischer Programme ist. Verlorengegangen ist die Gruppe des Tympanons über dem Hauptportal, die offenbar das Herzstück des ganzen Fassadenprogramms war: der stehenden Madonna wurde von Engeln auf der rechten Seite die Personifikation Sienas und auf der linken der Sindaco Bonaguida Lucari empfohlen, der 1260 die Übereignung der Stadt an die Madonna vollzogen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach sei das Programm von Anfang an durch einen mosaizierten Marienzyklus auf den Tympana und Giebeln der Fassade vervollständigt worden (die drei verbliebenen Mosaiken sind Erneuerungen des 19. Jahrhunderts).

Zu den zahlreichen Einzelfragen, denen die Autorin nachgeht, gehört das erstaunliche Auftreten von Plato und Aristoteles als den biblischen Propheten völlig gleichgestellte Kündler der Geburt des Erlösers durch die Jungfrau. Keller hatte mit dem Malerbuch vom Berge Athos (das allerdings erst in einer Redaktion des 18. Jahrhunderts bekannt ist) bereits den entscheidenden Hinweis auf die in der byzantinischen Kunst zu suchenden Voraussetzungen gegeben, aber erst Antje Middeldorf Kosegarten hat jetzt diesen Fragenkomplex zu klären vermocht. Während die griechischen Weisen in der christlichen Kunst des Westens nie eine bedeutende Rolle spielen, wurden sie im Osten schon seit dem 5.—6. Jahrhundert für die christliche Apologetik dienstbar gemacht, bis sie schließlich Aufnahme in die Darstellung der Wurzel Jesse fanden; sie blieben jedoch auch dabei in ihrem Rang den biblischen Propheten stets untergeordnet. Im Wurzel-Jesse-Pfeiler der Domfassade von Orvieto habe sich die früheste Replik dieses unzweifelhaft in Byzanz entstandenen Bildtypus erhalten. Die byzantinische Kunst kennt also die griechischen Weisen als „christliche Propheten“, aber für ihre rangmäßige Gleichstellung mit den alttestamentlichen Propheten lassen sich keine Vorbilder aufzeigen. Offenbar sei diese Entscheidung *ad hoc* in Siena getroffen worden; möglicherweise unter dem Einfluß joachimitisch orientierter Franziskaner, die sich von der Absicht hätten leiten lassen, die Verehrung Marias als Königin der Stadt „in einem weitgespannten Rahmen zu legitimieren oder auch mystisch zu vertiefen“ (S. 94). Es gebe aber auch Anlaß zu der Annahme, daß Giovanni Pisano einen entscheidenden Einfluß auf die Programmgestaltung gehabt habe. Indizien dafür seien einerseits die signifikante Rolle, die in allen seinen Zyklen — und nur dort — den Sibyllen eingeräumt werde, und andererseits die Prophetenserie an Nicola Pisanos Sieneser Domkanzel, deren Besonderheiten bereits eine byzantinische Spruchsammlung von Propheten, griechischen Weisen und Sibyllen voraussetzen scheine. Giovanni Pisano könnte sich bei der Gleichstellung der Weisen mit den Propheten auf eine solche Spruchsammlung als auf eine autoritative Quelle berufen haben.

Die kunsthistorische Bedeutung der Sieneser Domfassade liegt der Autorin zufolge vor allem darin, daß hier eine „Neubestimmung der Relation von Darstellung und Betrachter ... realisiert“ worden sei. Die zentrale Stellung Marias als Herrscherin Sienas an der Fassade habe den Interessen der auftraggebenden Bürgerschaft Rechnung getragen, sich als Stadtgemeinde mit dem Programm identifizieren zu können. Städtische Vorstellungen würden demnach gegenüber kirchlichen den Vorrang behaupten. Die Geschichte Sienas seien mit der Heilsgeschichte verzahnt worden, bzw. wie man wohl eher

