

es sich bei den von Goy genannten Geldbeträgen um hohe oder niedrige Summen handelt. Dabei wäre es im Rahmen des Buches ausgesprochen wichtig zu wissen, daß Marmor für drei bis vier Dukaten pro tausend Pfund gehandelt wurde, und daß ein besonders qualitätvoller Marmorquader für fünfzehn Dukaten gut ein Viertel des Jahreseinkommens eines Steinmetzen kosten konnte. Die grundlegende Studie zum Handwerk der Steinmetzen, Bildhauer und Architekten im Venedig des fünfzehnten Jahrhunderts bleibt somit die von Goy häufig zitierte Doktorarbeit *The Employment of Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century* von Susan Connell (Warburg Institute, 1976), leider bei Garland Publishing 1988 im Dissertationsdruck in völlig unattraktiver Aufmachung erschienen und zu wenig bekannt.

Unglücklicherweise war das Architektenauge, das den Bau der Ca d'Oro so korrekt und genüßlich beschreibt, weit weniger scharfsichtig im Hinblick auf die Abbildungen des Buches (zum größten Teil vom Verfasser selbst aufgenommen). Einige Illustrationen sind unscharf, andere schräg, und bei manchen ist nicht klar, warum sie überhaupt in *The House of Gold* erscheinen. Darüber hinaus wird im Text an keiner Stelle auf die Abbildungen verwiesen, was den Zusammenhang zwischen Bild und Wort bisweilen beeinträchtigt.

Trotz der zahlreichen Einwände ist Richard Goys *The House of Gold* ein wichtiges Buch. Was Connell in knapper Übersichtsform auflistet, präsentiert Goy in der großzügigen und attraktiven Form einer Monographie. Er rekonstruiert die häufig als Unikum betrachtete Ca' d'Oro auf lebhaftere wie auch verständliche Weise und ordnet sie in die lange Reihe der Paläste am Canal Grande ein, ohne das Haus aus Gold seiner Einmaligkeit zu berauben.

Joachim Strupp

JAMES H. BECK, *Jacopo della Quercia*. New York, Columbia University Press 1991. 2 Bände. \$ 109.50

(mit einer Abbildung)

Neben Krautheimers maßstabsetzendem *Ghiberti* von 1956 und Jansons monumentalem *Donatello* von 1957 fehlte 35 Jahre lang die ähnlich umfassend angelegte, alle Quellen berücksichtigende Monographie über den dritten und ältesten im Bunde der Gründergeneration der Skulptur des Quattrocento, Jacopo della Quercia. Zwar sind Veröffentlichungen über Quercia und seinen näheren Umkreis zahlreich, doch weit verstreut und oft entlegen in lokalen Zeitschriften plaziert; ihren Ausgang nahmen sie zumeist in der italienischen Regionalforschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allen voran in Lucca und Siena. Doch schon 1896 waren Werk und Person Jacopo della Quercias Thema einer deutschsprachigen Dissertation, die Carl Cornelius unter Wölfflin in Basel anfertigte. Ihren eigentlichen Höhepunkt aber erreichte die Beschäftigung mit den „puzzles of

Quercia“, wie John Pope-Hennessy seine Rezension von Becks Werk im *Times Literary Supplement* betitelte (20.11.1992), in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts. In zwölf Jahren erschienen allein sechs Monographien, 1926 die I. B. Supinos, 1929 die Peleo Baccis, dessen akribischem Forschereifer wir die Kenntnis der meisten Dokumente zu Leben und Werk Quercias verdanken; 1930 in Paris die von Gielly und im gleichen Jahr der monographisch angelegte Beitrag Jenö Lányis im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*; 1934 die Arbeit von Nicco Fasola und 1938 schließlich die von Paribeni. In den sechziger und siebziger Jahren leistete die Aufarbeitung der Fonte Gaia Ann Coffin Hanson, die der Porta Magna von S. Petronio in Bologna James H. Beck.

