

NICOLA PISANO: BAUSKULPTUR

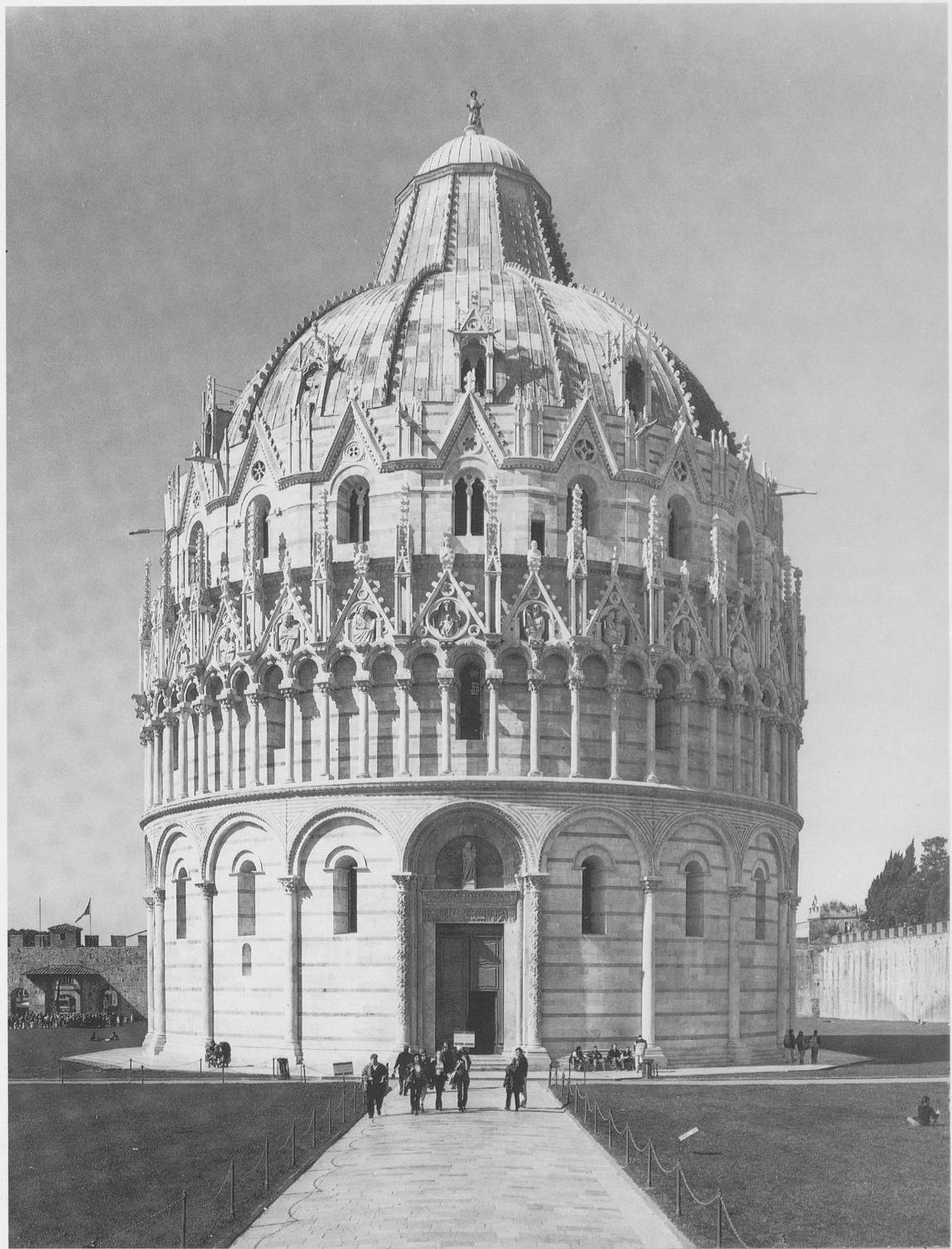
von Max Seidel

Ad Antonino Caleca
generoso interlocutore

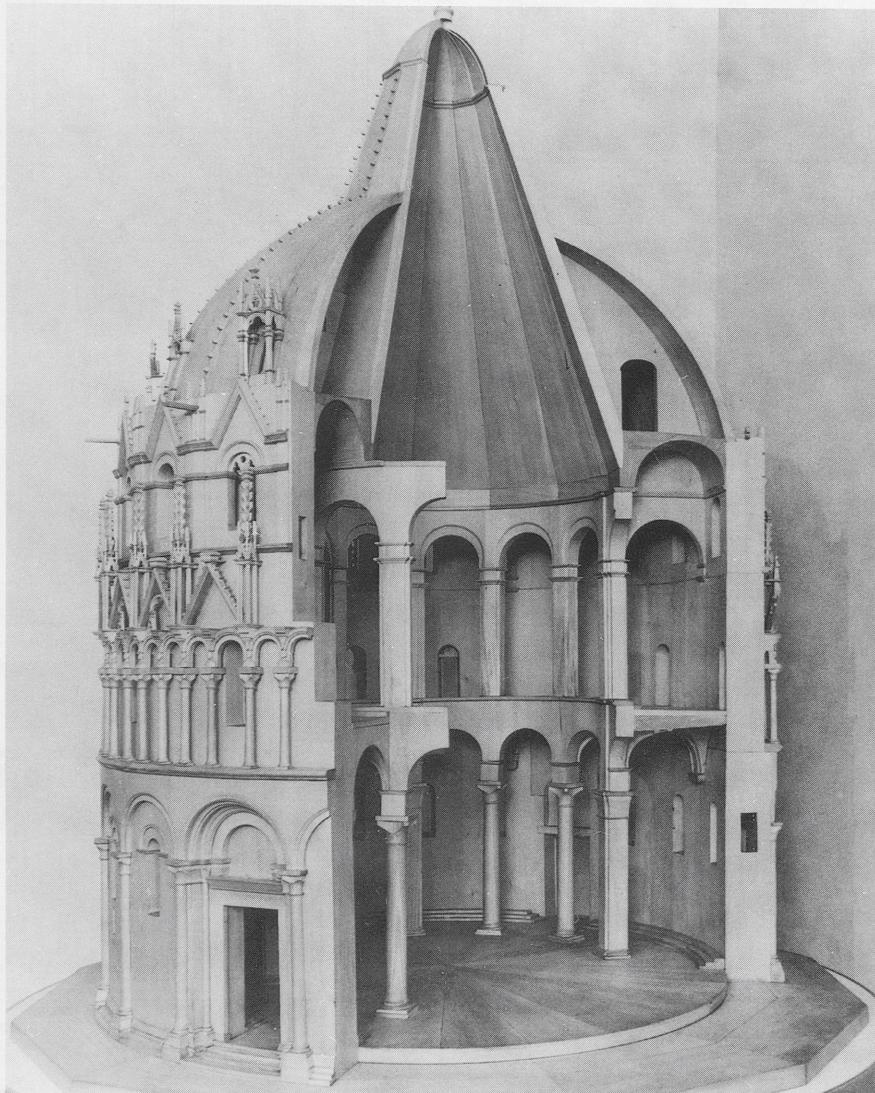
Sechsundsiebzig Skulpturen von Nicola Pisano und seiner Werkstatt (Abb. 1-7) schmücken die Kämpferzone und die Bogenscheitel der Rundbogengalerie im ersten Obergeschoß am Außenbau des Pisaner Baptisteriums: 32 Büsten von 80 cm Höhe und 44 Masken von 25 cm Höhe (in Abbildungen 3-6 sind die Ergänzungen des 19. Jahrhunderts schwarz markiert). Diese Skulpturen wurden erstmals 1904 von Adolfo Venturi im dritten Band der *“Storia dell’Arte Italiana”* veröffentlicht.¹ Venturi glaubte, in den Meisterwerken die Vorstufe der Kunst Donatellos und Michelangelos entdeckt zu haben. Begeistert schrieb er: “... teste giunoniche, grandiose, piene di vita ... che ricordano il Quattrocento e preannunziano Michelangelo. Il busto, il ritratto umano, sulla metà del Dugento, è reso dal genio di Niccola con una potenza tale, da dover dichiarare che l’arte moderna nel suo inizio disse l’ultima parola² ... Fino ad oggi non conoscevamo il valore proprio di Niccola, che in pieno secolo XIII precorre la sapienza donatelliana; e tale verità sposta a nostro profitto tutti i criterî storico-artistici seguiti finora, ci colloca, fin dall’alba della rinascente vita italica, bene al disopra degli scultori delle cattedrali della Francia. Nè il celebre San Teodoro di Chartres, nè il Transito della Vergine a Strassburg possono gareggiare co’ busti di Niccola per sapienza tecnica, per energia di espressione, per profonda verità, nè vincere l’opera del genio che precorre i tempi, aquila sull’apice dei secoli”³.