VIII. Sezione longitudinale della nave centrale
del Duomo e del S. Giovanni.

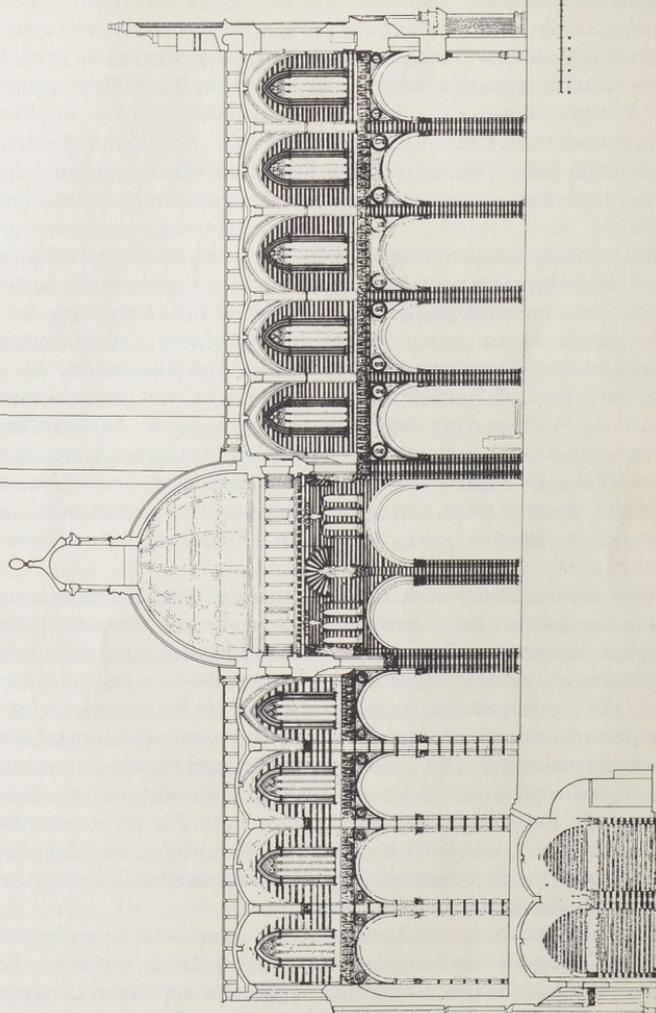


Fig. 2 Siena, Kathedrale, Längsschnitt durch Mittelschiff und S. Giovanni (nach C. Pietramellara, Il
Duomo di Siena, Firenze 1980, tav. VIII)

sagen könnte, die Heilsgeschichte und insbesondere die Gottesmutter wurden als ideale Vehikel ambitioniertester stadtstaatlicher Selbstdarstellung vereinnahmt. Gleichzeitig sei für die Fassade eine neue Qualität der ästhetischen Vermittlung charakteristisch, insofern nämlich die Bildwerke ihre Botschaften der Wahrnehmung durch den Betrachter „einsichtig und begreifbar“ darbieten. Zielen die Skulpturenprogramme französischer Kathedralen auf die Verbildlichung christologischer und ecclesiologischer Lehrgebäude, die nur vom spekulativen Geist ganz erfaßt werden könnten, so sei bei der Sieneser Fassade die vollständige Anschaulichkeit aller Inhalte das Wesentliche; erstmals könne hier von der Fassade als von einer Schauwand gesprochen werden. Inhaltlich und formal seien die Statuen nicht mehr — wie in Frankreich — gebundene Glieder eines Systems, sie erlangten in Siena vielmehr eine beträchtliche Freiheit gegenüber der Architektur, die es ihnen erlaube, „in ein argumentierendes Verhältnis zum Betrachter (zu) treten“ (S. 101).

Die Beobachtung einer strukturellen Verwandtschaft der Sieneser Domfassade mit den übrigen Skulpturenprogrammen der Pisano führt die Autorin erneut zu der Schlußfolgerung, daß Giovanni einen maßgeblichen Einfluß auf die Gestaltung des Sieneser Programms gehabt haben müsse. Sie stellt bei dieser Gelegenheit grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Auftraggeber und Künstler an. Als unangemessen weist sie die „lineare“ Vorstellung vom Künstler als dem passiv ausführenden Organ im Dienste des Auftraggebers zurück; man müsse dagegen „ein Verhältnis der Interaktion aller beteiligten Instanzen voraussetzen“. Die überzeugende Argumentation gipfelt in der zweifellos richtigen These, daß es die spezifischen Kenntnisse und Fähigkeiten der Künstler gewesen seien, die „die Umsetzung von gegebenenfalls vorstrukturierten Programmen in Kunstwerke mit einer optimalen kommunikativen Potenz erst ermöglichten“ (S. 102).

