



Südtalien (Sizilien?), Anfang 13. Jahrhundert, Kelch. Luzern, St. Leodegar.

PACE DI VALENTINO UND DIE ENTWICKLUNG DES KELCHES IM DUECENTO

von Irene Hueck

Nördlich der Alpen hat sich eine grössere Gruppe von mittelalterlichen Kelchen erhalten. Für Italien dagegen beruht die Kenntnis von den Formen dieses liturgischen Gerätes im 13. Jahrhundert bisher fast ausschliesslich auf zwei Werken aus dem Besitz der Basilika San Francesco zu Assisi.¹

Der als Reliquie verehrte, deshalb fast unversehrt gebliebene kleine Kelch des hl. Franziskus² (Abb. 1) entstand wahrscheinlich in Umbrien, nach dem Stil der Evangelistensymbole zu schliessen, die der Cuppa eingraviert sind. Aber die Gesamtform hat nichts spezifisch Italienisches aufzuweisen. Da sieht man die übliche annähernd halbkugelige Cuppa. Wie bei einer Arbeit des frühen 13. Jahrhunderts zu erwarten, schiebt sich bereits ein schmaler Schaftring über den Nodus. Der Fuss mit seinen getriebenen, rund auslaufenden Blättern ist einem gleichzeitig entstandenen Kelch in Canterbury³ vergleichbar.

Ganz entfernt von allem Typischen, ganz überraschend neu erscheint im Vergleich der grosse Kelch, den Guccio di Mannaia um 1290 im Auftrage des Papstes Nikolaus' IV. für die Franziskuskirche zu arbeiten hatte (Abb. 3).⁴ Hier bekommt der Fuss einen bewegten Umriss. Das Bildprogramm ist den an diesem Werk zum ersten Mal nachweisbaren transluziden Emails übertragen, die an Fuss und Nodus hervorleuchten. Ein Rahmenwerk von sich kreuzenden Bändern folgt dem Umriss der farbigen Plaketten und verbindet sie miteinander, läuft aber nach oben spitzig zu und leitet, ebenso wie die aufsteigenden Blätter, vom gerundeten Fuss zum achtseitigen Ständer über. Der Schaft wird mit Arkaden geschmückt, die der Architektur entlehnt sind. Wie eine Blüte aus den Kelchblättern wächst die nun konisch gebildete, schmucklose Cuppa empor.

Nichts von diesen Neuerungen findet sich an gleichzeitig entstandenen Kelchen nördlich der Alpen, und es ist bekannt, welchen Eindruck Guccios Werk sehr bald schon auf andere italienische Goldschmiede machte. Fast alle Kelche des Trecento sind Variationen auf das bewunderte Vorbild. Es soll hier versucht werden zu zeigen, dass auch Guccio nicht ganz ohne Beispiel arbeitete.

Schon um 1200 muss es bei italienischen Kelchen Sonderformen gegeben haben, für die in Mittel- und Nordeuropa keine Parallelen bekannt sind. Das zeigt sich an einem Werk, das aus der Burgunderbeute in den Schatz der Hofkirche St. Leodegar von Luzern kam (Farbabb.). Deuchler⁵ hat die einleuchtende Vermutung vorgebracht, die Medaillons mit den Evangelistensymbolen könnten um 1200 in Süditalien oder auf Sizilien entstanden sein; Cuppa und Nodus weist er allerdings dem frühen 13. Jahrhundert zu. Der Kelch ist wohl zu Unrecht für eine komposite Arbeit gehalten worden. Der Schaft wurde allerdings, dem hochgotischen Proportionsgefühl entsprechend, nachträglich erhöht und mit einem Ornament aus getriebenen Weinranken geschmückt. Alle übrigen Teile können dagegen durchaus

zum ursprünglichen Bestand gehören. Der Fuss ist in der Proportionierung dem Kelch des hl. Franziskus in Assisi, in der Doppelreihe getriebener, spitz zulaufender Blätter dem Kelch des Bischofs Hervé († 1223) im Domschatz von Troyes⁶ vergleichbar, also wohl keine spätere Zutat. Es ist angenommen worden, der Nodus stamme eher von einem Reliquiar als von einem Kelch, doch findet sich die ungewohnte Mühlsteinform bei dem viel anspruchloseren, wohl im späten 12. Jahrhundert entstandenen Ablutionskelch der hl. Klara in S. Damiano bei Assisi⁷ wieder, ist also vielleicht in Italien nicht selten gewesen.

Der Nodus des Kelchs in Luzern ist eine durchsichtige Struktur aus schmalen Metallbändern, die zu Spiralen, achtblättrigen Blüten oder Herzen zusammengebogen sind. An der Aussenseite des Zylinders wurden die grösseren dieser Öffnungen noch mit feinem Würmchenfiligran gefüllt, das dem Werk den Charakter von überaus zartem Gespinst verleiht. Die Technik findet sich ähnlich am Buchdeckel des Fürsten Matislav von Novgorod (1103-1117) im Historischen Museum von Moskau⁸ und wird über Byzanz in Süditalien bekannt geworden sein.

Der Kelch von Luzern scheint eines der so rar gewordenen Werke der Goldschmiedekunst aus dem staufischen Süditalien zu sein, modern in der Form des Fusses, doch in den kunstreichen Schmuckmotiven, in Filigran und Granulation, noch der Tradition des 12. Jahrhunderts verhaftet. Man weiss aus Dokumenten, dass Friedrich II. später für wichtige Aufträge venezianische Goldschmiede heranzog.⁹

Denkt man an die politischen Verhältnisse von Siena in den letzten Jahren Friedrichs II. und der Regierungszeit Manfreds, so ist nicht unwahrscheinlich, dass man sich auch kulturell an der Hofkunst orientierte. Eine der Wurzeln für die Entwicklung der Goldschmiedekunst in der Stadt ist wohl im staufischen Süditalien zu suchen. Ein Hauptwerk, das um 1290-1300 entstandene Kopfreliquiar des hl. Galganus im Museum der Domopera von Siena¹⁰ (Abb. 8, 9), zeigt neben Motiven, die in Süditalien belegbar sind, das blattbesetzte Rankenfiligran letztlich maasländischer Provenienz, wie es die venezianischen Goldschmiede verbreiteten.

Spätestens um 1270-80 waren in Mittelitalien bereits neue Kelchformen ausgebildet. Einen Typ, der sich in der Metallausführung nicht erhalten hat, zeigt ein Relief am 1278 vollendeten Peruginer Brunnen des Nicola Pisano (Abb. 2). Man sieht einen Mann, der im Januar am Feuer sitzt und es sich bei Braten und Wein gutgehen lässt. Der grosse Kelch, den er in der Hand hält, war zum Hausgebrauch bestimmt, mag aber wohl einem Messkelch gleichen. Die Proportion von Fuss und Nodus erinnert noch an Arbeiten des frühen 13. Jahrhunderts, aber für die Cuppa wurde die traditionelle gleichmässige Rundung aufgegeben. Sie ist wie ein Trichter gebildet, erst schräg aufsteigend, dann, mit einem deutlichen Knick, steilwandig fortgeführt. Das ist eine Cuppa-Form, die am ehesten als Vorstufe zur konischen Bildung beim Kelch des Guccio di Mannaia in Betracht kommt.

