

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

41. Jahrgang

September 1988

Heft 9

Ausstellungen

SCULTURA DIPINTA. MAESTRI DI LEGNAME E PITTORI A SIENA 1250—1450
Siena, Pinacoteca Nazionale, 16. Juli—31. Dezember 1987.

(mit drei Abbildungen)

Scultura Dipinta war der Titel einer herausragenden Ausstellung, die Beispiele farbig gefaßter sienesischer Holzskulptur der Zeit von ca. 1250 bis 1450 in einer Reihe von fast ausschließlich erst jüngst gereinigten und konservierten Bildwerken vorstellte. „Restauro“-Ausstellungen, die im Abstand von wenigen Jahren dem interessierten Publikum gleichsam Rechenschaft über die geleistete Arbeit ablegen, haben in Italien seit langem eine spezifische Tradition, wobei man in letzter Zeit — im Zuge einer fundamental gewandelten „Rolle“ des Restaurators — nicht selten in eine Manier der Präsentation der Objekte verfallen ist, in der die „Technologie“ der Restaurierung in einer unzulässigen Weise dominant wurde.

Nun war auch die Sieneser Ausstellung ausdrücklich als „Restauro“-Ausstellung konzipiert, und hieraus resultierten zweifellos die Kriterien der Auswahl von nur zum Teil erststrängigen Skulpturen. Ein Vorteil war die unprätentiöse Darbietung der Ausstellung, die in die Seitenräume des ersten Stocks der Pinacoteca integriert war. Obgleich die Initiatoren Alessandro Bagnoli und Piero Torriti nicht den Ehrgeiz hatten, vorangegangene Übersichtsdarstellungen mittelalterlicher italienischer Holzskulptur — etwa *L'antica scultura lignea senese*, Siena 1949 (Enzo Carli); *Sculture lignee nella Campania*, Napoli 1950 (Ferdinando Bologna und Raffaello Causa); *Mostra di sculture lignee medievali*, Milano 1957 (Geza de Francovich und Francesca de Maffei) — in Fülle und Rang des dargebotenen Materials einzuholen, vermochte die Ausstellung ein göltiges Panorama des Themas zu vermitteln. Wohl zum ersten Mal war die Möglichkeit geboten, unmittelbare Parallelen und präzise Vergleiche mit Tafelbildern derjenigen Maler anzustellen, deren Autorschaft in einigen Fällen für die Fassung der präsentierten Bildwerke gesichert ist.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß die vorgezeigten Ergebnisse hinsichtlich der Konservierung der farbigen Haut der Bildwerke, um derentwegen sich der Titel „Scultu-

ra dipinta" erst rechtfertigt, unterschiedlich ausgefallen sind. Leider befinden sich die Oberflächen einiger Bildwerke in anfechtbarem Zustand. Generell geht die Manier, die Skulpturenepidermis einzutönen und abschließend dick und auf Hochglanz zu firnissen, bis an die Grenze des Vertretbaren. Eine Reihe von Konservierungen entbehrt des verantwortungsvollen Maßhaltens und jenes Fingerspitzengefühls, welches die Übertreibung gewisser Methoden und Rezepte — etwa der Schließung von Fehlstellen durch eine oftmals penetrante Textur farbig abgesetzter, paralleler Strichlagen — in Schach halten müßte. Einige Skulpturen „glänzten" in der Ausstellung, deren farbiger Oberflächenzusammenhang über weite Teile nurmehr ein einziges, unlesbar gewordenes „pasticcio" darstellt (Beispiele etwa Kat. Nr. 16, 19, 26).