Dieser ist nun der Autor des vorliegenden zweibändigen Werkes über Jacopo della Quercia, das die empfindliche Lücke schließt. In vorbildlicher Weise hat Beck die überbordende Fülle von Aussagen, Meinungen und Hypothesen kritisch gesichtet, Spreu von Weizen getrennt und auf dieser Basis, unterstützt durch gesicherte Fakten, eine Monographie aufgebaut, die inhaltlich allen Forderungen entspricht, die an sie gestellt werden.

Der erste Band ist der Werkdokumentation in Text und Katalog vorbehalten und in die Abschnitte „Jacopo della Quercia: The Man“, „Jacopo della Quercia's Artistic Style“, „Catalogue of Works“ und „Handlist of Rejected Works“ unterteilt. Den zweiten Band teilen sich 506 auf Quercia Bezug nehmende Dokumente in Wortlaut mit Kommentaren, die zwar größtenteils bekannt sind, deren Veröffentlichung aber weit verstreut ist, der Abdruck der beiden Vasari-Viten von 1550 und 1568 sowie der am Beginn stehende Tafelteil mit 153 Abbildungen. Diese enttäuschen leider: eine einzige Ansicht der Ferrareser Madonna, ergänzt durch ein eher belangloses Faltdetail, keine komplette Aufsicht auf die Grabplatte der sog. Ilaria del Carretto in Lucca (schon das bekannte Alinari-Foto hätte den Zweck erfüllt), dafür das Hündchen gleich zweimal. Von der Quercia zugeschriebenen Verkündigungsmaria in S. Raimondo al Refugio in Siena hätte man sich doch gerne eine Frontalansicht gewünscht, an Stelle der obendrein unscharfen im fast verlorenen Profil; der Apostel von S. Martino in Lucca, von dem es durchaus ordentliche Abbildungen gibt, wird zwar frontal und als Kopfausschnitt wiedergegeben, die Seitenansicht jedoch erfolgt schräg von hinten, ist zu Dreiviertel abgeschnitten und versuppt in Schwarz. Spätestens hier gibt man auf und bedauert, daß man für die Bebilderung dieses so entscheidenden Werkes über Quercia auf andere Quellen zurückgreifen muß; in Ermangelung neuerer Aufnahmen wird man wohl auf den Bildteil von Seymours Monographie (New Haven/London 1973) ausweichen müssen.

Von den insgesamt etwas mehr als zwanzig mit Quercia in Verbindung gebrachten Skulpturen oder Werkkomplexen sind nur fünf zweifelsfrei archivalisch zu belegen: die Ferrareser Madonna von 1406, die Fonte Gaia in Siena, 1414-1419 durchgeführt, die Reliefs und Lünettenskulpturen der Porta Magna von S. Petronio in Bologna, 1425-1438, die sehr abgetretene Grabplatte für Antonio da Budrio in S. Michele in Bosco in Bologna von 1435 und die Arbeiten am Sienser Taufbrunnen von 1416-1434. Durch Inschrift gesichert und datiert sind der

Trenta-Altar in Lucca und die Verkündigungsgruppe in San Gimignano. Allgemein unbezweifelt ist die Autorschaft Quercias für das sog. Grabmal der Ilaria del Carretto und die Statue eines Apostels sowie für die beiden Grabplatten der Familie Trenta in Lucca.

Von den meisten Quercia-Forschern wird das Geburtsjahr Quercias um 1374/75 angesetzt – daran orientierten sich auch Ausstellung und Kongreß in Siena 1974/75 –, Beck tendiert eher zu einem Geburtsjahr um 1380; damit würde er eng in die Nähe Ghibertis rücken. Wie dem auch sei, es ist jedenfalls anzunehmen, daß Quercia seinen Vater, den Bildschnitzer und Goldschmied Piero d'Angelo, begleitete, als dieser um 1391-1394 von Siena nach Lucca übersiedelte, und seine Ausbildung im lucchesisch-pisanischen Milieu erhielt. Als möglichen Lehrmeister macht Beck den capomaestro von S. Martino in Lucca, Antonio Pardini, aus, eine durchaus naheliegende Hypothese. Daß er vom Vater in der Technik der Goldschmiedekunst unterrichtet wurde, ist anzunehmen, bedenkt man, daß er 1401/02 nach Ghibertis Bericht zusammen mit dem ihm lebenslang verbundenen Francesco da Valdambino am berühmten Wettbewerb um die Florentiner Baptisteriumstür teilnahm und die Anfertigung eines Bronzereliefs auch die Fähigkeiten eines Goldschmiedes erforderte.