Beispiel und zugleich Ansporn zu Neuem waren für Guccio sicherlich die Werke seines älteren Landsmannes Pace di Valentino, in den Dokumenten auch Pacino genannt. Beide hatten für die Heimatstadt Siena gearbeitet, und als Guccio es unternahm, im Auftrage Nikolaus' IV. den Kelch für Assisi zu entwerfen, wurde er der jüngere Konkurrent eines Meisters, der längst bei der Kurie eingeführt war und der sich mit seinen Kelchen Jahrzehnte früher Ruhm erworben hatte.¹¹

Der Stolz Pistoias war ein Goldkelch, so kostbar, dass er in Notzeiten als Pfand dienen musste und schliesslich nicht mehr zurückkam. 1265 sandte man eigens nach Siena, um Pacino di Valentino holen zu lassen.¹² Innerhalb weniger Monate entstanden ausser dem Kelch noch zwei prächtige silberne Buchdeckel mit den getriebenen Figuren der Maestà auf der einen, des Gekreuzigten auf der anderen Seite, rundum verziert mit Steinen und Emails. Der Goldkelch hatte bei der Schatzübergabe von 1268 noch keine Patene¹³, in den



1 Umbrisch, Anfang 13. Jahrhundert, Kelch des hl. Franziskus. Assisi, S. Francesco.

Inventaren ab 1273 wird auch sie aufgezählt.¹⁴ Zwischen 1269 und 1272 muss Meister Pace nochmals in Pistoia gewesen sein, und die Operai liessen ihn neben der Arbeit an der Goldpatene noch einen 1268 gekauften Kelch herrichten¹⁵, kauften auch einen weiteren von Pacino gearbeiteten Kelch, der uns später noch beschäftigen wird.

Vom Goldkelch weiss man aus den Dokumenten von 1265, dass er ohne Patene und ohne Steinschmuck zwölf Libbre und fast vier Unzen wog. Mit Steinen und Perlen wird er fast fünf Kilogramm schwer gewesen sein, war also offenbar als Schaustück, nicht zum regelmässigen liturgischen Gebrauch bestellt. Man erfährt, dass allein hundert Smaragde neben anderen Juwelen für dieses Werk bestimmt waren. Zdekauer¹⁶ nahm an, der Kelch habe nur Friese, keine figürlichen Darstellungen gehabt. Dagegen spricht die Beschreibung in einem undatierten Inventar des späten 13. oder frühen 14. Jahrhunderts.¹⁷ Dort nennt man den



2 Nicola Pisano und Werkstatt, Monatsbild.
Perugia, Fontana Maggiore.

Goldkelch “ornatum de gemmis, perlis et aliis figuris, sculptum”. Ob man sich getriebene Figuren oder vielleicht gegossene Medaillons vorzustellen hat, muss offen bleiben. Nach einem Inventar zum Jahreswechsel 1362-3 wogen Goldkelch und Patene zusammen 21 Libbre, weniger eine Unze.¹⁸ Dieses Gewicht von über sieben Kilogramm erklärt sich nicht nur durch die hinzugefügte Patene. 1363 heisst es, “über” der Patene sei ein Saphir. Spätere Inventare drücken sich deutlicher aus und sprechen von Kelch, Patene und “capello d’oro”.¹⁹ Die Patene hatte also einen goldenen Aufsatz, der den Schaukelch bekrönte, für einen liturgischen Gebrauch aber ganz nutzlos war.

Die genaueste Beschreibung verdanken wir dem Verfasser des Inventars von 1494, der sich bemüht, alle Beschädigungen, die der Goldkelch bereits erlitten hatte, eindeutig zu benennen.²⁰ Der Schmuck des Fusses muss ihm konzentrisch erschienen sein, denn er spricht von fehlenden Perlen der ersten Reihe, bis hin zur fünften, die den oberen Abschluss des Fusses bildete. Auch die Cuppa hatte grosse Perlen in fünf Reihen. Unter den erhaltenen Kelchen gibt wohl der von Bergen auf Rügen²¹ am ehesten eine Vorstellung, wie solch eine aufeinander bezogene reiche Dekoration von Fuss und Cuppa aussehen konnte. Unterhalb des Nodus fehlte 1494 ein Goldblatt, es muss also aufgelötete Blätter oder Ranken gegeben haben. Vom Nodus heisst es, es fehlten zwei Perlen von den Spitzen der kleinen Bögen.

Das würde auf eine Form ähnlich der am sogenannten Kelch des hl. Atto (Abb. 4) zutreffen, denn architektonische Motive am Nodus sind wohl wenig wahrscheinlich. An der Patene vermisste der Schreiber einen Stein, vermutlich vom Schmuck des Randes. Der Aufsatz darüber hatte Perlenschnüre und grössere Perlen. Es fehlte ein goldenes Ziborium samt einer Säule und von einem anderen Ziborium auch eine Säule. Das waren wohl, wie beim Tempelchen, das in Siena das Kopfreliquiar des hl. Galganus bekrönt (Abb. 8), kleine Tabernakel rund um einen Mittelbau, mindestens sechs an der Zahl, denn soviel obere Goldkugeln waren bis 1494 abhanden gekommen. Das mittlere Ziborium erschien kuppelförmig, und das hier fehlende Juwel war sicher der 1363 hervorgehobene Saphir. Natürlich hielt der Inventarschreiber nicht für erwähnenswert, was man sonst noch gern über die Form des Goldkelches erfahren würde: ob der Fuss noch rund oder schon vielpassförmig gebildet war, ob die Cuppa halbkugelig oder steilwandig erschien.

Zwischen 1269 und 1272 hatte Pacino einen vergoldeten Silberkelch gearbeitet. Die Inventare ab 1273 schliessen, fast gleichlautend, in die Aufzählung ein: "Item unum calicem novum indoratum de auro et ornatum de perlis et aliis, enptum a Genovese et Iohanne olim Operarii dicte Opere, quem fecit magister Pace quando fecit patenam".²² Es soll versucht werden zu zeigen, dass diese Arbeit Pacinos sich im sogenannten Kelch des hl. Atto²³ (Abb. 4), aufbewahrt im Museo Capitolare von Pistoia, erhalten hat.

Die Tradition, die das Werk mit einem Bischof des 12. Jahrhunderts in Verbindung brachte, reicht erst ins frühe Seicento zurück. Die ältesten Inventare der Sakristei wissen nichts von einem Atto-Kelch. Das ist besonders auffallend beim sehr ausführlichen Inventar von 1340, geschrieben kurz nach der Eröffnung des Heiligengrabes im Jahre 1337. Hier sind Reliquien des Bischofs und Paramente aus seinem Grab erwähnt, aber anscheinend kannte man keinen Kelch, der ihm gehört haben sollte.²⁴ Zwei Inventare des 15. Jahrhunderts²⁵ sprechen von einem kleinen Goldkelch des hl. Atto, der weder früher noch später wieder nachzuweisen ist. Der erhaltene Kelch kann das nicht sein, denn er ist nur vergoldet. Er kann auch nicht mit dem 1561 als Geschenk des Heiligen beschriebenen²⁶ übereinstimmen, denn er ist weder gross noch trägt er Emails. Die Tradition von einem Atto-Kelch war so vage, dass Dondori²⁷ sie noch auf einen weiteren, viel schwereren bezog, der auch altertümlich gewirkt haben muss. Das Inventar von 1601 meint dagegen den noch jetzt so bezeichneten Kelch des hl. Atto.²⁸ Das Gewicht wird mit 1 Libbra 5 Unzen angegeben, wenige Gramm über dem heutigen Gesamtgewicht von Kelch und Patene. Die folgenden Inventareintragungen zum selben Kelch²⁹ sprechen von einer kupfervergoldeten Patene, die ursprüngliche war also im Seicento schon verloren. Die silbervergoldete Patene, die jetzt zum Kelch gehört, mag mit ihren gotischen Randmustern nach 1840 angefertigt worden sein, als der zeitweilig im Heiligengrab geborgene Kelch wieder in den Domschatz kam. Nach dem Gewicht wird sie wohl annähernd der ursprünglichen entsprechen.