Einer der Höhepunkte der Schau waren die beiden ersten Räume mit erlesenen Beispielen der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und des frühen Trecento, wobei unpubliziertes Material neben berühmten Werken Ansätze für neue Perspektiven eröffnete. Schade, daß die Gelegenheit nicht wahrgenommen wurde, einige singuläre Skulpturen der Zeit um 1200 und aus der ersten Hälfte des Dugento miteinzubeziehen, deren kürzliche Konservierung in geradezu spektakulärer Weise die Wiedergewinnung ihrer ursprünglichen Farbigkeit ergab. Im Kontext des chronologisch ältesten in der Ausstellung präsentierten Werks, der Madonna aus Sant'Antimo (Kat. 1), deren Gewand leider zum großen Teil schwarz oxydiert ist, wären Skulpturen wie die Crucifixe aus dem Dom von Arezzo eine bedeutende Bereicherung gewesen, zumal in deren Polychromierung zum Teil Parallelen — ganz im Sinne des Untertitels der Ausstellung — zur gleichzeitigen Malerei eines Margaritone d'Arezzo greifbar sind. Der seit Jahrzehnten als capolavoro gepriesene Crucifixus aus Petrognano, seit einiger Zeit in Certaldo befindlich, wäre das qualitativ überragende Werk mit intakter Fassung gewesen, in dessen Stil ein eigentümlicher „Verismus" vor der Mitte des Dugento anklingt.

Die Datierung der einem umbrischen Nachfolger des Arnolfo di Cambio zugeschriebenen Papstfigur (Kat. 2), erst kürzlich für die Pinacoteca in Siena erworben, noch ins ausgehende 13. Jahrhundert scheint aufgrund der organischen Fülligkeit der Faltengebung doch wohl ein wenig zu früh. Physiognomische Ähnlichkeiten mit dem von Pietro d'Oderisio 1270/71 in Viterbo dargestellten Papst Clemens IV., wie Previtali sie nahelegt, sind schwer zu erkennen.

Unsere Kenntnis der Holzbildwerke Giovanni Pisanos, der sich in der Inschrift an der Kanzel im Pisaner Dom ausdrücklich als „*sculpens in petra ligno auro*" bezeichnete, hat sich erst im Laufe der letzten fünfundsiebzig Jahre — insbesondere durch die Forschungen von Carli, Lisner und Seidel und durch die seit 1969 vorgenommenen vorbildlichen Konservierungen — gefestigt. Schlüsselwerk hinsichtlich der vollständig erhaltenen farbigen Fassung ist der in Sant'Andrea in Pistoia befindliche Crucifixus aus Santa Maria di Ripalta, ein Werk des schon reifen Künstlers. Etwa zwanzig Jahre früher, um 1280, dürfte der mit dem ursprünglich zugehörigen Gabelkreuz erhaltene Crucifixus im Museo dell'Opera del Duomo in Siena entstanden sein, der 1986/87 gereinigt worden ist, und dessen Vergoldung am Perizonium völlig unversehrt erhalten ist (Kat. 3). Zu bewundern ist Giovanni Pisanos Fähigkeit zu völliger „Objektivierung", welche nicht Pathos, sondern den Eindruck eines äußersten Maßes an verletzlicher Zartheit und Fragilität im Ausdruck des Leidens vermittelt. Noch „in restauro" präsentierte sich ein der Schule

Giovanni Pisanos zugehöriger Christus am Kreuz aus dem Dom von Massa Marittima, dessen vorsichtig begonnene Konservierung verspricht, die ursprüngliche Fassung wiederzugewinnen (Kat. 4).

