

# Umbrische Goldglasarbeiten und die Franziskaner

Cristina De Benedictis  
**Devozione e produzione artistica  
 in Umbria.** Vetri dorati dipinti e  
 graffiti del XIV e XV secolo. Firenze,  
 Edifir Edizioni 2010. 142 S.,  
 133 teils farb. Abb.  
 ISBN 978-88-7970-491-5. € 34,99

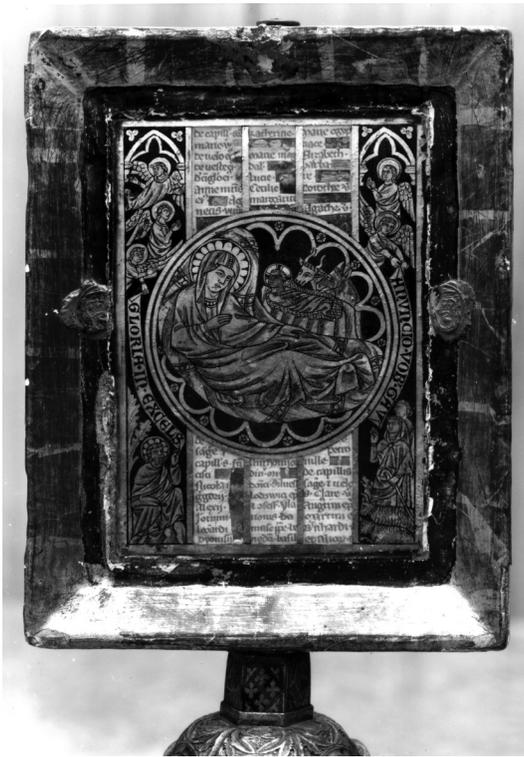
**D**ie spätantike Technik graviertes Goldglasplättchen ist in Italien seit der Mitte des 13. Jh.s wieder nachweisbar und wird seit dem frühen 14. Jh. besonders in Umbrien angewandt. Der vorliegende Band bietet erstmals eine Gesamtdarstellung dieser eng mit franziskanischen Konventen verbundenen Produktion.

Der Einleitung vorangestellt ist aus dem *Rationale divinatorum officiorum* des Durandus von Meude die Definition der Glasfenster einer Kirche, denn wie Fenster haben die Goldglasreliquiare die Eigenschaft, das von Gott geschaffene Licht durchzulassen, dem Gläubigen zugleich Verehrungswürdiges erfahrbar zu machen und im Bilde darzustellen. Eine Karte Italiens (6) hebt die Städte und Dörfer – von Gubbio im nördlichen Umbrien bis Fumone im südlichen Latium – hervor, in denen sich die im Katalog beschriebenen Diptychen, Altärchen, Ostensorien oder Reliquienkreuze *in situ* erhalten haben, entweder nach wie vor in einem franziskanischen Konvent oder mit der gesicherten Herkunft aus der nächstgelegenen Niederlassung des Ordens. Auch viele der Objekte in Museen, deren Provenienz man nicht kennt, zeigen in Darstellungen und Reliquienbeischriften, dass sie für eine Gemeinschaft der Minderbrüder oder Klarissen bestimmt waren. Es wird zu Recht

hervorgehoben, dass die Reliquiare außer dünnen Goldfolien keine kostspieligen Materialien verlangten, also zum Armutsideal der Franziskaner passten. Zugleich waren sie aber in ihrem Glanz der Bedeutung der Reliquien angemessen.