Entsprechend den Intentionen der Untersuchung wird auf die Fassadenstatuen Giovanni Pisanos nur insofern Bezug genommen, als sie für das Verständnis der entstehenden sienesischen Skulptur von Bedeutung sind. Das Interesse gilt den Partien, für die Giovanni Pisano nicht verantwortlich zu machen sei; die Autorin findet solche bereits im Untergeschoß der Fassade. In den Rosettenfriesen der Fassadentürme und in den beiden Rankensäulen (von denen es ursprünglich vier gegeben haben könnte) konstatiert sie einen Klassizismus, der eher für Nicola als für Giovanni Pisano charakteristisch sei, weshalb sie es für möglich hält, daß noch Nicola, etliche Jahre vor der Grundsteinlegung, Einfluß auf die Fassadengestaltung genommen habe. Für die Rosettenfriese wird eine Entstehung bereits um 1275/80 angenommen (S. 105 f.). Aus den oben dargelegten Gründen erscheint es aber durchaus fraglich, ob mit einem Arbeitsbeginn an der Fassade vor der Grundsteinlegung gerechnet werden darf.

Als das Werk eines Sienesen, kenntlich an der „anekdotisch detailreichen, minutiösen Schilderung“, werden die Szenen aus dem Leben Davids bestimmt, die, abweichend vom ursprünglichen Plan, in die obersten Ranken der nördlichen Rankensäule eingefügt wurden. Die Füllung der Ranken mit szenischen Darstellungen lasse hier schon die Vorliebe für ein Dekorationsprinzip erkennen, das dann an den inneren Fassadenpfeilern des Orvietaner Domes zur vollen Entfaltung kommen wird (S. 107). Einem Sienesen, der aber nicht, wie man bisher meint, mit Tino di Camaino identisch sei, schreibt die Auto-

rin auch die (stark beschädigten) Szenen der Kindheit Mariens am Türsturz des Hauptportals zu. Obwohl die Ausführung dem Frühstil Giovanni Pisanos verpflichtet sei, möchte sie das Relief erst ins frühe 14. Jahrhundert datieren, weil es angeblich die Kenntnis von Giovanni Kanzel für den Pisaner Dom (1301—1311) voraussetze. Es wäre jedoch erstaunlich, wenn der Türsturz, über dem ja die von Giovanni Pisano geschaffene, mehrfigurige „Weihe der Stadt an Maria“ — wie erwähnt, das Kernstück des Fassadenprogramms — erst etliche Jahre nach dem Weggang Giovanni von Siena entstanden sein sollte. Müßte man nicht mit einem frühen Entwurf Giovanni Pisanos rechnen?

Nachdem Giovanni Pisano 1296/97 Siena verlassen hatte, schufen die Sienesen in eigener Regie für das Obergeschoß der Fassade den (unvollständig erhaltenen) Statuenzyklus von Aposteln, Evangelisten und Stadtpatronen, sowie den umfangreichen, größtenteils aus Halbfiguren bestehenden Zyklus der Vorfahren Christi, der das große Rundfenster umgibt. „Hier endlich ist der Durchbruch der sienesischen Dombildhauer manifest“ (S. 113). Die überragende Bedeutung dieser Werkgruppe für die sienesische Trecentoskulptur, die auch erkannt wurde, weil sich die Stilkritik nicht durch Qualitätsurteile irritieren ließ, liegt in der Neutralisierung der pathetischen Formensprache Giovanni Pisanos; ihr haben die sienesischen Bildhauer die Bemühung um Darstellung greifbaren Körpervolumens, um hingebungsvolle Beschreibung der materiellen Beschaffenheit von Oberflächen — seien es Gesichter oder Gewänder — und nicht zuletzt um erzählerischen Realismus entgegengesetzt. Nach Antje Middeldorf Kosegartens Analyse haben drei Faktoren bei der Ausbildung des neuen Stils eine maßgebliche Rolle gespielt: die Werke Nicola und Giovanni Pisanos in Siena; die unmittelbar vorangehende französische Kathedralskulptur, deren lediglich partielle Rezeption aber auf eine Vermittlung nur durch Zeichnungen schließen lasse; bei weitem am wichtigsten aber sei die zeitgenössische Malerei in Assisi und Rom gewesen. Zahlreiche Vergleiche mit Figurendarstellungen der Franzlegende, aber auch in Fresken Pietro Cavallinis, machen deutlich, daß die sienesische Skulptur den gleichen, von Volumen und körperlicher Schwere bestimmten Formvorstellungen verpflichtet ist. Insbesondere „das abwägend beschreibende Vorgehen der Sienesen fand in Assisi seine adäquatesten Vorbilder“ (S. 117). Die sienesischen Bildhauer hätten aber nicht einfach passiv die Muster der assisianisch-römischen Malerei in Skulptur umgesetzt, sondern in Auseinandersetzung mit der Malerei ihren eigenen schöpferischen Beitrag zu dieser wichtigen künstlerischen Strömung um 1300 geleistet.