Daß immer wieder Kunstwerke höchsten Ranges gleichsam wie aus dem Nichts auftauchen, scheint eines der Rätsel Italiens zu bleiben. In diesem Sinne war eine der Überraschungen der Ausstellung der hervorragende, lebensgroße Crucifixus-Torso (Nußholz, ohne Kreuz und ohne Arme) aus Sant'Agostino in Colle Val d'Elsa, ehemals aus der Kirche Santa Maria in Radi di Montagna (Kat. 5; *Abb. 1a*). Mit dessen Zuschreibung an den nur durch ein Grabmal in Venedig inschriftlich greifbaren Marco Romano durch Bagnoli eröffnet sich ein weites und zugleich höchst brisantes Diskussionsfeld, das den Rahmen einer solchen Rezension bei weitem sprengen würde. Gerade weil in den letzten fünf Jahren auf dem Sektor der frühen sienesischen Trecentoskulptur und insbesondere um die Figur Gano di Fazio in einer bemerkenswerten Reihe von Spezialuntersuchungen gleichermaßen die Archivalien wie der künstlerische Bestand kritisch neu durchforscht wurden (Bardotti-Biasion, Bartalini, Bellosi, Previtali), soll hier kurz referiert werden. 1983 versuchte Previtali in einem umfangreichen Aufsatz (*Bollettino d'Arte* 22), Argumente für eine Zuschreibung des berühmten, seit Jahrzehnten (wenngleich nicht ohne Zweifel) dem Gano di Fazio zugeschriebenen Denkmals für „Ranieri dal Porrina“ in der Kirche von Casole Val d'Elsa an Marco Romano beizubringen. Anknüpfend an die stilistischen Erwägungen Valentiners, der das toskanische Denkmal mit drei Skulpturen an der Fassade der Kathedrale von Cremona sowie mit dem signierten und 1318 datierten Grabmal des Hl. Simeon in San Simeone Grande in Venedig in engem künstlerischen Zusammenhang sah, machte Previtali gewichtige stilistische wie auch dokumentarische Indizien für die Autorschaft dieses großen „Unbekannten“ der italienischen Trecento-Skulptur am „Porrina“ geltend. Jedoch wird man nicht so weit gehen wollen, von einer „assoluta identità stilistica“ zwischen den Bildwerken zu sprechen, wie dies Bagnoli in seinem Katalogtext tat. Darüber hinaus haftet noch manches Fragezeichen am Komplex dieser Skulpturen. Insbesondere zu bedenken sind die mannigfachen Veränderungen, die das Simeonsgrab in seinen diversen Teilen samt den (für die Zuschreibung entscheidenden) Inschrifttafeln über die Jahrhunderte über sich ergehen lassen mußte, sowie die Problematik des Erhaltungszustandes des durch schwere Kriegsschäden verstümmelten Porrina-Monuments. Können vergleichende stilistische Untersuchungen etwa an Mund- und Bartpartie des „Propheten“ am Porrina-Monument (Kat. I) als zweifelsfrei und gültig erachtet werden, wenn man gleichzeitig erfährt, daß der ganze obere Teil des Gesichts einschließlich Augen und Nase zerstört war? Mag man der Gesamtheit der bestechenden Argumente Previtalis auch positiv zugeneigt sein, so kann die Attribution des Holzcucifixus an den gleichen Marco Romano nur schwer überzeugen. Der Kopf des Crucifixus entbehrt jener „metallischen“ Kalligraphie, wie sie der zum Vergleich herangezogene Kopf des Hl. Simeon am Grabmal in Venedig offenbart. Die Problematik des Vergleichs von Skulpturen in Stein und in Holz ist eine genuin künstlerische. Umso schwieriger scheint die Individuierung ein- und derselben Hand in Fällen wie bei Marco Romano oder auch Tino di Camaino, in denen uns kein gesichertes Holzbildwerk überliefert ist. Zweifellos sind Ähnlichkeiten — z. B. in der Faltengebung — evident, aber reichen sie aus, das völlig isoliert und zufällig erhalten

gebliebene Stück aus Colle dem Werk des offensichtlichen „Wanderkünstlers“ Marco Romano einzufügen? Wenn darüber hinaus mit vagen „historischen“ Argumenten eine Kausalität im Sinne eines Auftrags zu konstatieren versucht wird, gerät Kunstgeschichte vollends an die Grenzen der Spekulation.