## FRANZISKANISCHE WURZELN

S. Francesco in Assisi hatte als erste Kirche Italiens szenische Glasmalereien erhalten. Hier konnte man technische Erfahrungen sammeln, und die Verf. nimmt an, viele Goldglasreliquiare seien ab 1320 bei diesem Konvent entstanden. Sie zählt (13-29) zu einer ersten Gruppe recht unterschiedliche Objekte, von denen keines eine gesicherte Herkunft aus Assisi hat. Das Diptychon in S. Maria di Castello zu Genua (Kat. 17) stammt z. B. aus dem Dominikanerinnenkloster der Stadt und könnte von den Brüdern aus S. Domenico in Perugia in Auftrag gegeben worden sein. Da die Goldglasplättchen den Figuren der Fenster in der Ludwigs- und Katharinenkapelle der Unterkirche von S. Francesco in Assisi gleichen, wird überlegt, ob die Glasmalerwerkstatt von Giovanni di Bonino, Angeletto und Pietro von Gubbio während ihrer Arbeit in Assisi auch Aufträge von einem Dominikanerkonvent annehmen konnte. Beim Diptychon im Museo Diocesano von Spoleto (Kat. 44) ergibt sich aus den Darstellungen der hl. Franziskus und Klara, dass dieses Reliquiar wahrscheinlich für ein Klarissenkloster bestimmt war. Die Stilvergleiche deuten auf eine Herstellung in oder bei Spoleto. Es scheint also um 1320 auch im südlichen Umbrien eine Werkstatt für Goldglasarbeiten gegeben zu haben. Bei anderen Objekten der Gruppe wird auf die Wandmalereien der Unterkirche von S. Francesco in Assisi als Vorbilder für Figuren und Rahmungen verwiesen. Als spätestes Beispiel gilt das Diptychon aus der Mitte des Trecento, das 1984 aus dem Museo Diocesano von Volterra gestohlen



**Abb. 1 Umbrisch, Schautafel mit der Geburt Christi, ehemals Diptychonflügel, um 1320-30. Assisi, S. Chiara, Reliquienkapelle (Florenz, Kunsthistorisches Institut)**

wurde (Kat. 57). Aufgezeigt wird, dass es wahrscheinlich aus dem Besitz des seligen Bonamico Buonamici stammte und über dessen Familie nach Volterra kam.

Ein Kapitel (29-46) ist den Reliquiaren gewidmet, an deren Herstellung Fra Pietro Teutonico beteiligt war. Cristina De Benedictis hat bereits 1982 einen wichtigen Fund veröffentlicht (*I codici miniati del convento di S. Fortunato a Todi e i cardinali Bentivenga e Matteo d'Acquasparta*, in: *Francesco d'Assisi: Documenti e Archivi, Codici e Biblioteche, Miniature* [Ausst.kat. Perugia/Todi/Foligno 1982], Milano 1982, 197-203, hier: 200-203). Goldglasplättchen, die später zu einer Tafel vereinigt wurden und der Pinacoteca Comunale von Todi gehören (Kat. 45-46), stammen von zwei Gegenständen, die 1327 im Inventar des Schatzes von S. Fortunato in Todi genannt sind: „*unam crucem de ligno vitratam [...] quam dedit petrus thetonicus conventui*“ und „*tabulas invitratas diversis ymaginibus [...] quas fecit frater petrus thetonicus*“. Der deutsche Franziskaner, der jahrelang in Assisi nachweisbar ist, hatte keinen benennbaren Anlass

für ein persönliches Geschenk nach Todi. Bedeutet „*dedit*“ vielleicht nur, dass er ein nicht von ihm angefertigtes Kreuz als Teil der Ordenskampagne überbracht hat, die alle großen Konvente mit ähnlichen Reliquiaren bedachte?

Das von ihm „gemachte“ Diptychon kann nun aus den in Todi erhaltenen Plättchen und anderen, die sich im Museo Amedeo Lia, La Spezia, befinden, fast vollständig rekonstruiert werden (38). Aus dem ältesten Inventar der Sakristei von S. Francesco in Assisi weiß man, dass Petrus auch für die Mutterkirche des Ordens eine heute nicht mehr nachweisbare „*crux de opere vitreo*“ hergestellt hat. Für *De Benedictis* bedeutet „*fecit*“, dass Petrus die Ausführung der Goldglasplättchen zuzuschreiben ist. Aber ist es nicht unwahrscheinlich, dass ein Deutscher sich dem Regionalstil so völlig anpasste? Vielleicht war er nicht als Künstler, sondern als Geistlicher für ein theologisch fundiertes Programm und die Beschriftung der Reliquien verantwortlich. Die Kalligraphie bei einigen Reliquien vom Diptychon in New York (Kat. 33) gleicht der des Petrus in seiner Beschreibung der Porziuncola-Wunder (Assisi, Biblioteca Comunale, Ms. 442, fol. 161, 212v), und dieses Reliquiar gehört im vorliegenden Band zur ersten, nicht zur Pietro-Teutonico-Gruppe.