Man kann in den Inventaren den erhaltenen Kelch weiter zurückverfolgen als die Tradition, die ihn mit dem hl. Atto verband. Er muss mit einem perlenbesetzten vergoldeten Silberkelch gemeint sein, den das besonders genaue Schatzverzeichnis zum Jahreswechsel 1362-63 nennt.³⁰ Das dort angegebene Gewicht von 1 Libbra und 4 Unzen liegt nur wenige Gramm unter dem jetzigen, während alle übrigen dort aufgezählten Kelche entweder viel leichter oder erheblich schwerer waren. Am Kelchfuss sieht man bis heute, dass die Blüten zwischen und über den Rahmungen der Filigranrosetten in der Mitte durchbohrt sind, wie man es zur Befestigung von Perlen tut. Dieser hell schimmernde Besatz muss dem Schreiber des Inventars charakteristischer erschienen sein als die kleinen gemugelten Steine, die sich am Fuss und an der Aussenseite des Nodus erhalten haben und die ursprünglich noch zahlreicher waren, wie leere Fassungen an Ober- und Unterseite des Nodus beweisen.



3 Guccio di Mannaia, Kelch Nikolaus' IV. Assisi, S. Francesco, Museum.



4 Pace di Valentino, sogenannter Kelch des hl. Atto. Pistoia, Museo Capitolare.

Die Inventare bis 1310 nennen an perlenbesetzten Kelchen nur die beiden von Pace di Valentino gefertigten, den grossen goldenen und den zur Zeit der Goldpatene gearbeiteten vergoldeten.³¹ 1363 kennt man dagegen noch einen weiteren Silberkelch mit Perlen.³² Da die frühen Schatzverzeichnisse das Gewicht nicht angeben, könnte man im Zweifel sein, ob nun Paces Werk im kleinen, bis heute erhaltenen, oder im mittelgrossen Silberkelch der Beschreibung von 1363 wiederzuerkennen sei.

Für die Identifizierung mit dem noch vorhandenen Kelch spricht zunächst ein äusserer Grund. Die Operai hatten vor 1273 einen neuen Kelch Paces gekauft, der anscheinend nicht in ihrem Auftrag angefertigt worden war. Auf eigenes Risiko wird ein Goldschmied wohl eher ein liturgisches Gerät in mässiger Grösse arbeiten, damit er es nicht nur der Opera di S. Jacopo sondern notfalls auch einem Prälaten oder einer kleinen Kirche anbieten kann.

Zwischen 1273 und 1310 nennen die zahlreichen Inventare nur noch einen weiteren neuen Silberkelch, zum ersten Mal 1294 aufgeführt. Für dieses Werk eines Andruccius Jacobi wurden zwei alte Kelche eingeschmolzen, er muss also grösser und schwerer als der bis heute erhaltene gewesen sein. Lässt sich zeigen, dass der sogenannte Atto-Kelch eine sienensische Arbeit sein muss und dass er in die Zeit vor 1310 gehört, dann kann die Identifizierung mit Pacinos um 1270 gefertigtem Werk als gesichert gelten.

Schon Labarte³³ hatte für den Kelch eine Datierung ins 13. Jahrhundert vorgeschlagen. In der späteren Forschung stiftete der Gegensatz zwischen Elementen des Werkes, die auf das Trecento vorausweisen, und den altertümlich wirkenden Filigranmotiven gelegentlich Verwirrung. Man hat mit der Umarbeitung eines Kelches des 12. im 14. oder gar frühen 15. Jahrhundert gerechnet³⁴, wenn man nicht an einen vielleicht venezianischen Goldschmied des Trecento als Autor dachte.³⁵ Nun gleicht das Filigran am Kelch von Pistoia aber durchaus nicht dem venezianischen, während ähnliche Motive am Knauf des Galganusreliquiars in Siena³⁶ (Abb. 8) vorkommen, ja die ganze Konzeption des Nodus mit seinem gegossenen Rahmen- und Blattwerk und den aufgesetzten Filigranrosetten ist diesem Knauf verwandt. Ähnlich mag auch die 1264 von Pace di Valentino für Siena gearbeitete "mela Carotii", ein Knauf für den grossen Kriegswagen der Stadt, ausgesehen haben. Das Galganusreliquiar ist als Arbeit aus dem Kreis von Goldschmieden um Pace bezeichnet worden.³⁷ Diese zunächst wohl als Generationsangabe gemeinte Bestimmung erweist sich als sehr richtig, wenn wir im Kelch von Pistoia nun ein dokumentiertes Werk des Meisters wiedererkennen dürfen. Der Nodus des Kelchs ist die Vorstufe zum Knauf des Reliquiars, noch schwellend in der ungewöhnlichen Breitenentwicklung, während beim Knauf schon die eher kugelige Form zu erkennen ist, die man nach 1300 auch für den Nodus von Kelchen bevorzugt.

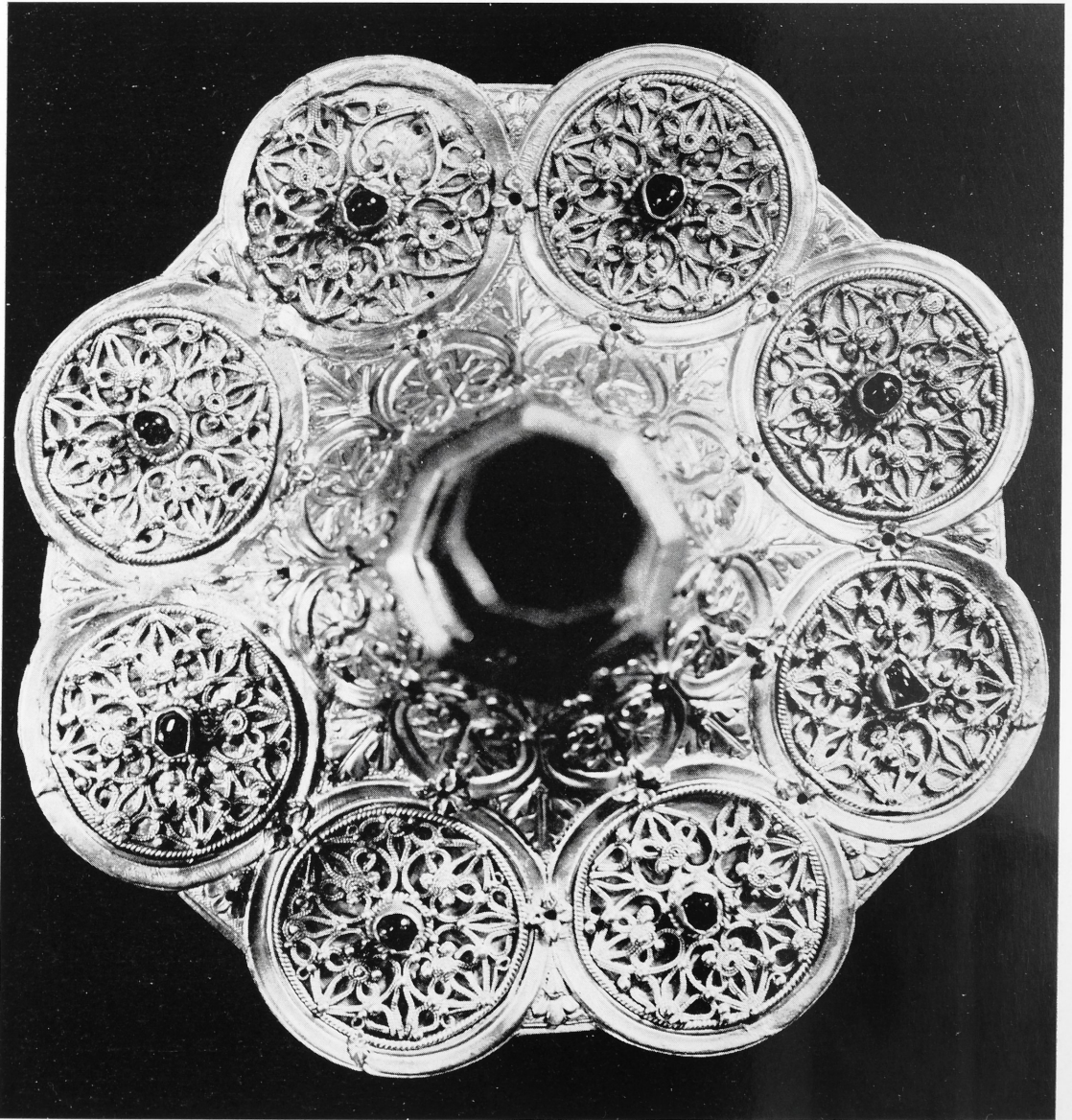
Bei Betrachtung der Filigranarbeit am Kelch bestätigt sich, dass es nicht später wiederverwendete ältere Stücke sein können. Am Fuss sieht man, dass der Goldschmied zunächst Rosetten genau dieser Grösse aber mit anderer Gliederung vorgesehen hatte. Im Gegensatz zu den erhabenen vortretenden Blättern, die sichtbar bleiben sollten, ist unter dem Filigran mit seinen vier herzförmigen Motiven je eine sechsblättrige Rose eingedrückt, nur von der Unterseite zu erkennen (Abb. 6). Für die Ausführung in Filigran muss sie als zu kleinteilig und kompliziert verworfen worden sein. Das Filigran oben und unten am Nodus setzt mit dem gradlinigen inneren Rand der Schildflächen den Plan für einen achtkantigen Ständer voraus (Abb. 7). Ähnlich geformte Felder bilden weiter oben einen Blütenkelch, aus dem sich die Cuppa erhebt. Wir sahen aus der Beschreibung von 1494, dass die reiche Dekoration der Cuppa an Pacinos älterem Goldkelch noch sehr anders gewesen sein muss. Die scheinbar so traditionsgebundenen Filigranfelder am sogenannten Kelch