Kreytenberg vermag in seinem Katalogbeitrag die schon 1936 durch Ragghianti erfolgte und seither einmütig anerkannte Zuschreibung der hölzernen Madonna aus Anghiari an Tino di Camaino (Kat. 7) mit wichtigen Beobachtungen zu bekräftigen. Charakteristisch für diese Skulptur ist ihre vollplastische Wirkung bei gleichzeitig extremer Flachheit im Sinne eines gleichsam projizierten Reliefs. Allerdings kann das Fehlen der für Tinos Arbeiten in Stein so typischen „abstrakten“ Verspannungen der Volumina nicht entgehen.

Neueste Konservierungsmaßnahmen an der 1321 datierten Verkündigungsmadonna des Agostino di Giovanni (Kat. 10) brachten an der Plinthe zur bereits vorhandenen Datierung und Inschrift mit den Namen Agostino di Giovanni und Stefano Acolti den Zusatz *DE SEN(IS)* zum Vorschein: ein nunmehr unzweifelhafter Terminus für das Frühwerk Agostinos und innerhalb der Geschichte der polychromierten sienesischen Holzskulptur des frühen Trecento, wobei der Name des Stefano Acolti, der möglicherweise als Maler hier gleichrangig neben dem Bildhauer fungiert, archivalisch bisher nicht nachzuweisen ist. Von großer Qualität und — vor allem am Gesicht — in ausgezeichnet erhaltener Fassung präsentierte sich eine bisher unveröffentlichte Halbfigur eines Bischofs (Kat. 11). Der „Lyrismus“ des Stils dieses nur 10 cm tiefen Flachreliefs hat vielleicht am ehesten seine Parallelen in Simone Martinis Fresken der Martinskapelle in der Unterkirche von Assisi. Der in unmittelbarer Nachbarschaft präsentierte, noch als Ruine ergreifende Kopf des Gekreuzigten von Lando di Pietro aus der Osservanza bei Siena (Kat. 12), von dem im Zuge der Kriegszerstörung zwei Pergamente mit einem Andachtstext und dem Datum „Januar 1338“ zum Vorschein kamen, entbehrt jener organischen Weichheit der Formgebung. Seine Ohren wirken in ihrer scharfkantigen Strenge wie in Metall getrieben. Die prägnante Ziselierung von Haaren und Bart läßt an Goldschmiedearbeiten denken. Goldschmiedartig offenbart sich auch die technische Verfahrensweise Landos, der nicht aus dem Block skulptiert, sondern viele kleine Teile addiert.

Ein Verdienst der Ausstellung war es, unter den wohl noch vor der Jahrhundertmitte entstandenen Skulpturen den bisher zu wenig beachteten Crucifixus aus Sant'Antonio in Montalcino herauszustellen (Kat. 13), dessen hervorragende Polychromie die jüngste Konservierung ans Licht brachte. Gegenüber der abstrakten Härte der bildhauerischen Faktur Landos dominiert hier ein neuartiger Naturalismus, etwa in der Bildung der gänzlich uncalligraphisch empfundenen Haare, der Stirnfalten und der Achselhaare.

In den folgenden Sälen präsentierte die Schau — leider nicht selten in weniger erfreulichem Zustand ihrer farbigen Oberflächen — Bildwerke des späteren Tre- und frühen Quattrocento: von Angelo (di Nalduccio?), Mariano d'Agnolo Romanelli, dem „Maestro del Crocifisso dei Disciplinati“, Guido di Giovanni, sowie in weitaus größter Zahl von Domenico di Niccolò 'dei cori'. Hier überragten vor allem das in seinem zartrosa — der Art Andrea di Bartolos nahestehenden — Inkarnat vollkommen erhaltene Büstenreliquiar der Hl. Ursula (?) aus San Gimignano (Kat. 17), dessen stilistische Nähe zu