Lucca war hingegen weniger nach Florenz hin orientiert als nach dem benachbarten Pisa, nach Genua, nach dem westlichen Oberitalien und durch den Export seiner berühmten Seidenstoffe mit Burgund, Paris und Flandern verbunden. Die Kontore der Luccheser Seiden- und Luxusgüterhändler Trenta in Paris und Brügge belieferten die Höfe Frankreichs und Burgunds. Durch die Nähe Luccas zu den Marmorbrüchen in Carrara und Pietrasanta und dem Umschlagplatz Pisa florierte hier auch die Marmorbildhauerei, und der Ruf eines begabten Künstlers auf diesem Gebiet, durchaus praktisch erfahren im Umgang mit dem teuren Werkstoff, muß denn auch Quercia an den Ort seines ersten dokumentierten Auftrags vorausgeeilt sein, nach Ferrara. 1403 kommt der Vertrag zwischen dem Erben des Bischofs Virgilio dei Silvestri, Quercia und dem für ihn bürgenden und am Auftrag beteiligten hochangesehenen Ferrareser Holzschnitzer Tommasino da Baiso zustande, in dem, wie Beck unterstreicht, explizit auf den „*lapidem marmoreum album de terra Carrarie de Thuscia*“ hingewiesen wird, den Quercia auszusuchen und herbeizuschaffen habe. Die Ausführung der Madonna erfolgte erst 1406. Als Inspiration für diese monumentale, blockhafte, raumgreifende Sitzfigur sieht Beck Skulpturen Nicola Pisanos, besonders Details der Reliefs der Pisaner Kanzel. Doch ist eine solche Verbindung zwischen einem Reliefdetail und einer lebensgroßen Sitzfigur schwer nachvollziehbar. Viel näher liegt hier, so meine ich, eine Verbindung mit Giovanni Pisanos Madonna Heinrichs VII. aus der Lünette der Porta di San Ranieri des Pisaner Domes, wo sie zusammen mit einer Statue der Pisa und einer Kaiser Heinrichs aufgestellt war (Pisa, Museo Nazionale). Hier findet sich nicht nur das in der Skulptur ungewöhnliche Motiv des auf dem linken Knie der Mutter stehenden, in ein gegürtetes antikes Gewand gekleideten Jesusknaben; in ihrer Auffassung vom ho-

heitsvollen Thronen, vom Betrachter, die Tiefe des Marmorblockes bewußt einsetzend, getrennt, sind beide Skulpturen einander verwandt.

Die größten Rätsel in den „puzzles of Quercia“ gibt nach wie vor das sog. Grabmal der Ilaria del Carretto in S. Martino in Lucca auf. Die Zuweisung von „cassa“ und „figura“ an Quercia stammt von Vasari; die Bezeichnung als Grabmal der im Kindbett gestorbenen zweiten Frau Paolo Guinigi, Ilaria del Carretto, kommt erst um 1600 auf, zur gleichen Zeit wird allerdings auch behauptet, es handelte sich um das Grabmal von Paolos erster Frau, Maria Antelminelli, die nach weniger als zweijähriger Ehe in der ersten Jahreshälfte 1402 starb. Die bekannten gesicherten Fakten sollen hier kurz wiederholt werden:

Die Grablege der Familie Guinigi befand sich nicht im Dom S. Martino, wo sie erst seit 1395 Patronatsrecht für den Altar der hll. Giovanni und Biagio besaß, sondern in der Kapelle S. Lucia beim Kloster S. Francesco, die beim Umbau des Palazzo Guinigi ab 1413 diesem als Hauskapelle angeschlossen wurde. In der cappella S. Lucia wurden auf jeden Fall zwei der vier Frauen Paolo Guinigi beigelegt, Ilaria del Carretto 1406 – vor der Errichtung des Stadtpalastes – und Piacentina da Varano 1416. Im August 1430 begleiteten schwere Ausschreitungen gegen die Einrichtung des Palastes die Vertreibung des Stadtherren; dabei, so Vasari, sei auch das Grab beschädigt worden. 1544 hielt sich Vasari für einen Monat in Lucca auf, der von ihm 1550 bzw. 1568 veröffentlichte Zustand läßt sich wie folgt rekonstruieren: In der Nähe des Altars der Comunità dei Canonici an der Südseite der Vierung des Luccheser Domes lehnten einer der beiden Puttenfriese, „la cassa e la figura“, Sarkophag und figürliche Grabplatte befanden sich also in der Nähe der Sakristeitür. Dieser Zustand scheint bis 1760 andauert zu haben, als die Teile in allerdings unbekanntem Kontext in das Oratorio dei Garbesi, einen 1702 errichteten Annexraum der Sakristei, versetzt wurden, ohne den heute rückwärtigen Puttenfries. Dieser war möglicherweise damals schon im Besitz der Familie Guinigi, von der ihn 1829 ein Antiquitätenhändler aus dem Weinkeller des Stadtpalastes erwarb und an den Großherzog von Toskana weiterveräußerte. 1842 wurden die Teile wieder in den Dom zurückgebracht und an der nördlichen Querschiffwand auf den heutigen schwarzen passig geschweiften Plinthen-Sockel gesetzt, dessen Herkunft unbekannt ist.

Zu dieser Zeit bestand das Monument aus vorderem Puttenfries, Deckplatte mit Liegefigur, Kreuzblumenstein am Fußende und einem Stein mit der Jahreszahl 1544 am Kopfende. Der rückwärtige Puttenfries war inzwischen über die Uffizien in den Bargello gelangt und wurde 1887 der Stadt Lucca zurückgegeben. Daraufhin versetzte man das Grabmal mit dem eingefügten Fries freistehend an seinen heutigen Platz im nördlichen Querschiff. 1911 identifizierte der Luccheser Lokalhistoriker Graf Amadeo Cenami einen seitlich sichtlich abgearbeiteten Stein mit dem übermalten Wappen Guinigi-Del Carretto als den ursprünglichen Wappenstein des Grabmals, der an einem späteren Grabmal wieder verwendet worden war und von dort in den Hof des Palazzo Guinigi gelangt war. 1913 fügte Peleo Bacci diesen Stein am Grabmal in S. Martino ein: das Ende eines sich 60 Jahre hinziehenden Rekonstruktionsprozesses.



Abb. 1 Wilton Diptych, rechte Seite. London, National Gallery (Museum)

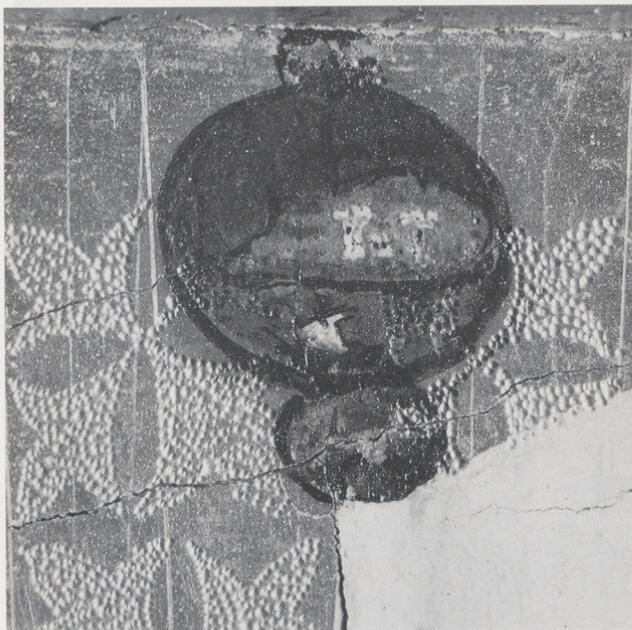


Abb. 2a Wilton Diptych, rechte Seite, Detail: Knauf der Fahnenstange (nach: Ausst. Kat. Making and Meaning: the Wilton Diptych, S. 38 Pl. 21)