In freilich gemäßigerem Ton folgten Venturis enthusiastischem Urteil Igino Benvenuto Supino (“Come non restare sorpresi ... dinanzi alla bellezza di quelle sculture?”)⁴, Matteo Marangoni (“Per parte mia mi unisco volentieri all’entusiasmo di questi due scrittori [Venturi, Supino], meravigliandomi anzi che dal 1904 in poi nessun altro studioso o critico d’arte si sia maggiormente interessato a questa sorprendente adunata di capolavori; i quali, in alcuni esemplari più perfetti, raggiungono tale indipendenza stilistica che disorienta”)⁵ und Antje Middeldorf Kosegarten (“Die Spannen zwischen Gotik, Antike und eigenem Naturstudium, das freie und leidenschaftliche Sich-Vertiefen in den Reichtum des Physiognomischen ist weder an der Pisaner noch an der Sieneser Kanzel so weit getrieben wie hier, wo den Künstler weder Auftrag noch ikonographisches Konzept banden”).⁶

Bereits ein Jahr nach Venturis Erstpublikation bildete sich eine von Georg Swarzenski angeführte Gegenpartei. Swarzenskis Urteil, 1905 im *“Repertorium für Kunsthistorie”* veröffentlicht, war vernichtend: “Die durch Venturi berühmt gewordenen Zwickelköpfe am Baptisterium ... relativ späte Werkstattarbeiten ..., deren Wert überdies durch starke Überarbeitung fast illusorisch ist”.⁷ 1926 präzisierte der Direktor der Frankfurter Museen (Städel und Liebieghaus) dieses Urteil in seiner Nicola Pisano-Monographie: “[Die Skulpturen am Außenbau des Pisaner Baptisteriums] ordnen sich der pisanischen Tradition ein, und wenn ein einzelner Kopf gelegentlich an Nicolo’s Art erinnert, so wird man eher an seinen Einfluss denken, als eine unmittelbare Zuschreibung an ihn selbst wagen ... Ihr stilistischer Charakter weist auf die Schule des Guido da Como, während eine Beziehung zu Süditalien nirgends zu erkennen ist. Ist es gewagt, diese Köpfe Nicolo selbst zuzuschreiben, so ist es geradezu unmöglich, sie als Stütze für die Ableitung seines Stils aus Süditalien zu verwerten”.⁸ Auch Péleo Bacci, Soprintendente all’Arte Medievale e Moderna per la Toscana, zweifelte an Venturis Attribution. Die Skulpturen der Rundbogengalerie des Pisaner Baptisteriums seien erst nach Nicolas Tod von einigen “marmorarî che lavorarono con Giovanni di Nicola” zwischen 1284 und 1295 geschaffen worden.⁹