den 1376—80 entstandenen Skulpturen der Cappella di Piazza in Siena Bagnoli zu Recht betont, sowie die wohlbekannte, im Bargello befindliche „Sitzende weibliche Figur“ (Kat. 20), deren Bestimmung als Spätwerk Romanellis noch kurz vor der Jahrhundertwende nicht zwingend erscheint. Der Versuch einer ikonographischen Identifizierung der Figur als Amme aus einer Geburtsgruppe entbehrt jeglicher Parallele auf dem Feld der Skulptur. Was Domenico di Niccolò betrifft, so erwiesen sich die 1980 erfolgten Zuschreibungen Previtalis von Werken, die Carli noch für Frühwerke Vecchiettas hielt, als durchaus stichhaltig. In Hinsicht auf die Perfektion der farbigen Haut der Skulpturen wurde Domenicos enge künstlerische Beziehung (und mögliche Zusammenarbeit) mit Malern wie Taddeo di Bartolo (Kat. 24, 25), mit Sassetta sowie Giovanni di Paolo in dem durch Zahlungsdokumente 1442 gesicherten Auferstandenen Christus aus Vico Alto (Kat. 31) durch Vergleichsbeispiele evident.

Einen Höhepunkt der Ausstellung bedeuteten die vorgestellten Skulpturen Francesco di Valdambrinos und Jacopo della Quercias. Francescos Œuvre hat seit den bahnbrechenden Forschungen Baccis, deren Früchte in jener nunmehr schon legendären Sienser Ausstellung 1938 geerntet wurden, mancherlei Modifizierungen in Chronologie und Attribution erfahren. Zu den zeitlichen Fixpunkten der Jahre 1409 für die drei Heiligenbüsten aus dem Dom von Siena (Kat. 34), sowie 1425 für die merkwürdig gotisierende Figur des thronenden Petrus aus Montalcino (Kat. 38) gesellten sich jüngst neue Anhaltspunkte für sein Werk: die 1403 datierte und signierte Madonna in der Kirche Sant'Andrea a Palaia, der 1407 dokumentarisch verbürgte Hl. Nikolaus aus Santa Maria Corteorlandini in Lucca, sowie ein in San Domenico in Siena befindlicher Hl. Antonius, dessen ursprüngliche Aufstellung als Mittelfigur in dem 1425 datierten „Charnajuoli-Polyptychon“ von Martino di Bartolommeo gesichert ist. Bisher unpubliziert war das Christkind einer Privatsammlung (Kat. 33), welches Bagnoli im Katalog überzeugend Francescos Œuvre vor 1410 zuordnet. Schließlich ist durch die kürzlich erfolgte Konservierung der bedeutende Crucifixus aus Montalcino neu lesbar geworden (Kat. 36). Wohl zum ersten Mal in einer Ausstellung wurden die bisher nur dokumentarisch erwiesenen Zusammenhänge zwischen dem Bildhauer und den Malern Andrea di Bartolo und Benedetto di Bindo bezüglich der Inkarnate der Hl. Crescentius, Savinus und Victor (Kat. 34) visuell erlebbar. Was die Diskussion um die Luccheser Frühwerke Francescos und seiner Abgrenzung zu Jacopo della Quercia anbetrifft, konnte die Ausstellung wenig erhellen. Zweifellos würde hierbei dem Reitermonument in S. Cassiano in Controne die größte Bedeutung gebühren. Ist diese Skulpturengruppe in dem großen Geist ihrer Erfindung nicht doch als authentisches Werk Quercias anzusehen, wie zuletzt Middeldorf (1975) vermutete?

Als außergewöhnlich muß die Wiedergewinnung einer bis vor kurzem als Glaubens-Allegorie völlig entstellten Verkündigungsmadonna bezeichnet werden (Kat. 39; *Abb. 1b*), die Bagnoli in Quercias Œuvre der Jahre vor 1420 einreihen möchte. Jedoch erweist die Konfrontierung etwa mit den Figuren der Fonte Gaia nicht unerhebliche Qualitätsdifferenzen, die an einer Eigenhändigkeit doch leise Zweifel aufkommen lassen. Solche legt auch die Gegenüberstellung mit der Verkündigungsgruppe aus San Gimignano (Kat. 40) nahe, die Quercia 1421 begonnen hat und deren Fassung durch Martino di Bartolommeo im Jahre 1426 inschriftlich gesichert ist. Eine identische Fas-