Abb. 2b und c Pieter Saenredam, Inneres der Utrechter Marienkirche. Zeichnungen (Juli 1636) in Edinburgh (Royal Scottish Academy) und Utrecht (Stadtarchiv) (nach: Gary Schwartz u. Marten Jan Bok, P. Saenredam. The Painter and His Time, Maarssen u. a. 1990, S. 138 und 144)



Abb. 3 Pieter Saenredam, Ansicht der Utrechter Marienkirche, 1662. Madrid, Stiftung Thyssen-Bornemisza (München, Bruckmann)



Abb. 4 Sarkophag, 2. Jh. n. Chr., 1993 im Londoner Kunsthandel (nach Apollo July 1993, vol. 138 No. 377)

Nun ist jedoch die figürliche Grabplatte für die Ausmaße des Sarkophages erheblich zu klein, dessen Öffnung sie gerade schließt (*Jb. d. Zentralinst. f. Kunstgesch.* 2, 1986). Der Abstand zwischen Grabplatte und Sarkophagkante beträgt am Kopf- und Fußteil je 20 cm, an den Längsseiten je 9,5 cm, ist also auch nicht einmal einheitlich breit. Auch Beck erkennt das Dilemma, neigt aber Krautheimer folgend dazu, einen kastenförmigen Zwischensockel zwischen Sarkophag und Figurenplatte zu vermuten. Damit käme man bei einem solchen getreppten Aufbau auf eine Gesamthöhe von etwa 1.60 m; das eigentliche Grabbild wäre somit auf keinen Fall in Aufsicht sichtbar gewesen. Andererseits, und da muß ich Beck widersprechen, ist das Grabbild nicht auf die Profilansicht angelegt; die Details des Faltenwurfes, die hohe Gürtung des Gewandes, die feine Durcharbeitung der Hände erschließen sich nur aus der Draufsicht. Wie hoch üblicherweise freistehende Tumba-Grabmäler dieser Zeit waren, zeigt eine Miniatur des Boucicaut-Meisters mit einem Mönch, der sich über eine imaginäre Doppelgrabanlage mit Kastensarkophag beugt. Grabdenkmäler von der vermuteten Höhe des sog. Ilaria-Monumentes finden sich bei Wandgrabmälern des Trecento, oft mit einer zum Betrachter hin leicht gekippten figürlichen Deckplatte, die trotz der Höhe der Anbringung eine Aufsicht erlaubt. Bei einer solchen Rekonstruktion wäre der rückwärtige Puttenfries unsinnig, ebenso die Anbringung des Wappens am versteckten Kopfteil anstatt in der Mitte der Frontseite, wie z. B. bei Przemysl Ottokar in Prag (vgl. K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, Abb. 351a). Figürliche Grabplatte und Sarkophag gehören also offenbar nicht zusammen. Da die Abmeißelungen am Wappenstein eindeutig die Zugehörigkeit zum Putten-Girlanden-Sarkophag bezeugen, wessen Grabbild ist dann die sog. Ilaria? Schon Bauch (s. o.) wies auf die enge Verbindung zwischen der sog. Ilaria del Carretto und einer Grabplatte mit der Liegefigur der Bianca von Savoyen, ehemals im Klarakloster in Pavia (Mailand, Castello Sforzesco), hin, das er um 1387 datiert, und das Quercia wohl gekannt haben muß. Da die sog. Ilaria eine „burgundisierende“ Weiterentwicklung dieses Typus ist, kann sie durchaus auch schon 1402 entstanden sein und damit Maria Antelminelli darstellen, die nach knapp zweijähriger Ehe sicher ebenfalls jung verstorbene erste Gemahlin Paolo Guinigis. Eine weitere Möglichkeit ist die Identifizierung der Dargestellten mit Paolos vierter und letzter Frau Jacopa de' Trinci, die ebenfalls in jungen Jahren im April 1422 starb, dem Jahr der Vollendung des Trenta-Altars in Lucca. In einem Dokument vom Mai des gleichen Jahres bezeichnet Quercias Vater den Sohn als „*filium habentem tamquam presentem*“ (Doc. 106), doch wohl ein Hinweis darauf, daß Quercia in dieser Zeit zwischen Siena und Lucca hin- und herpendelte. Beide Überlegungen tauchen, von stilkritischen Ansätzen ausgehend, schon in der älteren Literatur auf, die erstere bei Lunardi (*Ilaria del Carretto o Maria Antelminelli?* Lucca 1928), die letztere bei Jenö Lányi (*Jb. f. Kunstwissenschaft* 1930), der die Grabplatte in die frühen 20er Jahre datiert.