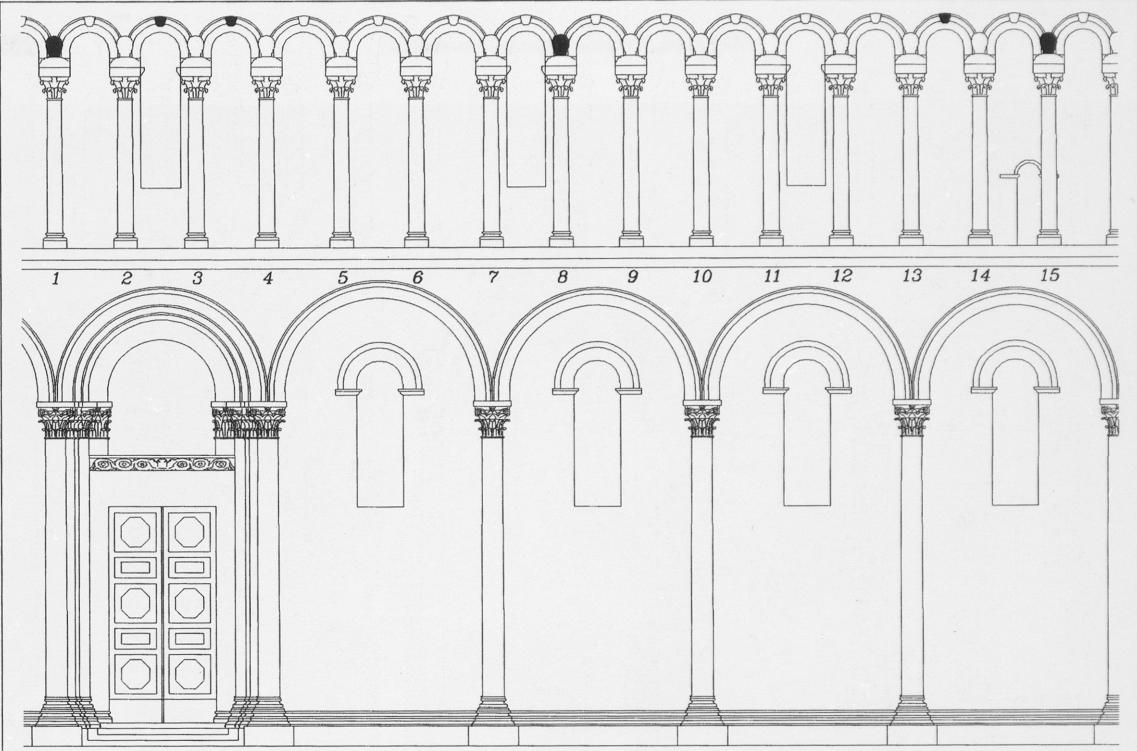


1 Pisa, Baptisterium.

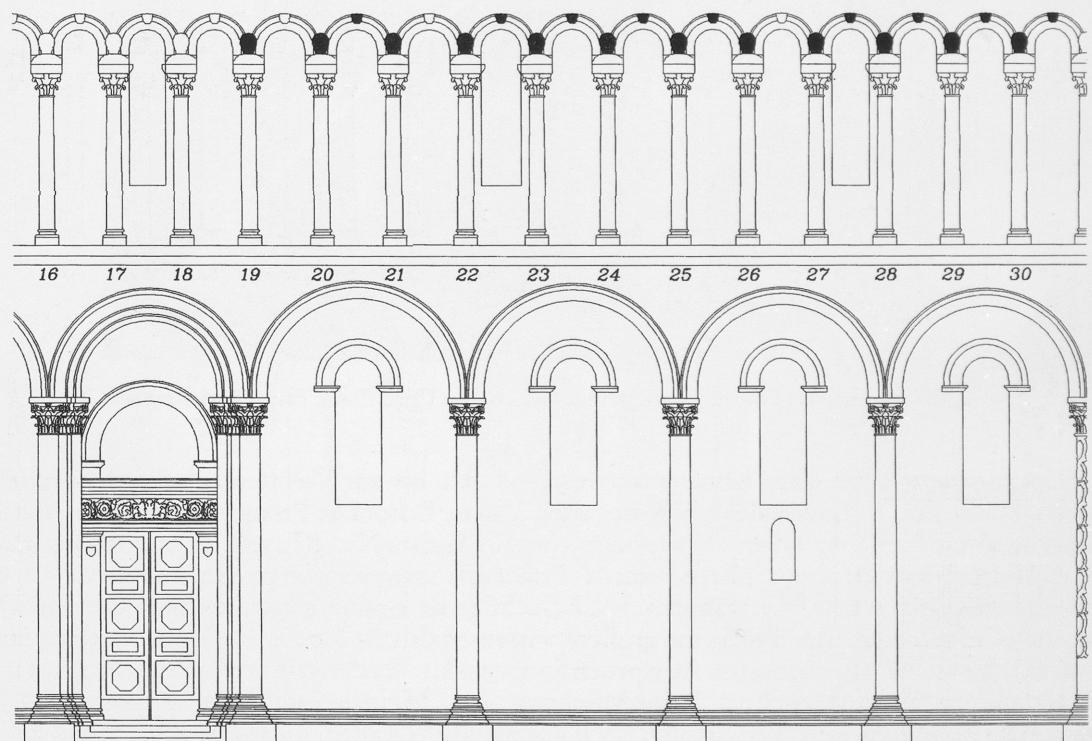


2 Holzmodell des Pisaner Baptisteriums (Giancarlo Ceri, 1980). Pisa, Dommuseum.

Seltsamerweise blieb diese Kontroverse bis 1968, d.h. bis zur Veröffentlichung der grundlegenden Studie von Antje Middeldorf Kosegarten¹⁰, ohne Echo. Die Pisano-Forscher ignorierten weitgehend das Problem, indem sie, wie beispielsweise Giusta Nicco Fasola in ihrer 1941 erschienenen Nicola-Monographie, die Bauplastik des Pisaner Baptisteriums en passant im Kapitel „Opere minori, incerte e di scuola“¹¹ erwähnten. Solch flüchtige Behandlung hatte mehrere Gründe: Der unsichere Erhaltungszustand ließ eine größere wissenschaftliche Studie wenig ratsam erscheinen (man erinnere sich an den zitierten Ausspruch Swarzenskis: „... deren Wert überdies durch starke Überarbeitung fast illusorisch ist“); die Mischung von Originalen mit freien Repliken des 19. Jahrhunderts schuf weitere Verwirrung; doch erschwerte vor allem die große Entfernung der in ca. 18 Metern¹² Höhe angebrachten Skulpturen ein genaueres Urteil über Datierung, Attribution und künstlerische Qualität.