des hl. Atto sind also integrierender Bestandteil eines neuartigen Entwurfes. Abgesehen von Ausflickungen und Sicherungsmassnahmen neuerer Zeit, scheint kein Grund zu bestehen, mit nennenswerten späteren Zufügungen am Kelch zu rechnen. Durchbrochene Zargen findet man auch sonst schon bei Kelchen des 13. Jahrhunderts.³⁸ Das hier verwendete Motiv aus durchsichtigen Ringen erinnert, ebenso wie die Filigranrosetten des Nodus, an den älteren süditalienischen Formenschatz, z.B. an die Staurothek aus Cava dei Tirreni.³⁹ Die sehr ungewöhnliche Gliederung des Ständers findet auch bei Kelchen des Trecento keine Parallelen und lässt sich wohl am ehesten als Idee eines Zeitgenossen des Nicola Pisano begreifen. Entfernt vergleichbar dem grossen Peruginer Brunnen, geht der Goldschmied von kräftig vortretenden Eckstützen aus, zwischen die vertieft Platten eingelassen erscheinen, mit Vierpassöffnungen statt der Reliefs.

Am Kelch von Pistoia sind wesentliche Elemente vorgebildet, die man am viel bekannteren des Guccio di Mannaia in Assisi (Abb. 3) wiederfindet. Auf hoher, profilierter Zarge erhebt sich der Fuss mit vielpassförmigem Umriss. Die Gusstechnik und die Motive von Bändern, aus denen Blätter aufsteigen, sind vergleichbar. Die Dekoration leitet zum achtseitigen Ständer über, bei Guccio mit dem Grat von acht Blattrippen und spitzzulaufenden Bändern, bei Pace noch mit aufsteigenden Blättern, denen abwärts gerichtete antworten, sodass Hochwachsen und Ausdehnen sich im Gleichgewicht halten. Beide Kelche sind im Kontrast von straffer, tektonischer Gliederung des Schaftes und einem anschmiegsamen Schmuck für die übrigen Teile entworfen. Wie weitmaschige Netze sollen die Bänder wirken, die an Fuss und Nodus befestigt erscheinen und hier Filigranrosetten, dort Emailplaketten umschliessen. Die schmucklose Cuppa erhebt sich aus Kelchblättern, die ihrerseits spiegelbildlich den unteren Schmuckmotiven entsprechen, beim Kelch von Pistoia den schildartigen Feldern des Nodus, beim Kelch von Assisi der Form der oberen Emails am Fuss. Die Übereinstimmung von Gesamtform und reichem Schmuck ist genau überlegt.

Pace zeigt am Kelch von Pistoia Interesse für die alte Technik des Filigran, nicht weil er neue Muster bilden wollte — die Motive sind alles andere als einfallsreich — sondern weil man sich mit Filigran schimmernde, durchbrochene, dehnbare Flächen schaffen kann. Die braucht er, damit ähnlich wirkende Rosetten am Nodus kugelig vortreten und die schon beträchtliche Breite noch mehr betonen, am flach auslaufenden Fuss dagegen durch die Sprengung der traditionellen, noch erkennbaren Rundform zum Achtpass auf andere Weise auch wieder zur Dehnung beitragen. Pace schätzt offenbar die Schattenwirkung, nicht nur beim Filigran sondern auch bei der durchbrochenen Zarge und den Vierpässen am Schaft. Guccio di Mannaia ersetzt einige Jahre später bei seinem Kelch das Filigran durch emaillierte Plaketten, und es ist für seinen Geschmack bezeichnend, dass nun auch Zarge und Schaft geschlossen bleiben. Der Verzicht auf die geschmeidige, weichere Rundung zeigt sich beim Werk von Assisi bis hin zur kegelförmig gewordenen Cuppa. Aber etwas von der Ausdehnungskraft haben selbst Guccios Emails noch bewahrt. Der Wechsel von Vierpässen mit Medaillons bedingt den noch reicheren Kontur. Wenig später, schon beim Kelch aus dem Besitz des 1304 gestorbenen Benedikt XI. (Perugia, Galleria Nazionale), wird der Umriss des Fusses zur Eigenform, der man beliebig gebildete Emails einfügen kann.