sungstechnik erbrachte die vorbildliche Konservierung der Sitzmadonna in Anghiari (Kat. 41), deren Kind vermutlich ursprünglich auf einem Kissen stand, und dessen angestrenzte ikonographische Interpretation (durch Maetzke im Katalog) als aus dem Himmel herabgestiegenes Symbol der Inkarnation wohl kaum glaubhaft sein dürfte. Problematisch wie seit jeher erscheint die Zuschreibung der im 17. Jahrhundert übermalten und vergoldeten Verkündigungsgruppe aus der Santuccio (Kat. 42), deren dekorativer Manierismus im Stile Quercias eine spätere Entstehung als 1515/25 wahrscheinlich macht.

Abschließend seien zwei Zuschreibungen an Vecchietta kritisch vermerkt, die im dargebotenen Material dieser reichhaltigen Ausstellung chronologisch am Ende erschienen: die etwas unterlebensgroße Figur eines Hl. Jakob d. J. in Privatbesitz (Kat. 45), sowie die Pietà aus San Donato in San Michele Arcangelo in Siena (Kat. 46; *Abb. 2*). Es fällt schwer, auch nur im Ansatz die angebliche künstlerische Verwandtschaft der großartigen, in ihrer vehementen Gebärde antikisierenden Figuren des Petrus und Paulus an der Loggia di Mercanzia mit dem unfreien, starr im Figurenblock verharrenden Heiligen nachzuvollziehen. Zwingender wirkt dessen Ähnlichkeit mit dem — bis vor kurzem noch Vecchietta zugeschriebenen — Auferstandenen Christus aus Vico Alto von Domenico di Niccolò (Kat. 31). Ob die von Fabio Chigi 1625/26 beschriebene „*pietà di terra cotta*“ mit dem hier vorgestellten Holzbildwerk identisch sein muß, bleibe dahingestellt. Reichen Ähnlichkeiten mit dem Beweinungsfresco aus San Francesco wirklich aus, um ein und dieselbe Hand in unterschiedlichen Medien zu individuieren? Jedenfalls entbehrt die (leider viel zu stark gefirnifßte) Pietà jeder erkennbaren Konsonanz mit gesicherten Skulpturen Vecchiettas.

Michael Semff

Diskussion

OTTO AUGUSTUS

BEMERKUNGEN ZU LIUTHARS WIDMUNGSVERSEN

(mit einer Abbildung)

Die jüngsten Ausführungen zu der Widmungsinschrift des Aachener Liutharcodex (Clemens Bayer, Untersuchungen zum ottonischen Evangeliar der Aachener Domschatzkammer, *Aachener Kunstblätter* 54/55, 1986/87, S. 33—46 mit der älteren Literatur; Theo Jülich, Gemmenkreuze, *ebda.* S. 99—256, besonders bei Anm. 1021; hier *Abb. 3*) veranlassen mich, endlich auch öffentlich auf Zeugnisse zum Gebrauch des Beinamens 'augustus' hinzuweisen, deren Aussagekraft in diesem Zusammenhang mir seit einem Vierteljahrhundert bekannt ist. Auf einer Reise nach Aachen, wo ich für die Ordnung des Nachlasses von Albert Boeckler wohl im Herbst 1964 auch das Liutharevangeliar durchzusehen hatte, besuchte ich in Münster meinen Lehrer Karl Hauck und erzählte ihm dabei auch von diesen Beobachtungen, die den Zwang ausschließen, den Codex in die Kaiserzeit Ottos III. zu datieren. In der Folgezeit ergab sich durch anderweitige Engagements keine Gelegenheit, die Quellenstellen zu veröffentlichen; da sie aber erstaunlicherweise noch immer unbekannt sind, sei dies nunmehr nachgeholt.