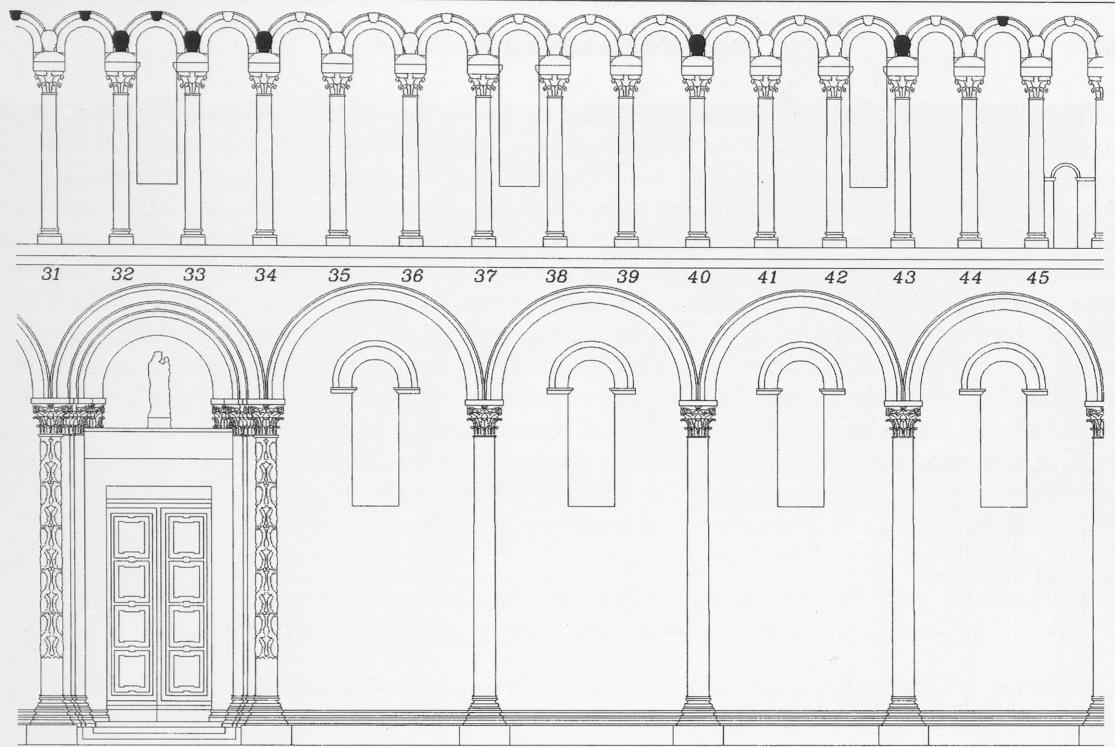


POR TA OVEST

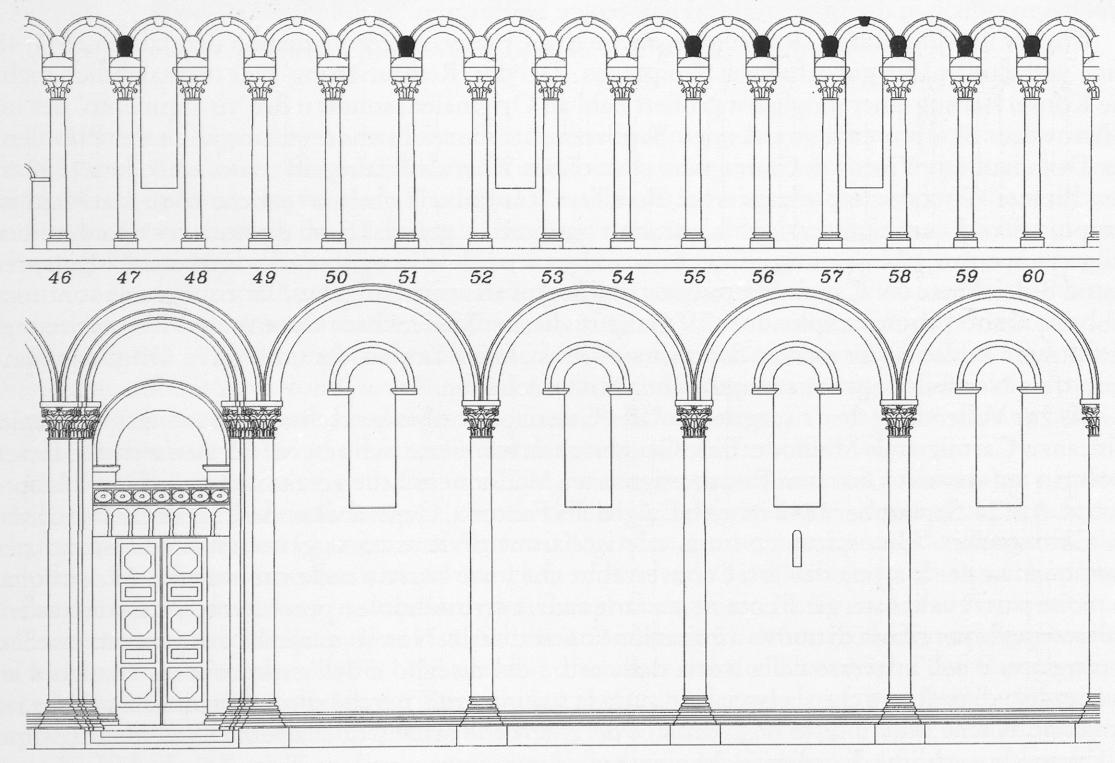


POR TA SUD

3-6 Anordnung der Skulpturen im Galeriegeschoß des Pisaner Baptisteriums (die Ergänzungen des 19. Jh.



PORTA EST



PORTA NORD

sind auf den Pläne schwarz markiert). Zeichnung von Dario Melloni nach Angaben des Verfassers.

Die 1998-99 anlässlich der Restaurierung des Außenbaus errichteten Gerüste boten erstmals die Möglichkeit eines ungehinderten Studiums sowie fotografischer Nahaufnahmen. Dem Präsidenten der Pisaner Dombauhütte und den Pisaner Kolleginnen und Kollegen verdanke ich den Ansporn, mich erneut diesem Thema zu widmen. Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht der Versuch, Fragen der Datierung, der Zuschreibung, der Bewertung, der Antikenrezeption und der Werkstattorganisation genauer zu fassen. Dagegen ergaben sich keine neuen Antworten auf die immer wiederkehrenden Fragen nach möglichen Verbindungen zu Reims und zu Capua.¹³ Die mit Nicolas Herkunft "de Apulia" zusammenhängenden Probleme bleiben so weiterhin voller Rätsel; Beweise für die These einer *direkten* Kenntnis der Reimser Kathedralplastik sind meines Ermessens innerhalb der Pisaner Bauskulptur nicht zu finden. Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Rundbogen im ersten Geschoß schmückenden, stilistisch einheitlichen Skulpturen. Die hier nicht berücksichtigten, von Nicola und Giovanni gemeinsam geschaffenen Werke der Wimpergzone bilden ein eigenes, durch die Problematik der stilistischen Emanzipation des Sohnes definiertes Kapitel in der Geschichte der gotischen Skulptur Italiens.