Die beiden seit langem bekannten Hauptwerke der sienesischen Goldschmiedekunst des späten Duecento, der Kelch des Guccio di Mannaia und das Kopfreliquiar des hl. Galganus, waren stets verwirrend in ihrer Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen. Der als Arbeit des Pace di Valentino wiedererkannte Kelch von Pistoia zeigt nun den gemeinsamen Ausgangspunkt für die divergierenden Richtungen. Hier liegen die einheimischen Voraussetzungen zur Kunst des Guccio, der schon einer jüngeren Generation angehört, neue französische

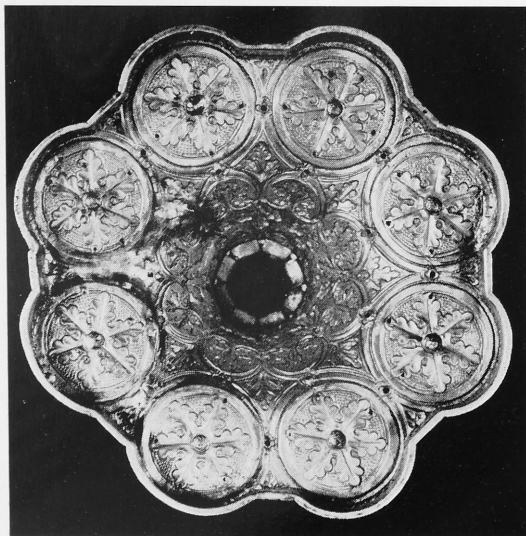


5 Kelchfuss (s. Abb. 4)

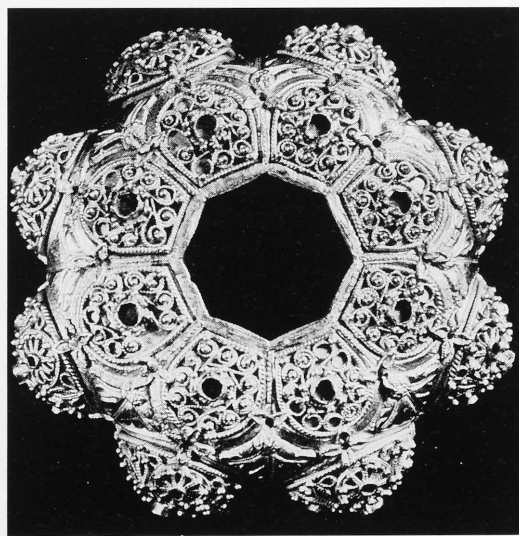
Werke gekannt haben muss und für die italienische Goldschmiedekunst als erster den Schritt zur Hochgotik vollzieht. Die Goldschmiede des Galganusreliquiars, die sich in der Gusstechnik und in den Filigranmotiven ebenfalls als Nachfolger Paces erweisen, nehmen Anregungen aus der gleichzeitigen Malerei auf. Der Reliefstil der Galganusszenen ist nicht denkbar ohne Vorbilder wie den Franziskuszyklus der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, der in denselben Jahren auch sienensische Bildhauer beeindruckt haben muss.⁴⁰

Für die traditionelle Zuschreibung eines anderen Werkes in Pistoia an Pacino gibt der Kelch kaum neue Argumente. Ein Dokument von 1287 berichtet vom Antrag der Operai, eine Silbertafel machen zu lassen, die über dem Jakobusaltar stehen soll. Nach dem Einbruch des Vanni Fucci und seiner Helfershelfer müssen 1293 die Figuren Mariens und der Apostel schon repariert werden.⁴¹ Der Name des Goldschmieds wird nicht genannt, der diese ältesten bis heute erhaltenen Teile des Silberaltars anfertigte, und es ist nur eine oft wiederholte Vermutung, der Auftrag könnte wieder an Pace di Valentino ergangen sein.⁴² Für die Darstellung Mariens (Abb. 10) ist zu recht auf die Nachwirkung von Nicola Pisano verwiesen worden, während für die Ikonographie der neue Typ der Madonnentafeln vorauszusetzen ist, wie man ihn bei Cimabues Bild aus S. Trinita (Florenz, Uffizien) oder dem Schulwerk aus S. Francesco in Pisa (Paris, Louvre) findet. Das spricht nicht für M. M. Gauthiers Annahme, die Madonna könne als Arbeit der Zeit um 1273 dem Altaraufsatz von 1287 eingefügt sein. Das Ornament passt zu einer Entstehung um 1290. Das Blattwerk unter dem Madonnenthron (Abb. 11) ist naturalistischer und üppiger als am Kelchfuß des Pacino, der zwischen 1269 und 1272 zu datieren ist. Während der Stil der Figuren am Silberaltar sich vom Galganusreliquiar in Siena unterscheidet, sind dekorative Details wie die Filigranarkaden oder die hängenden, beerenartigen Früchte im Blattkranz erstaunlich ähnlich. Der Goldschmied des Altaraufsatzes von Pistoia wird schon ein älterer Mann gewesen sein, auf den die Werke des Nicola Pisano grossen Eindruck machten, der aber auch die neuere Kunstentwicklung kannte. Das könnte auf Pacino selbst zutreffen, aber ebenso auf einen seiner ehemaligen Schüler.

Ein weiteres Werk soll noch in die Diskussion um die ersten erhaltenen Arbeiten der sienesischen Goldschmiedekunst einbezogen werden. In einer vorzüglichen Arbeit zeigte vor einigen Jahren I. Toesca⁴³, dass ein Reliquienkreuz im Palazzo Comunale von Castiglione Fiorentino (Abb. 12) dem 13. Jahrhundert zuzuweisen ist. 1258 hatte König Ludwig von Frankreich dem Franziskanerbruder Mansueto aus Castiglione, der als apostolischer Legat eine wichtige Rolle beim Friedensschluss von Paris spielte, eine Kreuzreliquie und



6 Unterseite des Kelchfusses (s. Abb. 4)



7 Nodus des Kelches (s. Abb. 4)



8 Sienesisch, um 1290-1300, Kopfreliquiar des hl. Galganus.
Helmbekrönung. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