**B**ei den nordumbrischen Diptychen sind auf der Seite der Menschwerdung Christi (*Abb. 1*) stets unter den Reliquien von Jungfrauen und Bekennern auch die von Franziskus, Klara und dem 1317 kanonisierten Ludwig von Toulouse. Die Förderung der Ludwigsverehrung, wie sie die Mutter des Heiligen und das ganze Königshaus Anjou in Neapel wünschten, könnte der Anlass zur Herstellung solcher Werke für die größeren Konvente gewesen sein. Als Sitz der Werkstatt in Assisi kommt außer S. Francesco auch S. Maria degli Angeli in Betracht, wo der deutsche Petrus sich mehrfach aufgehalten hat. Dort sind die frühesten Arbeiten der zweiten Gruppe erhalten (Kat. 4-5).

Parallel zur zweiten entwickelt sich wohl um 1330 eine dritte Gruppe, die sich sowohl im Stil als auch in der Technik unterscheidet (47-57). Waren

bisher auf der Rückseite des Glases die Darstellungen in die Goldfolie geritzt und dann mit dunkler Farbe hinterlegt worden, so lebt nun die spätantike Tradition der fein nuancierten Hinterglasmalerei mit Goldfolien wieder auf. Der Stil innerhalb der dritten Gruppe orientiert sich vor allem an Werken des Puccio Capanna, aber auch an Pietro Lorenzetti und den Malern der Giotto-Werkstatt im Querhaus der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Das Reliquiar im Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Kat. 8-9) bildet die Zwischenstufe; die Marienseite ist der zweiten Gruppe zuzurechnen, während die Kreuzigung zwar noch deren Motivschatz benutzt, nach Technik und Stil aber zur dritten Gruppe gehört. Die späteren Werke werden zunehmend bildhaft und las-

sen den Reliquienfensterchen weniger Platz. Einzelne Arbeiten sind wohl in Assisi für Recanati ausgeführt, und das letzte Beispiel der Gruppe (Kat. 37) könnte im späteren 14. Jh. von einem Umbreer in Padua hergestellt sein.

Als letzte (59-62) wird eine Gruppe aus dem 15. Jh. behandelt. Es sind nun nicht mehr Reliquiare, sondern fein gearbeitete, gerahmte Glastäfelchen, die wohl der privaten Andacht dienen. Nach den vergleichbaren Malereien zu schließen, entstanden sie im Grenzgebiet zwischen Umbrien, den Marken und den Abruzzen. 1447 signierte ein Amico d'Aquila eine Kreuzigung (Kat. 54). Die Verf. erweitert die Amico bereits zugeschriebene Gruppe um eine Auferstehung Christi (Kat. 56).



Abb. 2 Umbrisch, Diptychon mit der Geburt Christi und der Kreuzigung, um 1350. Torino, Museo Civico d'Arte Antica (Museo Civico)



Abb. 3 Umbrisch, Maria lactans, ehemals Diptychonflügel, um 1330-40. The Detroit Institute of Arts (DIA)

### KATALOGERGÄNZUNGEN

Der gründlich erarbeitete Katalog der behandelten Werke (63-132) zählt 58 Nummern, die nach Aufbewahrungsorten alphabetisch geordnet sind. Objekte mit Platten aus unterschiedlichen Stilphasen bekommen zwei Katalognummern. Man findet bisher unpublizierte Reliquiare wie das in Fumone (Kat. 16). Leider muss der Benutzer auf einzelne Irrtümer vorbereitet sein. Kat. 56, die Auferstehung Christi, sollte von ihrer „Ubicazione ignota“ nach London verschoben werden, denn diese Scheibe gehört dem Victoria & Albert Museum, Inv. C 159-1936. Kat. 48-49, ein Diptychonflügel in Turin, ist seitenverkehrt abgebildet, und

das mittlere kleine Tafelbild, das wohl um 1500 eine zerbrochene Scheibe ersetzt hat, bekommt eine eigene Katalognummer, als wäre es ein Glasbild.