Während die Grabplatte der sog. Ilaria die konsequente Weiterentwicklung eines gotischen Prototyps ist, greift Quercia bei der Gestaltung des Putten-Sarkophages auf ein konkretes antikes Vorbild zurück. Zwar sind Girlanden tragende

Eroten ein beliebtes Einzelmotiv kaiserzeitlich-römischer Kunst und sind in Zweiergruppe sowohl im Sepulkralbereich als auch als Zierelement architektonisch-plastischer Anlagen zu finden. Erheblich seltener aber sind Girlandensarkophage mit auf jeder Längsseite fünf schreitenden und tänzelnden nackten Knäbchen, wobei die äußersten um die Ecken herumgeführt werden. Ein Sarkophag dieses Typus aus dem 2. Jh. wurde kürzlich im englischen Kunsthandel angeboten (Abb. 4), und die verblüffenden Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, daß Quercia einen ganz bestimmten Sarkophag dieses Typus vor Augen hatte. Die in die Zwischenräume der Girlanden eingefügten Jagdszenen des antiken Sarkophages ersetzte er durch die Flügel der Putten, die mit den Festons zusammen – kaum zufällig – herzförmige Gebilde ergeben. Das Herz als Liebesymbol ist in dieser Zeit in Italien und Frankreich wohl bekannt, und die Fruchtbarkeitssymbolik der Festons könnte ein Hinweis darauf sein, daß Ilaria die Mutter seines einzigen Sohnes Ladislao war.

Ich habe diese Bemerkungen in die Rezension eingefügt, um noch einmal darauf aufmerksam zu machen, daß die Rekonstruktion des Grabmals der sog. Ilaria del Carretto äußerst kompliziert und kontrovers ist, und daß die immer wieder präsentierte Patentlösung: Platte und Tumba gehören zusammen, so einfach nun doch wieder nicht ist. Zu welchen Ergebnissen man auch immer kommen wird, dieses „puzzle of Quercia“ ist noch nicht gelöst.

Claudia List-Freytag

## JEFF KOONS

JEFF KOONS. Ausstellung in Amsterdam, Stedelijk Museum, 28. November 1992 – 3. Januar 1993; Aarhus, Kunstmuseum, Mitte Januar – 28. Februar 1993; Stuttgart, Staatsgalerie, 13. März – 18. April 1993. Katalog mit Texten von GUDRUN INBODEN und PETER SCHJEDAHL. Amsterdam 1992. 104 Seiten, 57 farbige Abb. DM 40,-.

JEFF KOONS. Ausstellung in San Francisco, Museum of Modern Art, 10. Dezember 1992 – 7. Februar 1993; Minneapolis, Walker Art Center, 10. Juli – 3. Oktober 1993. Katalog mit Texten von JOHN CALDWELL, JIM LEWIS, DANIELA SALVIONI und BRIAN WALLIS. San Francisco 1992. 132 Seiten, 80 farbige Abb. Ca. DM 68,-.

*Das Jeff Koons Handbuch.* Mit einer Einleitung von ROBERT ROSENBLUM. Herausgegeben von Anthony d'Offay Gallery London. München, Paris, London, Schirmer/Mosel Verlag 1992. 176 Seiten, 55 farbige Abb. DM 28,-.

*Jeff Koons.* Mit einer Einleitung von JEAN-CHRISTOPHE AMMANN und einem Interview mit Jeff Koons von ANTHONY HADEN-GUEST. Hrsg. von ANGELIKA MUTHESIUS. Köln, Benedikt Taschen Verlag 1992. 176 Seiten, 170 farbige Abb. DM 29,95.