9 Kopfreliquiar des hl. Galganus. Detail des Helmdaches. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



10 Um 1287, Madonna vom Silberaltar.
Pistoia, Dom.

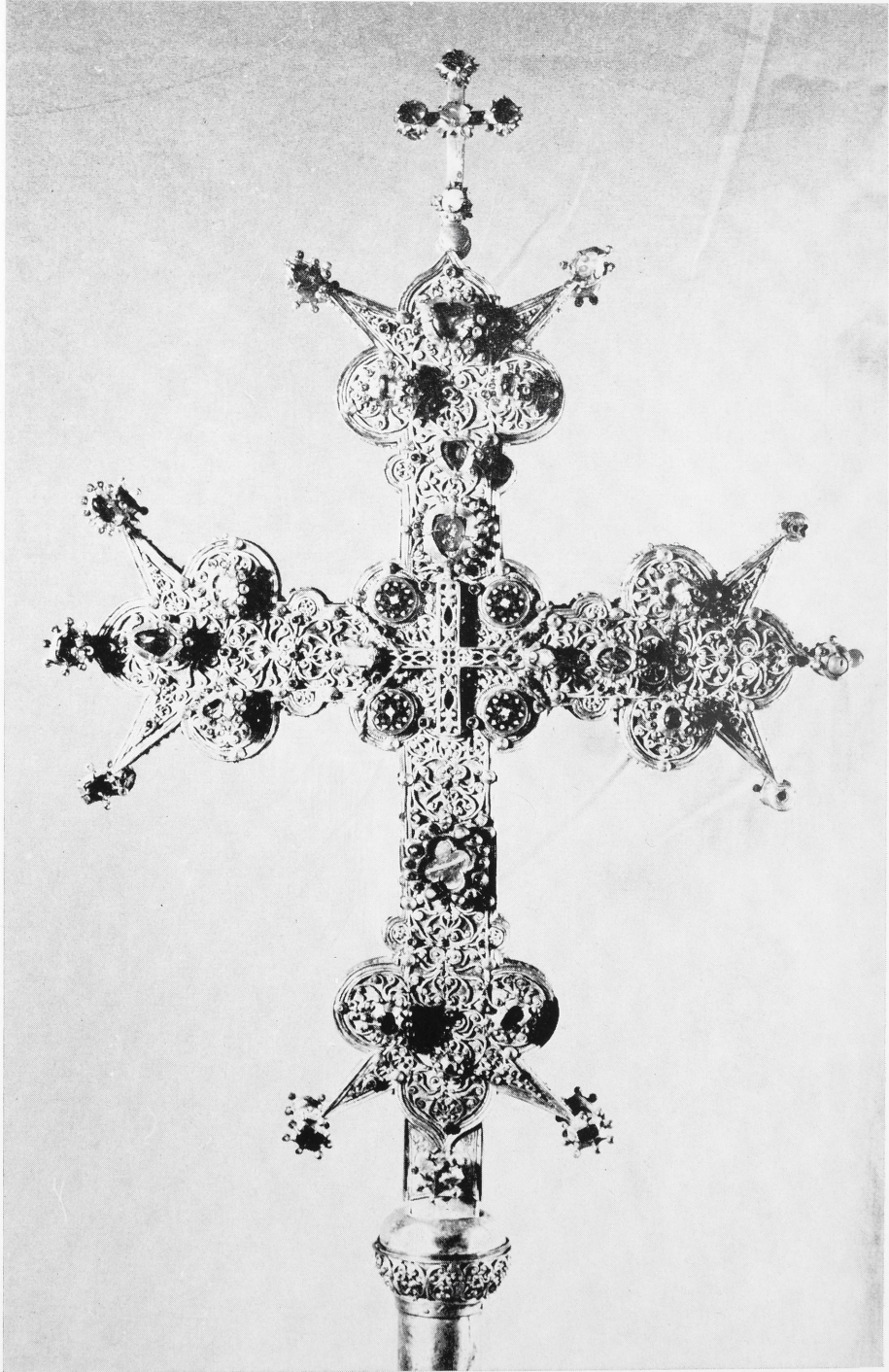
einen Dorn der Krone Christi geschenkt. Ohne Zweifel sind die transluziden Zellschmelze (*émail de plique*) an der einen Seite des Kreuzreliquiars französischen Ursprungs. I. Toesca vermutete für Reliquien, Emails und Kreuz den gleichen Herkunftsort, Paris, wies aber zu recht darauf hin, dass die Filigranarbeit Denkmälern aus dem Umkreis des Nikolaus von Verdun in den Motiven näher steht als späteren transalpinen Werken. Fra Mansueto könnte, ihrer Ansicht nach, die neuen transluziden Zellschmelze einem älteren Kreuz zugefügt haben. Nun passt aber diese Filigranarbeit gar nicht in die transalpine Entwicklung im 13. Jahrhundert. Doppelt geführten Draht benutzt man um 1200, damit die Hauptlinien der Zeichnung klar herauskommen und man umso leichter die zarteren Nebenspiralen sich abzweigen lassen kann. Beim Kreuz von Castiglione dagegen ist selbst für Nebenranken fast immer der Doppeldraht benutzt, der in dicken Schnecken endet. So werden geläufige Motive in einer energischen aber auch etwas schwerfälligen Weise vorgetragen, ohne jeden Versuch, das Filigran vom Grund zu lösen oder durch aufgesetzte Blättchen vegetabilisch zu gestalten, wie es schon im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts nördlich der Alpen überall angestrebt wird. Schwer gewordene traditionelle Motive erwartet man gewiss nicht bei einem Werk aus dem Paris der Zeit des hl. Ludwig.

Wäre es nicht möglich, dass der König sein kostbares Reliquiengeschenk 1258 in einem kleinen Behälter sandte, von dem nur die damals noch neuartigen transluziden Zellschmelze stammen? Wir wissen, dass Fra Mansueto nach seiner Rückkehr über die Heiltümer

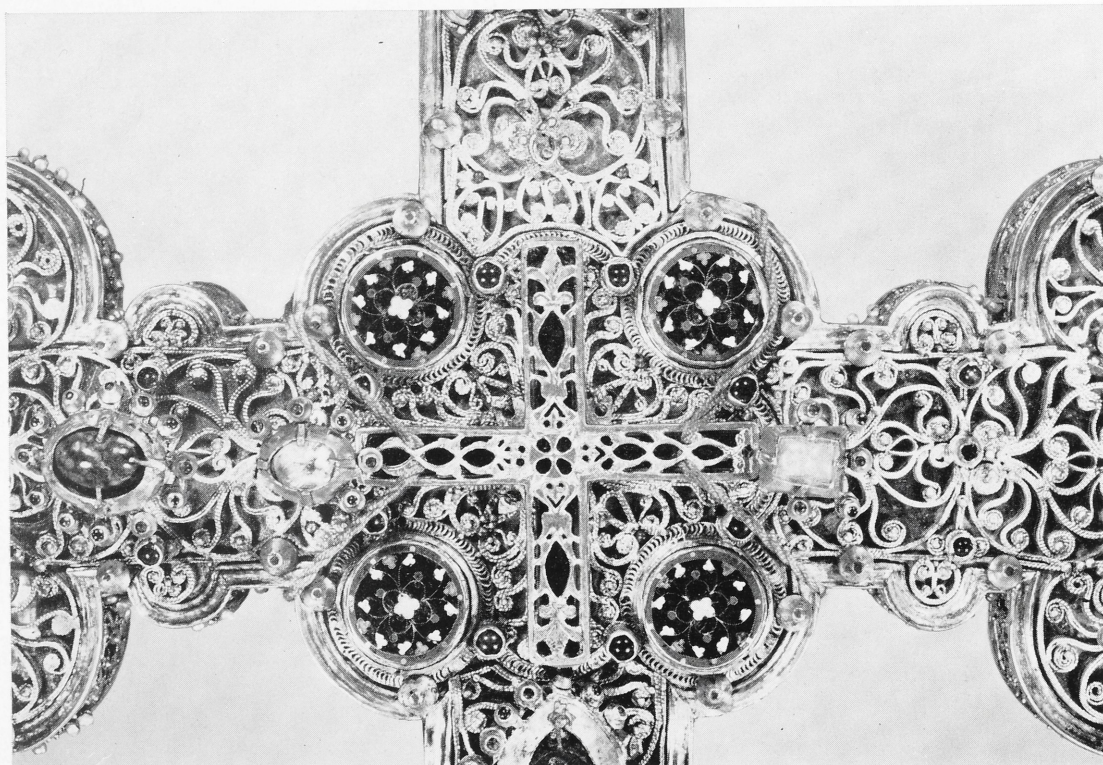
noch persönlich verfügen konnte, einen Teil der Kreuzreliquie nach La Verna gab, einen anderen 1270 den Franziskanern von Prato senden liess. Erst kurz danach kann er den bedeutenden Rest seinem Konvent S. Francesco in Castiglione endgültig vermacht haben. Wenn er das Kreuz nicht aus Frankreich mitbrachte, käme die Zeit nach 1270 für die Anfertigung in Betracht. Ein einzelner Stifter oder die Bürgerschaft könnten die nun an hohen Festen ausgestellten Reliquien durch ein kostbar strahlendes Behältnis geehrt haben. An welches bedeutende Goldschmiedezentrum hätte man sich wenden können? Venedig kommt nicht in Frage, denn dort macht man zu der Zeit ganz andere Filigranarbeiten. Siena lag näher, und an den beiden schon behandelten Werken, Pacinos Kelch in Pistoia (Abb. 5) und dem Galganusreliquiar (Abb. 8, 9) finden wir beim Filigran die sehr charakteristische Verwendung des doppelt geführten, in dicken Schnecken endenden Drahtes wieder. Die Rosetten am Kelchfuss zeigen Herzen mit einwärts gedrehten Voluten, zwischen denen Palmetten hochwachsen, und die Spiralen sind mit Kügelchen besetzt. Ähnliches sieht man als Nebenmotiv und Eckfüllung an verschiedenen Teilen des Kreuzes (Abb. 13). Die Grubenschmelzemails der Rückseite des Kreuzreliquiars lassen sich denen am ersten Stockwerk des Galganusreliquiars vergleichen, wenn es auch gemeinsame viel ältere Vorbilder gibt. Die Verwendung von traditionellen Motiven an einem Werk von höchst origineller Gesamtform wäre bei einem sienesischen Goldschmied wohl denkbar. Wie Pacino, und später Guccio, beim Kelchfuss die übliche Rundung sprengen, so beginnt hier das



