

darstellen will. Eine detaillierte Stellungnahme muß daher diese Publikation abwarten. Belting hält sie für das Werk einer lokalen Beneventer Schule und weist zur Stützung dieser Vermutung und zugleich der Datierung der Fresken auf die enge stilistische Beziehung zwischen ihnen und den Miniaturen in der *Benedictio Fontis*, Bibl. Casanatese, Cod. 724 I B 13, hin, einen Rotulus, den er nach Benevent lokalisiert und zwischen 969 – 981 datiert. Wenn die Fresken als Leistung einer lokalen Beneventer Schule zu werten sind, würde diese Beziehung jedoch eher für eine Datierung der Fresken an das Ende des 10. Jahrhunderts sprechen, zumal andere illuminierte Handschriften, die dem von Belting angenommenen Datum der Fresken näherstehen, einen anderen Stil zeigen. Ein besseres Argument zur Stützung der Datierung der Fresken in die Zeit um 900 kann wahrscheinlich durch einen Vergleich mit römischer Wandmalerei gewonnen werden, von der ein verhältnismäßig reiches Material aus dem 9. und 10. Jahrhundert auf uns gekommen ist. Ein solcher Vergleich würde um so berechtigter erscheinen, als Belting zwischen den Fresken in Cimitile und römischen Werken enge ikonographische Beziehungen aufgezeigt hat.

Jedenfalls kann die Datierung der Fresken in Cimitile noch nicht als endgültig angesehen werden. Sie bleibt ein Problem, auf das zurückzukommen sein wird, wenn das angekündigte Werk Beltings über die Beneventer Malerei erschienen ist. Dies vermindert jedoch keineswegs den Wert des vorliegenden Buches. Die zwei Jahrhunderte von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts können mit gutem Grund als die dunkle Zeit der italienischen Kunstgeschichte angesehen werden. Die meisten Monumente dieses Zeitraums sind nur fragmentarisch erhalten, in der Datierung unsicher und weder angemessen untersucht noch publiziert. Nur auf Grund derartig wissenschaftlicher exakter Veröffentlichungen wie der vorliegenden kann man hoffen, zu einem besseren Verständnis dieser wichtigen Periode der italienischen Kunst zu gelangen.

Knut Berg

JAMES H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*. Princeton, University Press 1964. 121 S., 128 Abb.

(Mit 2 Abbildungen)

Eine Künstlermonographie, deren zugestandene Prämisse lautet: „we are dealing with a legend of an artist by that name“, besitzt den besonderen Reiz, daß vor den Augen des Lesers die Konstruktion einer Künstlerpersönlichkeit aufgeführt wird, die man, sofern sie mit den bekannten Tatsachen übereinstimmt und als Entwicklung psychologisch einleuchtet, annehmen oder ablehnen kann, deren objektive Richtigkeit sich aber der Beweisführung entzieht. Man muß sich ständig vergegenwärtigen, daß der Fund eines einzigen Dokumentes die gesamte Konstruktion erschüttern kann. Je ausgeprägter die Persönlichkeit eines Künstlers ist, desto schwerer wird seine Entwicklung nachvollziehbar. Die Konstruktion kann nur eine „normale“ Entwicklung zugrunde legen, d. h. den künstlerischen Bildungsgang den Einflußsphären unterworfen sehen, die in der Zeit als dominant gelten.

Seit man die Aufschrift des großen Madonnenbildes im Palazzo Pubblico in Siena als Zufügung des 14. Jahrhunderts und das Datum 1221 als unrichtig erkannt hat, ist die Klarheit um Guido da Siena nur wenig größer geworden. Der Rückschluß, daß das Madonnenpolyptychon Nr. 7 in der Pinakothek von Siena, dessen unvollständige Inschrift den Namen Guidos nicht enthält, aber wegen der Verwandtschaft des übrigen Wortlautes als Vorbild für die spätere Beischrift des Rathausbildes angesehen wird, ein eigenhändiges Bild Guidos sein müsse, ist nicht überzeugend. Der Wortlaut kann durchaus einer auch sonst angewandten Formel entsprechen, für die uns weitere Beispiele fehlen. In diesem Falle besagt die Analogie für die Autorschaft des Madonnenpolyptychons nichts; seine Zuschreibung kann nur mit stilkritischen Argumenten begründet werden. Wir möchten also den einzigen von St. als sicher angesehenen Zusammenhang in Frage stellen.