Beide Zyklen des Fassadenobergeschosses sind in der Werkstatt *eines* leitenden Meisters geschaffen worden — aber wer dieser bedeutende Bildhauer war, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Die Autorin hält es für überaus wahrscheinlich, daß er mit Camaino di Crescenzo, dem Vater Tino di Camainos, identifiziert werden kann, der ab 1299 als *magister* der Sieneser Domopera — 1310 sogar an hervorragender Stelle — erwähnt wird; mangels eines signierten oder sonst gesicherten Werkes von Camaino di Crescenzo könne diese Annahme jedoch vorerst nicht erhärtet werden (S. 124).

Die „Schlüsselstellung“ der Skulpturen des Fassadenobergeschosses erweist sich nicht zuletzt dadurch, daß es jetzt möglich erscheint, „Hauptwerke der Frühzeit aus ihrer Isolierung zu lösen und in den Kontext der Domwerkstätten zu stellen“ (S. 126).

Diese Bemerkung zielt vor allem auf die frühen Reliefs der Orvietaner Domfassade. Die Autorin ist nun in der Lage, einen „zweiten Teil“ ihrer Untersuchungen anzukündigen, der der „Sammlung und Sichtung sienesischer Skulptur außerhalb des Domes“ gewidmet sein wird (S. 127). Sie teilt hier aber schon mit, daß der „erste“ orvietanische Meister aus dem Umkreis der Sieneser Domopera hervorgegangen sei, sich jedoch durchaus unabhängig („parallel“) weiterentwickelt habe.

Für das Innere des Duomo Vecchio sind bis um 1330 ein Stadtpatrone- und ein Apostelzyklus, sowie eine Serie von Büsten zu seiten der Obergadenfenster entstanden. Der Apostelzyklus überragt die beiden anderen in seiner künstlerischen Bedeutung. Die Autorin kann mit guten Gründen wahrscheinlich machen, daß die Apostel für eine Aufstellung an den Langhauspfeilern, wo sie 1483 erstmals bezeugt sind, geschaffen wurden. Es scheint sich dabei um den ältesten Zyklus dieser Art im Innern einer Kirche in Italien zu handeln; die Anregung hierzu könnte am ehesten vom Freiburger Münster ausgegangen sein. In stilistischer Hinsicht spiegeln die von mehreren Meistern geschaffenen, zwischen 1315 und 1325 zu datierenden Statuen u. a. verschiedene Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Werk Tino di Camainos, dessen 1315—17 entstandenes Petroni-Grabmal im Sieneser Dom studiert werden konnte. Nach wie vor habe es aber auch Wechselbeziehungen zur Malerei gegeben, die die sienesische Skulptur vor Leerlauf und Erstarrung bewahrt hätte; daher habe Andrea Pisano in Siena anknüpfen können (S. 138).

Eine Bestätigung ihrer Erkenntnisse über die sienesische Domskulptur im frühen 14. Jahrhundert gewinnt Antje Middeldorf Kosegarten bei der Betrachtung der Baptisteriumsfassade, die, wie das Baptisterium selbst, im Zuge der Verlängerung des Domchores entstand und zwischen 1317 und 1325 datiert werden kann. Sie zeigt, daß die Baptisteriumsfassade das Obergeschoß der Westfassade des Doms voraussetzt, wodurch sich für letzteres wiederum ein Datum vor 1317 ergibt. Die Skulpturen der Baptisteriumsfassade — dekorative Köpfe, Prophetenbüsten und eine Personifikation Sienas — sind in derselben Werkstatt entstanden, die auch für die Bildwerke des Fassadenobergeschosses verantwortlich war; Ermüdung und Verhärtung der Formensprache lassen aber erkennen, daß sie hier bereits ihre letzten schöpferischen Reserven aufzehre.