11 Sockel des Marienthrones (s. Abb. 10).



12 Sienesisch, nach 1270 (?), Kreuzreliquiar. Castiglion Fiorentino, Palazzo Comunale.



13 Ausschnitt aus Abb. 12.

Kreuz, nach allen Seiten auszustrahlen. Vergleichbares ist selten. I. Toesca wies auf eine verwandte aber nicht identische Bildung in der Malerei nach 1281 hin, ein Kreuz, das auf einer Tafel in S. Chiara zu Assisi die Titelheilige in der Hand hält. In Siena findet die Idee des in farbige Rundformen ausstrahlenden Kreuzes im Trecento einen Nachklang, z.B. in einem Werk aus dem Umkreis des Ugolino di Vieri, jetzt im Kunstgewerbemuseum von Berlin-Köpenick⁴⁴, bei dem Emails die Edelsteinrosetten um die Kreuzenden ersetzen. Die Steinfassungen am Kreuz von Castiglione, die von kleinen Juwelen umgeben sind, gleichen einer staufischen Krone, ehemals im Dom von Sevilla.⁴⁵ Die meisten anderen Schmuckmotive entsprechen dem, was an rheinisch-maasländischen Erfindungen der Zeit um 1200 über Süditalien in Siena bekannt werden konnte. Das Neue am Gesamtentwurf weist in eine Richtung, die mit der französischen Gotik wenig zu tun hat. Und doch enthält das Kreuz als Importstücke die neuen französischen transluziden Zellschmelze, die zusammen mit den transalpinen eingetieften Silberreliefs, wie man sie z.B. im Schatz der Franziskuskirche von Assisi sehen konnte, für den Sienesen Guccio di Mannaia die Voraussetzung für seine transluziden figürlichen Emails boten.

Sollte sich die Hypothese einer sienesischen Herkunft des Kreuzes von Castiglione bestätigen, so würde das Werk, gemeinsam mit dem Kelch von Pistoia, die Janusstellung der Goldschmiedekunst um 1270 verdeutlichen, rückgewandt zu Vorbildern des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, und doch ein Auftakt zu Neuem.

ANMERKUNGEN

- ¹ Verglichen bei: *Toesca* I, S. 1112. Für die hier nicht behandelten Gefässe verschiedener Provenienz, die im 13.-14. Jahrhundert in Venedig als Kelche montiert wurden, vgl. *H. R. Hahnloser* in: *Il tesoro di San Marco*, II, *Il tesoro e il museo*, Florenz 1971, Kat. Nr. 54, 61.
- ² Francesco d'Assisi - Storia e Arte (Katalog der Ausstellung in Assisi), Mailand 1982, S. 168-70, 181 (dort ältere Literatur).
- ³ *J. Braun*, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, Abb. 44.
- ⁴ Francesco d'Assisi. (Anm. 2), S. 170-171; *D. Liscia Bemporad* in: *Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Florenz 1980, S. 123-125 (dort ältere Literatur).
- ⁵ *F. Deuchler*, *Die Burgunderbeute*, Bern 1963, S. 152-155, Nr. 46; *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst*, Bernisches Historisches Museum, Bern 1969, Kat. Nr. 165 (dort ältere Literatur).
- ⁶ *La France de Saint Louis*, Ausstellung Paris 1970-1971, Kat. Nr. 66.
- ⁷ Francesco d'Assisi (Anm. 2), S. 171, 181-182.
- ⁸ *Il tesoro di San Marco*, I, Florenz 1965, Tf. LXIII.
- ⁹ *Toesca* I, S. 1157, Anm. 60 (dort Quellenliteratur).
- ¹⁰ *Il Gotico a Siena* (Ausstellung in Siena), Florenz 1982, Kat. Nr. 21 (dort ältere Literatur).
- ¹¹ *S. Ciampi*, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' belli arredi*, Florenz 1810, S. 127-128; *L. Zdekauer*, *La bottega d'un orefice del Dugento: Maestro Pace di Valentino ed i suoi lavori per la Sagrestia dei belli arredi (1265-1290)*, in: *Bull. senese di storia patria*, IX, 1902, S. 251-278; *M. H. Laurent*, *Orafi senesi dei secoli XIII e XIV (documenti vaticani)*, in: *Bull. senese di storia patria*, XLIV, 1937, S. 177-182.
- ¹² AS Pistoia, S. Jacopo, N. 1, fol. 94-99; *Ciampi* (Anm. 11); *Zdekauer* (Anm. 11).
- ¹³ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 373, fol. 6 v.
- ¹⁴ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 24, fol. 160; vgl. für das fast gleichlautende Inventar von 1276: *S. Ferrali*, *Aenigmata Pistoriensia*, in: *Bull. storico pistoiese*, II, 1960, S. 14-17.
- ¹⁵ *Ferrali* 1960 (Anm. 14).
- ¹⁶ *Zdekauer* (Anm. 11), S. 271.
- ¹⁷ *S. Ferrali*, *La Sagrestia di S. Jacopo in un inventario dei tempi di Dante*, in: *Bull. storico pistoiese*, VII, 1965, S. 204-208.
- ¹⁸ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 758, fol. 226.
- ¹⁹ So z.B. im Inventar von 1397: *ibid.*, N. 759, fol. 358 r.
- ²⁰ *ibid.*, N. 10, fol. 236 v.-237.
- ²¹ *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, Kat. Nr. 588 (mit Abbildung).
- ²² *Ferrali* 1960 (Anm. 14).
- ²³ Daten zum Kelch: Silber vergoldet, gegossen, mit Filigran. Die gemugelten Steine in Kastenfassungen sind z.T. erhalten. Höhe 16,7 cm, grösster Durchmesser des Fusses 11,5 cm, Durchmesser der Cuppa 9,5 cm. Die Patene wurde später (im 19. Jahrhundert?) ersetzt. Gewicht des Kelches: 360 gr.; mit der Patene: 472 gr.
- ²⁴ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 373, fol. 59-65; vgl. *G. Beani*, *La Sacrestia "de' belli Arredi"*, in: *Bull. storico pistoiese*, III, 1901, S. 1-7 u. S. 41-56; *G. Beani*, *La cattedrale pistoiese, l'altare di S. Jacopo, la sacrestia de' belli arredi*, Pistoia 1903, pp. 173-181. Beani nahm an, die Cuppa des Kelchs könne von Bischof Atto benutzt worden sein, Nodus und Fuss dagegen stammten aus der Zeit der Öffnung des Heiligengrabes um 1337.