Die vorliegende Monographie ist im wesentlichen ein kritischer Katalog der mit dem Namen Guidos zusammengebrachten Werke. Dabei wird der Versuch unternommen, einen Kern eigenhändiger Arbeiten in chronologischer Ordnung und Werkgruppen dreier aus Guidos Atelier hervorgegangener Künstler, die stilistisch faßbar erscheinen, zu unterscheiden. Es handelt sich um den Petrusmeister, den sog. Madonna del Voto-Meister und den Klarissenmeister. Abgesehen von dem allzu wortkarg als „non-Guidesque painter“ eliminierten Johannesmeister wird somit eine Übersicht über die Malerei Sienas in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts vor Duccio geboten. Das ist jener entscheidende Zeitraum, in dem das spezifisch „Sienesische“ der Malerei zum ersten Male spürbar wird.

Die ausführlichen Katalognummern lesen sich wie Kapitel eines fortlaufenden Textes. Alle Fragen künstlerischer Zusammenhänge, der Chronologie und Zuschreibung werden hier erörtert. Die vorangestellte, 15 Seiten lange Einführung bildet nur den Extrakt der im Katalog erarbeiteten Ergebnisse. Sie ist demzufolge schwer lesbar und erst nach der Kenntnis des Kataloges ganz verständlich.

Problematisch erscheint die in der Einführung – nicht im Katalog – getroffene Unterscheidung zwischen monumentaler und erzählender („narrative“) Darstellung. Für die Stilkritik ist wenig mit der Feststellung gewonnen, daß z. B. die Rathaus-Madonna in Siena monumentalen Gestaltungsprinzipien folge, während die von St. damit verbundenen Seitenteile narrativen Charakter besäßen. Auch in sich ist diese Feststellung nicht überzeugend, da Monumentalität weitgehend als Sache des Bildformates verstanden wird.

Angesichts der leuchtenden Farbigkeit Guidos mutet es seltsam an, daß in der Einführung überhaupt nicht und im Katalog nur in einem Fall von Farbe die Rede ist. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß vor allem nach Photographien gearbeitet wurde. Notizen zur Farbe scheinen vor den Originalen nicht angefertigt worden zu sein, jedenfalls sind sie in der Diskussion nicht fruchtbar geworden.

Der reiche Abbildungsteil, der neben zahlreichen Bildausschnitten auch das wichtigste Vergleichsmaterial bringt, läßt bei der benutzten Reproduktionstechnik leider nur selten

„Handschriftliches“ erkennen. Das Fehlen von Farbabbildungen, deren es in anderen Veröffentlichungen einige brauchbare gibt, verhindert leider, daß sich der Leser auf eigene Hand eine Vorstellung von Guidos Farbe bilden kann.

An den Anfang von Guidos künstlerischer Entwicklung setzt St. die beiden Flügel Nr. 4 der Pinakothek in Siena mit einer Datierung um 1260. Bisher wurden sie als Schulwerk um 1280 angesehen. Die stilistischen Beziehungen zum Berlinghieri-Kreis, die St. aufzeigt, leuchten ein. Ein Aufenthalt Guidos in Lucca während der 50er Jahre und eine Lehrzeit bei Bonaventura Berlinghieri, der dokumentarisch von 1228 – 1274 faßbar ist (die Franziskus-Tafel in Pescia ist 1235 datiert), ist wahrscheinlich.

Methodisch problematisch ist es, daß St. zur Datierung ikonographische Kriterien heranzieht. Das Vorhandensein der drei Strahlen bei der Stigmatisation des hl. Franziskus, die in den Darstellungen bis zur Jahrhundertmitte vorkommen, dagegen in der zweiten Jahrhunderthälfte verschwinden und dann wieder gelegentlich im 14. Jahrhundert auftauchen, ist ein zu unsicheres Argument für eine Datierung um 1260.