Die Ostfassade des Domes, von der die Baptisteriumsfassade nur der untere Teil ist, wurde nicht vollendet; ihre beabsichtigte Gestalt überliefert aber der schöne Fassadenriß, dem die Autorin eine eingehende Untersuchung widmet. Der Riß weist einen neuartigen Reichtum an Maßwerkformen — vornehmlich oberrheinischer Provenienz — auf. Da ihm noch die ursprüngliche, viel geringere Breite des Domchores (s. o.) zugrunde liegt, kann seine Entstehungszeit auf die Jahre 1309 bis 1317 eingegrenzt werden (gegenüber um 1333 bisher). Infolge dieser frühen Datierung erscheint der Riß auch in rein stilgeschichtlicher Hinsicht als ein bedeutungsvolles Dokument, denn er darf nun als der „Kulminationspunkt der die sienesischen Kunst berührenden Maßwerkwellen der Zeit um 1300 bis um 1320“ gelten (S. 142).

Den Riß für die Ostfassade nimmt die Autorin zum Anlaß, in einem Exkurs das Problem der zeichnerischen Vorbereitung öffentlicher Bauvorhaben zu erörtern, wobei die beiden Entwürfe für die Domfassade von Orvieto im Mittelpunkt der Diskussion stehen. Das Prinzip der Planzeichnung sei aus den nördlichen Ländern nach Italien eingeführt

worden; aber während im Norden die Werkrisse vorwiegend als Vertragsgrundlage oder für den internen Baubetrieb gedient hätten, sei im Süden ihre Hauptfunktion die einer Planungshilfe für die Gutachter und Entscheidungsträger gewesen. Der italienische Riß wird somit als ein Medium konkurrierender Planungen bestimmt, das noch Diskussionen und Änderungen zugelassen habe; aus diesem Grunde sei ein hohes Maß an Anschaulichkeit angestrebt worden, was sogar zur Vernachlässigung der konstruktiven Genauigkeit im Detail haben können (S. 156).

Die von Antje Middeldorf Kosegarten völlig neu rekonstruierte Entstehungsgeschichte der gotischen Skulptur in Siena ist ein Beitrag von grundlegender Bedeutung zur Erforschung der mittelalterlichen Skulptur in Italien. Es geschieht nicht mehr oft, daß an einem so zentralen Schauplatz des künstlerischen Geschehens wie Siena noch Entdeckungen gemacht werden, die eine durchgreifende Revision gewohnter historischer Vorstellungen zur Folge haben. Der hohe wissenschaftliche Rang der Untersuchung beruht aber vor allem darauf, daß die Autorin bei der Behandlung der Bildwerke viele Fragen zu stellen weiß und sie mit unermüdlicher Gründlichkeit und methodischer Vielseitigkeit zu beantworten vermag.

Schließlich sollte noch hervorgehoben werden, daß die Bände der „Italienischen Forschungen“, zu denen das vorliegende Buch gehört, mit einem Abbildungsteil ausgestattet sind, wie er nach Umfang und Qualität der Reproduktionen bei wissenschaftlichen Veröffentlichungen heute leider nur noch ganz selten zu finden ist.

Volker Herzner

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Edizioni Il Polifilo, Milano 1984, pp. 288, ill. 89 (L. 45.000,—)
(con una illustrazione)

L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento di Margherita Azzi Visentini è un testo che molti leggeranno e consulteranno con grande interesse. Si tratta di una messa a punto delle nostre conoscenze di quello che è considerato il più antico orto botanico universitario d'Europa, fondato nel 1545 (*Abb. 4*). Al lettore tedesco tornano in mente le riflessioni di Goethe, durante la sua visita all'orto botanico, nell'anno 1786: *Es ist erfreuend und belehrend, unter einer Vegetation umherzugehen, die uns fremd ist [...]. Hier in dieser neu mir entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne* (Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, I. Abt., 30. Bd., Weimar 1903, p. 89).

L'autrice precisa, con il reperimento di numerosi e nuovi dati archivistici, le fasi della costruzione dell'orto e approfondisce il valore simbolico delle sue forme.

L'interpretazione quindi del valore culturale dell'orto nelle sue implicazioni più vaste, diventa una delle preoccupazioni di Azzi Visentini, che si muove in questa dimensione con grande agilità e nello stesso tempo con un bagaglio di conoscenze puntuali che rendono il suo lavoro molto utile a quanti vogliono affrontare questa tematica e nello stesso tempo la conoscenza dell'ambiente veneto e italiano in epoca rinascimentale.