Zwei weitere Werke könnten dem Katalog noch hinzugefügt werden:

Ein Diptychon im Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama von Turin, Inv. V.O. 160-3031 (Abb. 2), galt lange als emilianisch, aber Francesca Cerri hat es in ihrer unpublizierten Dissertation (*Vetri dorati del XIV secolo in Umbria*, Universität Perugia 1988/89, 151) als „Autore ignoto prossimo a Pace di Bartolo(?)“ bezeichnet. Für die Herstellung in Umbrien sprechen der Stil, Motivübernahmen aus den Wandbildern der Unterkirche von S. Francesco in Assisi und die Reliquien von Gefährten des hl. Franziskus und des besonders in Umbrien verehrten Konrad von Offida.

Das Institute of Arts in Detroit hat als Inv. 1994.43 die Marienseite von einem Reliquiendi-

ptychon (Abb. 3) erworben (*Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 69, No. 3-4, Annual Report 1995, 28), dessen Außenseite mit einem Vieleck, umgeben von Ranken, bemalt ist. Unter den Reliquien werden Klara und Egidius – einer der ersten Ordensbrüder des Franziskus – genannt, das Reliquiar stammt also wahrscheinlich aus einem Franziskanerkonvent. Der Künstler ist wohl ein von den Lorenzetti beeinflusster Umler der Zeit um 1330-40. Den *horror vacui*, der bei der Glasplatte den Hintergrund der Figuren mit Ranken füllen ließ, kennt man z.B. von der Marienplatte von Todi (Kat. 45). Die Rahmengliederung mit den recht flüchtig zwischen die Reliquienfenster gesetzten Ornamenten ähnelt dem Diptychon aus Volterra (Kat. 57).

Diese Ergänzungsvorschläge für eine zweite Auflage sollen nur unterstreichen, dass mit diesem schmalen Band ein Handbuch vorgelegt wurde, das für ein Sondergebiet der Kunstgeschichte über lange Zeit das Standardwerk bleiben wird.

---

DR. IRENE HUECK  
Breslauer Str. 50, 58511 Lüdenscheid,  
[i.hueck@onlinehome.de](mailto:i.hueck@onlinehome.de)

## Vom soliden Marmorhandwerker zum virtuosen Bildhauer: Benedetto da Maiano

Doris Carl

**Benedetto da Maiano.**

**Ein Florentiner Künstler an der Schwelle zur Hochrenaissance.**

Regensburg, Schnell & Steiner 2006.

2 Bde., 607 u. 308 S., Bd. 2 nur Ill.

ISBN 978-3-7954-1719-2. € 149,00

**B**enedetto da Maiano hat eine erstaunlich bewegte *fortuna critica* gehabt. Wie alle Bildhauer, die aus der Steinbruchregion nördlich von Florenz kommen – Desiderio da Settignano, Bernardo und Antonio Rossellino, Mino da Fiesole – wurzelt seine Kunst im soliden Marmorhandwerk. Solche Qualitäten wusste das 19. Jh. noch zu schätzen, dem 20. Jh. fehlte es

bei Benedetto an sprühender Genialität. Und das spiegelt sich auch im Forschungsinteresse. War er für Jacob Burckhardt noch einer der größten Bildhauer des Quattrocento, so musste er Wölfflin bereits als Folie für die Größe Michelangelos dienen. Während Reymond im dritten Band seiner *Sculpture florentine* 1899 noch großes Verständnis für die Kunst Benedetto zeigt, konnte Venturi 1908 im 6. Band seiner *Storia dell'arte italiana* mit dem Künstler kaum mehr etwas anfangen: „konventionell“, „kraftlos“ etc. sind die Attribute, mit denen er dessen Werk belegt. Doch über alle Schwankungen des Urteils hinweg konnte nie ein Zweifel daran bestehen, dass Arbeiten wie die Kanzel von Santa Croce, die Mellini-Büste oder der Madonnentondo aus Scarperia zu den Hauptwerken der Quattrocentoskulptur zählen.

Wenn es für lange Zeit verhältnismäßig still um Benedetto war, so hat sich das in den letzten zwanzig Jahren geändert. Von den insgesamt 55 Titeln