Für die Entwicklung der 60er und 70er Jahre macht St. den Einfluß des Coppo di Marcovaldo und Cimabues geltend. Die Bedeutung Coppos ist sicher richtig eingeschätzt; dagegen erscheinen die Beziehungen zu Cimabue fraglich, da sie Frühdatierungen voraussetzen – für die Fresken in Assisi werden die 70er Jahre als Entstehungszeit angenommen! –, die kaum haltbar sind. Die angegebenen Bezüge zu Cimabue sind auch zu vage, als daß man an ihnen festhalten müßte.

Guidos Ende bleibt merkwürdig unklar. Der Verf. folgert: „Even without the proof of document or literary reference to tell us so, we sense a cloud over Guido's later career.“ Es bleibt in der Schwebe, ob und inwieweit sich Guido dem Einfluß des jungen Duccio geöffnet hat. Man kann die schon früher gestellte Frage aufgreifen, ob nicht das Werk des offensichtlich von Duccio beeinflussten Petrusmeisters als Spätwerk Guidos zu verstehen ist.

Den breitesten Raum nimmt die Diskussion der Madonna im Palazzo Pubblico und die Rekonstruktion ihres möglichen Zusammenhanges ein. Sehr einleuchtend ist die von St. gegebene Begründung für das lange so heftig umstrittene Datum 1221. Der Verf. weist auf das Deckenfresco des Giuseppe Nasini von 1705 in der Venturini-Kapelle in San Domenico in Siena hin, auf dem der hl. Domenikus, das Madonnenbild Guidos haltend, in den Himmel aufgenommen wird. 1221 gilt als das Stiftungsjahr des Dominikanerordens in Siena, 1221 ist auch das Todesjahr des hl. Domenikus. Wie St. nachweist, wurde das Madonnenbild für den Hochaltar von St. Domenico geschaffen. (Im 18. Jahrhundert befand es sich in der Venturini-Kapelle.) Zum Zeitpunkt der Restaurierung und der Beifügung der Inschrift im 14. Jahrhundert war es eine verständliche Mystifikation, das Madonnenbild mit dem für den Dominikanerorden in Siena entscheidenden Datum 1221 zu verbinden. Diese Spekulation wird durch die Beischrift des Nasini-Freskos bestätigt: „Guido de Senis hanc tabulam pingit, et D. Dominicus occumbit MCCXXI. Felix pictor, cujus fortasse picturam coelis ostendit, qui ea completa Coelis ascendit.“



Abb. 1 Der „Lorscher Kopf“, Rekonstruktion des Lorscher Glasfensters nach Frentzel.
Darmstadt, Hess. Landesmuseum