- ²⁵ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 1077, I, fol. 2 r.: Uno calice piccolo d'oro con patena, fu di s. Acto; *ibid.*, N. 10, fol. 237 (Inventar von 1494): Uno calice piccolo d'oro, fu di sto. atto, com patena d'oro.
- ²⁶ AS Pistoia, S. Jacopo, N. 1077, I, fol. 19 v.: Uno calice d'argento grande dorato con ismalti, con patena di rame dorato, donò il beato Acto, di peso di libre una et unce septe. Das war wohl derselbe Kelch, den das Inventar von 1649 (*ibid.*, N. 239) beschreibt: Un Calice d'argento Antico con pie largo, con patena di rame dorata, di lib. 1, un. 8, denari 12.
- ²⁷ G. Dondori, *Della pietà di Pistoia*, Pistoia 1666, S. 13-14 (bezieht sich auf das Jahr 1635): Il calice del B. Atto; 2.6. Ein als alt bezeichneter Kelch mit diesem Gewicht kommt im Inventar von 1735 vor (AS Pistoia, S. Jacopo, N. 1077 III), und eine Randbemerkung sagt, dass 1769 aus dem Metall ein neuer Kelch gemacht wurde.
- ²⁸ *ibid.*, N. 1077 II: Un Calice con sua Patena piccolo dorato del Beato Atto, di lib. 1 once 5.
- ²⁹ *ibid.*, N. 239 (Inventare von 1649, 1664, 1692), N. 1077 III (Inventare von 1705, 1714, mit dem nachträglichen Zusatz, der Kelch sei jetzt im Grab des hl. Atto — ein Umstand, dem er es wohl verdankt, die napoleonische Zeit überdauert zu haben).
- ³⁰ *ibid.*, N. 758, fol. 226: Uno chalice con patena picciolo d'ariento dorato con perle, lib. 1 once IIII.
- ³¹ *ibid.*, N. 24, fol. 160 (Inventar von 1273), fol. 170 (Inventar von 1276), fol. 137 (Inventar von 1281), N. 1, fol. 66 v. (Inventar von 1294), fol. 85 (Inventar von 1297), fol. 88 (Ende 13. - Anfang 14. Jahrhundert), N. 373, fol. 53 (Inventar von 1300), N. 24, fol. 202 v. (Inventar von 1302), N. 373, fol. 57 (Inventar von 1310); davon sind publiziert die Inventare von 1276 (*Ferrali* 1960 [Anm. 14]), von 1294 (*Ciampi* [Anm. 11]) und das undatierte des 13.-14. Jahrhunderts (*Ferrali* 1965 [Anm. 17]).
- ³² AS Pistoia, S. Jacopo, N. 758, fol. 226: Uno charile (verschrieben für: chalice) mezano con patena d'ariento dorato con perle e in sulla patena per segno una crocie e una mano, peso lib. II onc. 1.
- ³³ J. Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance*, Paris 1864, tom. II, S. 411. Dort heisst es, der Kelch sei vielleicht der 1287 von Andrea Pucci gefertigte. Das ist eine unwahrscheinliche Hypothese, da dieses 1287 noch nicht bezahlte Werk (*Ciampi* [Anm. 11], S. 128, N. 8) in den folgenden Inventaren nicht erscheint, also wohl nicht erworben wurde. C. G. E. Bunt-S. J. A. Churchill, *The Goldsmiths of Italy*, London 1926, S. 44-45, sprechen von einem erhaltenen Kelch des Pace di Valentino in Pistoia, meinen aber den verlorenen, nur aus Dokumenten bekannten Goldkelch, nicht den sogenannten Kelch des hl. Atto.
- ³⁴ G. Beani (Anm. 24), S. 1 u. S. 7; Zdekauer (Anm. 11), S. 261; Mostra d'arte sacra antica, Pistoia 1950, Katalog, S. 19, Nr. 68; G. Marchini, L'altare argenteo di S. Jacopo e l'oreficeria gotica a Pistoia, in: *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana, atti del secondo convegno internazionale di studi*, Pistoia 1966 (Rom 1972), S. 136-137; Florenz, Ufficio Catalogo della Soprintendenza, Scheda 09/00123359, 1/2/1979 (R. Spinelli).
- ³⁵ Congresso Eucaristico ed Esposizione di Arte Sacra Antica in Orvieto, 1896 (Orvieto 1897), S. 343, N. 625-626; R. Erculei, Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli ecc. all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto, Mailand 1898, S. 22; Toesca II, S. 891, Anm. 113.
- ³⁶ Marchini (Anm. 34) verglich die Filigranrosetten mit dem Galganusreliquiar, hielt sie aber dennoch für venezianisch, vielleicht von orientalischen Vorbildern inspiriert.
- ³⁷ P. L. Leone de Castris, Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse, in: *La revue du Louvre*, XXX, 1980, S. 72.
- ³⁸ Braun (Anm. 3), S. 93.
- ³⁹ E. Galasso, Oreficeria medioevale in Campania, Rom 1969, Tf. XXVIII.
- ⁴⁰ Vgl. A. Kosegarten, Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento, in: *Flor. Mitt.*, XII, 1966, S. 207-224.
- ⁴¹ *Ciampi* (Anm. 11), S. 128-131.
- ⁴² E. Steingraber, The Pistoia Silver Altar: A re-examination, in: *The Connoisseur*, CXXXVIII, 1956, S. 149-154; Marchini (Anm. 34), S. 138; M. M. Gauthier, Émaux du moyen âge occidental, Fribourg 1972, S. 208-211, S. 385-386 (mit Bibliographie).
- ⁴³ I. Toesca, La croce di Fra Mansueto, in: *Paragone*, XXII, 1971, Nr. 255, S. 21-33; vgl. D. Gaborit-Chopin, Orfèvrerie, in: *Bulletin Monumental*, CXXX, 1, 1972, S. 67-69; E. Kovács, De cathone in modum firmalii, in: *Paragone*, XXVII, 1976, Nr. 315, S. 3-11.
- ⁴⁴ E. Zocca, Due oggetti di oreficeria smaltata senese, in: *Bollettino d'Arte*, XXVI, 1932-3, S. 379-384.
- ⁴⁵ E. Kovács (Anm. 43) zieht diesen Vergleich, hält die Krone aber für ungarisch; vgl. I. Hueck, De opere duplici venetico, in: *Flor. Mitt.*, XII, 1965, S. 6 u.S.16.

RIASSUNTO

Come opere del primo Duecento l'articolo cita, oltre a quello di San Francesco della Basilica Francescana di Assisi, un calice conservato a St. Leodegar a Lucerna, di probabile origine siciliana o dell'Italia meridionale, per il quale viene ribadita l'autenticità di tutte le parti, tranne un rialzo del fusto di epoca posteriore.

In base agli inventari dell'Opera di S. Jacopo di Pistoia si cerca di ricostruire il famoso calice d'oro eseguito da Pace di Valentino nel 1265. Il cosiddetto calice di S. Atto del Museo Capitolare di Pistoia è stato collegato solo dal 1601 in poi al nome di questo santo vescovo del secolo XII. Ci sono indizi per identificarlo con un calice dorato, ornato di perle ed altro, eseguito dallo stesso Pace di Valentino contemporaneamente alla patena del calice d'oro, cioè fra il 1269 ed il 1272. Si dimostra come questo costituisca l'antecedente del calice fatto da Guccio di Mannaia su commissione di Niccolò IV per la Basilica Francescana di Assisi. Approfonditi i rapporti fra l'opera di Pace, l'altare d'argento del 1287 per il Duomo di Pistoia ed il reliquiario della testa di S. Galgano, conservato nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, si ritiene, in base a caratteristiche proprie della filigrana, che la "Croce Santa" di Castiglion Fiorentino sia stato eseguita da un orafo senese dopo il 1270.

L'oreficeria senese di quel periodo sembra aver ripreso in ampia misura motivi decorativi del primo Duecento, forse attraverso opere dell'Italia meridionale. Ma nello stesso tempo trova, per esempio nel caso del calice di Pistoia, forme del tutto nuove che avranno largo seguito.

Bildnachweis:

Foto Ammon, Luzern: Farbabb. - Pater G. Ruf, Assisi: Abb. 1, 3. - Sopr. BB. AA. SS., Florenz: Abb. 2, 4, 7-10, 11. - KIF (L. Artini): Abb. 8, 9. - Sopr. BB. AA. AA. AA. SS., Arezzo: Abb. 12. - Centro Documentazione Beni Culturali, Rom: Abb. 13.