Abb. 2 Guido da Siena: Madonna mit Kind. London, National Gallery



Abb. 3 Guido da Siena: Kreuzigung. Budapest, Staatl. Museum der Schönen Künste

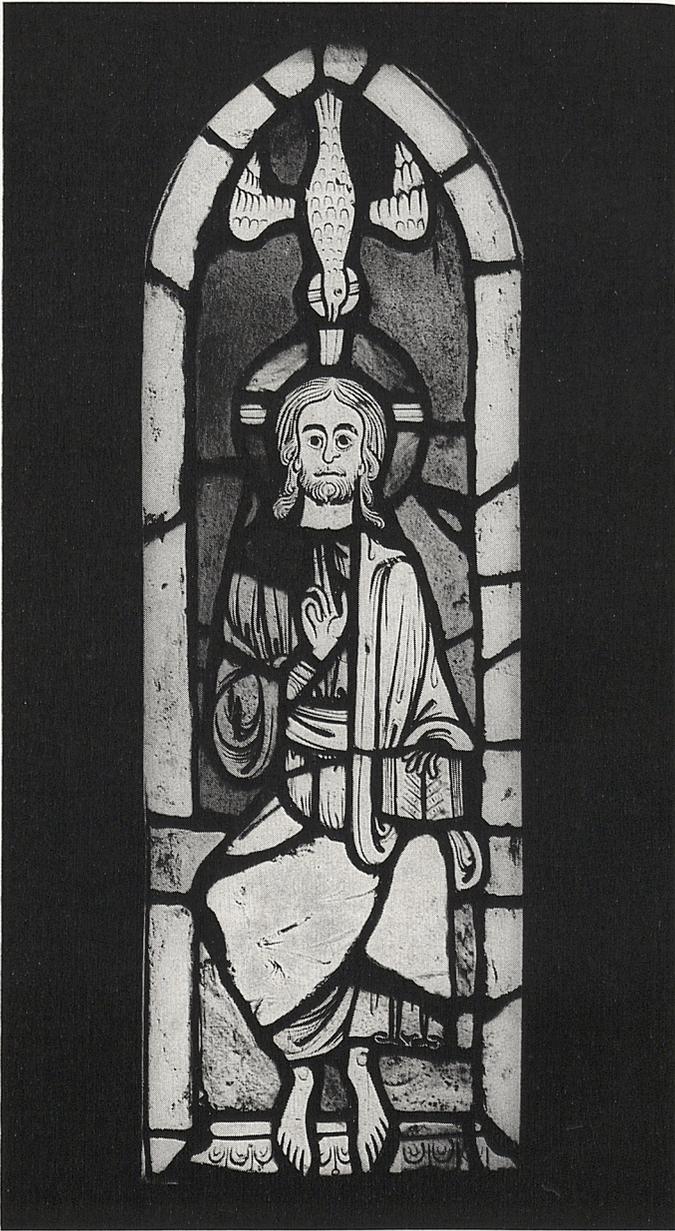


Abb. 4 *Thronender Christus, Glasfenster. Bonneville-Aptot, Kapelle*

Während die Diskussion um das Datum 1221 jetzt als abgeschlossen gelten kann, ist die Frage, ob die Madonna den Mittelteil eines größeren Altarzusammenhanges gebildet hat, noch nicht zu entscheiden. St. rekonstruiert einen monumentalen Altar, in dem er die aus der Badia Ardenga stammenden, heute zerstreuten Tafeln als Fragmente riesiger feststehender Flügel der Palazzo-Publicco-Madonna einsetzt. Wie Oertel schon 1961 nachgewiesen hat (Frühe italienische Malerei in Altenburg, S. 57 ff.), ist die Zugehörigkeit der Badia Ardenga-Szenen zur Sieneser Madonna unwahrscheinlich. Es ist bloße Vermutung, daß die von Tizio in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts in San Domenico erwähnten „aliae“ mit den seit 1575 in der Badia Ardenga nachgewiesenen Szenen identisch seien. Tizio sagt über die Thematik der Flügel nichts. Wenn man überhaupt seiner Behauptung von Flügeln Gewicht beilegt – nach seiner Angabe befanden sie sich damals schon abgetrennt über dem Haupteingang der Kirche, d. h. er hat die „Flügel“ nicht in situ gesehen –, sollte auch der Wortlaut für die Rekonstruktion ausgewertet werden. Tizio schreibt: „Aliae vero duae quae Virginem utroque latere olim claudebant...“ St. rekonstruiert aber feststehende Flügel, die zusammengenommen nicht mit den Maßen des Madonnenbildes übereinstimmen, was bei schließbaren Flügeln notwendig wäre. Oertel wies darauf hin, daß die Winkel des Giebels über dem Madonnenbild und der an zwei Badia Ardenga-Szenen vorhandenen Abschrägungen nicht übereinstimmen, wodurch die Annahme des von St. angenommenen übergreifenden Giebels widerlegt wird. Leider ist der Verf. auf dieses Argument nicht eingegangen. Nach Ansicht des Rz. kommt der von Oertel vorgelegten Rekonstruktion, der die Badia Ardenga-Szenen mit einem erheblich kleineren – verlorenen – Mittelbild zusammenstellt, die größere Wahrscheinlichkeit zu.

Der Versuch einer Gruppierung der Werkstattarbeiten ist außerordentlich nützlich, obwohl er weitgehend davon abhängt, welche künstlerische Breite man Guido selbst zutraut und wie man sich den Werkstattbetrieb vorstellt. St. neigt zu der Ansicht, daß Guido sich nicht mehr den gotischen Einflüssen geöffnet habe und die Zeit gleichsam über ihn hinweggegangen sei. Vielleicht ist Guido um 1280 in einem Alter von etwa 50 Jahren gestorben. Aber wenn dies nicht der Fall ist, ist es schwer vorstellbar, daß er angesichts der eindringenden Gotik resigniert haben sollte. Von der Palazzo-Publicco-Madonna führt kein Weg weiter, wenn man nicht in den Werken des Petrusmeisters eine aus der Auseinandersetzung mit der Gotik erwachsene Stilumbildung erkennen will.

Am weitesten von Guido entfernt ist der sog. Johannesmeister, den St. aus seiner Betrachtung ausschließt. Die Johannestafel in der Pinakothek von Siena zeigt wohl am reinsten einen gotischen Einfluß französischer Prägung. Man betrachte nur die Figur der tanzenden Salome! Leider ist die Datierung des Werkes unsicher, so daß man schwer den rückwirkenden Einfluß auf die Guido-Werkstatt abschätzen kann. Nur die in Siena in dieser Zeit singuläre architektonische Rahmengliederung aus Säulen und Gebälken veranlaßt St., die Johannestafel zum Vergleich mit der ebenfalls architektonisch verstandenen Rahmung des Madonnenbildes im Palazzo Comunale von San Gimignano heranzuziehen, wobei er das Verhältnis jedoch unbestimmt läßt.

St.'s Arbeit führt bis zu jenem Punkt des Verständnisses von Werk und Künstlerpersönlichkeit Guidos, über den man ohne den Fund von Dokumenten kaum wesentlich hinauskommen wird. Die vorgebrachte Kritik soll nicht vergessen lassen, daß es sich um eine sehr gründliche und durchdachte Arbeit handelt. Dabei bleibt es unwesentlich, ob man mit dem Verf. in allen Fragen der Zuschreibung einig ist.

Für ein bisher noch nicht mit Guido selbst in Beziehung gesetztes Werk, über dessen Lokalisierung die Forschung extrem divergierende Ansichten aufweist, soll an dieser Stelle eine Zuschreibung an Guido vorgeschlagen werden. Es handelt sich um ein kleines Diptychon, dessen Tafeln sich auf das Museum der bildenden Künste in Budapest und die National Gallery in London verteilen. Der von Garrison (Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1949, S. 106 f.) erkannte Zusammenhang der beiden Tafeln kann aufgrund der Identität der Maße, der Gliederung und der gleichen Gestaltung der Rückseiten als sicher gelten. Die kleine Kreuzigung in Budapest (Abb. 3) ist als „toskanisch, 2. Hälfte 13. Jahrh.“ bestimmt (Andor Pigler, *A régi képtás katalógusa*, Budapest 1954, S. 574), die halbfigurige Madonna mit dem Kind in London (Abb. 2) nur als „italienische Schule“ (Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*. Nat. Gall. Cat. London 1961², S. 256). Den Versuch einer präziseren Bestimmung machte Garrison: „Sienese, Under strong Pisan influence. 1270 – 80.“ Mit Ausnahme der behaupteten pisanischen Stilelemente erscheint diese Bestimmung einleuchtend.

Die Zuschreibung an Guido soll ein weiterer Präzisierungsversuch sein. Die Nähe des Diptychons zu Guido wurde schon einmal von Gertrude Coor (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, S. 79 f.) betont, doch geht St. – obwohl der Aufsatz in seiner Bibliographie aufgeführt ist – merkwürdigerweise nicht darauf ein. Der Vergleich der Madonna wie der Kreuzigung mit den anerkannten Werken Guidos belegt die nahe Verwandtschaft. Wenn man die Londoner Madonna mit der Maria des Polyptychons Nr. 7 in der Pinakothek von Siena zusammengestellt (St. Abb. 7 – 9), so zeigen die Köpfe und die Gewanddrapierung bis in Handschriftliches reichende Gemeinsamkeiten, die man allenfalls als Werkstattgepflogenheiten erklären könnte. Zweifellos ist der Londoner Kopf etwas schlaffer und gröber, aber körperlich besser erfaßt. Die Schlawheit in der Modellierung der Wangen erinnert an die Madonnen des Madonna del Voto- und des Klarissenmeisters. Jedenfalls wird man geneigt sein, für die Londoner Maria ein späteres Datum anzusetzen als für die Maria des Sieneseer Polyptychons, das durch Inschrift in die 70er Jahre datiert ist. An die gleiche Datierung – also in die 80er Jahre – läßt auch die Kreuzigung in Budapest denken. Das Motiv des übergeschlagenen rechten Beines bei dem Gekreuzigten tritt erst in Darstellungen auf, die in die Spätzeit Guidos gehören oder seiner Werkstatt zuzuweisen sind. Als Beispiel sei die Tafel mit der Kreuzigung in New Haven in der Yale University Gallery genannt, von St. als Arbeit der Guido-Werkstatt bestimmt und in die 80er Jahre datiert (St. Abb. 52). Im übrigen ist die Darstellung mit der Kreuzigung der Badia Ardenga-Szenen nahe verwandt (worauf St. im Falle der Yale-Kreuzigung hinweist). Die anatomisch genauere Wiedergabe der Bauchmuskulatur des Budapester Christus weist auf ein relativ spätes Datum, und hier ist der einzige Punkt, wo man einen pisanischen Einfluß erblicken könnte.

Die Architekturdarstellung im Hintergrund zeigt in ihrer Perspektivbehandlung und in den ornamentalen Details einen derart guidesken Charakter, daß die Zuweisung an Guido oder seine Werkstatt von hier eine gewichtige Bestätigung erfährt.

Da das Diptychon mit der Datierung in die 80er Jahre in die Problemstellung von Guidos Spätwerk gerät, muß die Frage nach der Eigenhändigkeit unentschieden bleiben.

Hanno-Walter Kruff

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Hermann Bauer: *Kunst und Utopie*: Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance. Berlin, Walter de Gruyter Verlag 1965. VIII, 140 S., 10 Abb. auf Taf. DM 32. - .

C. R. Dodwell - D. H. Turner: *Reichenau Reconsidered*. A Re-assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art. Warburg Institute Surveys No. 2, hrsg. von E. H. Gombrich u. J. B. Trapp. London, The Warburg Institute, 1965. X, 108 S., 25 Abb. auf Taf. £ 2.10.0.

L. D. Ettlinger: *The Sistine Chapel before Michelangelo*. Religious Imagery and Papal Primacy. Oxford Warburg Studies. Oxford University Press 1965. 128 S., 42 S. Taf., 1 Taf. 75/-s.

Friedrich Wilhelm Heckmanns: *Pieter Janszoon Saenredam*. Das Problem seiner Raumform. Münstersche Studien zur Kunstgeschichte Bd. 3. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers 1965. 66 S., 29 Abb. auf Taf. DM 24. - .

Joachim Hotz: *Katalog der Sammlung Eckert aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg*. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte Reihe VIII, Bd. 3: Plansammlungen zum Fränkischen Barock 1. Teil. Würzburg, Verlag Ferdinand Schöningh 1965. X, 133 S. DM 12. - .

Gabriele Howaldt: *Bildteppiche der Stilbewegung*. Kunst in Hessen und am Mittelrhein Bd. 4. Schriften der Hessischen Museen. Darmstadt, Eduard Roether Verlag 1964. 153 S. mit 70 Abb. auf Taf.

Paul Pieper: *Der Dom zu Münster*. Münster, Verlag Aschendorff 1965. 40 S., 32 S. Taf. mit Abb. im Text. DM 19.80, kart. DM 17. - .

Patrik Reuterswärd: *The two Churches of the Hôtel des Invalides*. Stockholm, Kungl. Boktryckeriet P. A. Norstedt & Söner 1965. 136 S. mit 44 Abb. im Text. S. Kr. 40. - .

Sixten Ringbom: *Icon to Narrative*. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting. Acta Academiae Aboensis Ser. A. Vol. 31, nr. 2. Abo Akademie 1965. 233S., 196 Abb. auf Taf.

W. D. Robson-Scott: *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*. Oxford University Press 1965. 334 S., 5 Taf. 45/-s.