"Cosa mostruosa il farsi ad abbattere spietatamente qualche vecchio pezzo d'ornato un po' guasto o corroso dal tempo per porre in sua vece un moderno"

Während der Restaurierung des Außenbaus des Pisaner Baptisteriums in den Jahren 1841-48¹⁴ wurden 39 Skulpturen von Nicola Pisano und seiner Werkstatt zerstört. Von den aus der Galerie des ersten Geschosses entfernten 28 Büsten und 16 Köpfen entgingen fünf durch Zufall der Wiederverwendung als Steinmaterial (heute im Pisaner Dommuseum ausgestellt): Zwei Marmorköpfe fand man 1893 im Magazin der Dombauhütte; ebenfalls dort entdeckte 1986 Antonino Caleca drei ursprünglich in die Bogenscheitel eingefügte Skulpturen.¹⁵

Wie der in Abbildung 116 wiedergegebene Kopf¹⁶ zeigt, entfernte man in den Jahren 1841-48 auch verhältnismäßig gut erhaltene Skulpturen. Ziel der 'Restaurierung' war offensichtlich nicht die Konservierung einer möglichst großen Zahl an Originalen, sondern der 'risorgimento' des im Glanz neuer Skulpturen erstrahlenden Baptisteriums. Bezeichnenderweise wählte der Präsident der Dombauhütte Vincenzo Carmignani eben dieses Wort als Leitbegriff seines am 3. Juni 1850 an den Pisaner Gonfaloniere adressierten Berichts: "Ho fiducia che i lavori che sono stati fatti in tempo della mia amministrazione ... saranno giudicati ... grandi lavori diretti a far risorgere per lungo tempo una fabbrica magnifica che si andava a perdere in ogni modo di rovina."¹⁷ Entsprechend bezeichnete der Capomaestro Giovanni Storni als seine Aufgabe, "far risorgere la sontuosa fabbrica al suo primitivo splendore".¹⁸ Ganz in diesem Sinne wurde der mit der 'Restaurierung' beauftragte Bildhauer Francesco Storni angewiesen, keine Kopien der entfernten Originale, sondern freie Nachbildungen im neugotischen Stil zu schaffen.¹⁹

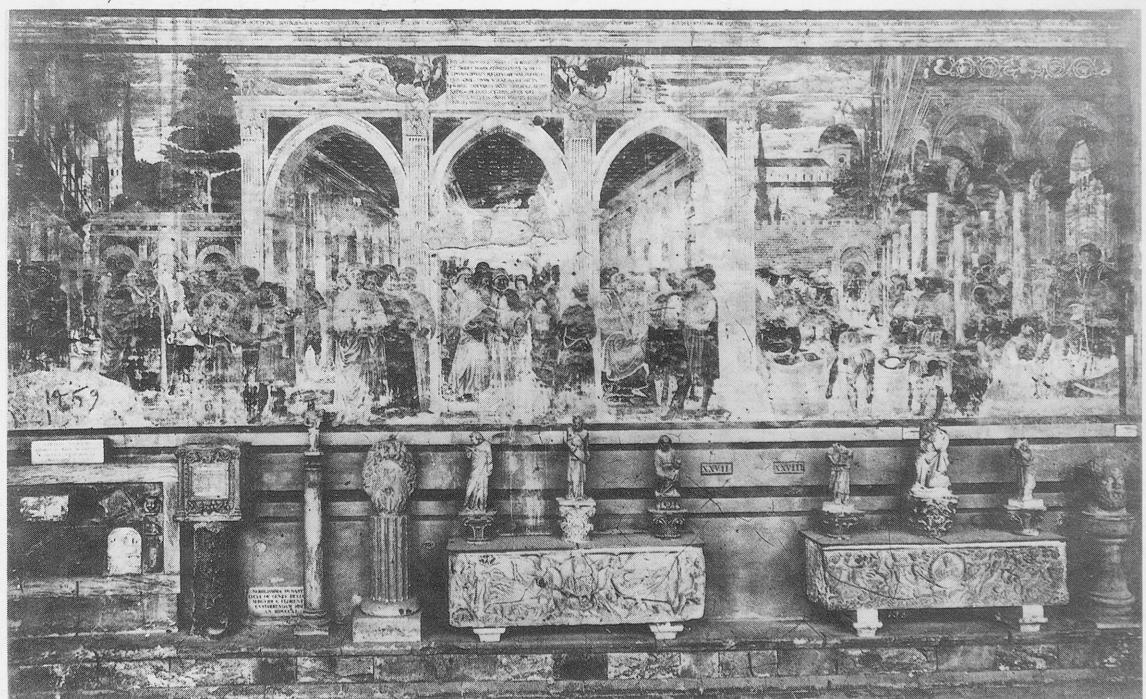
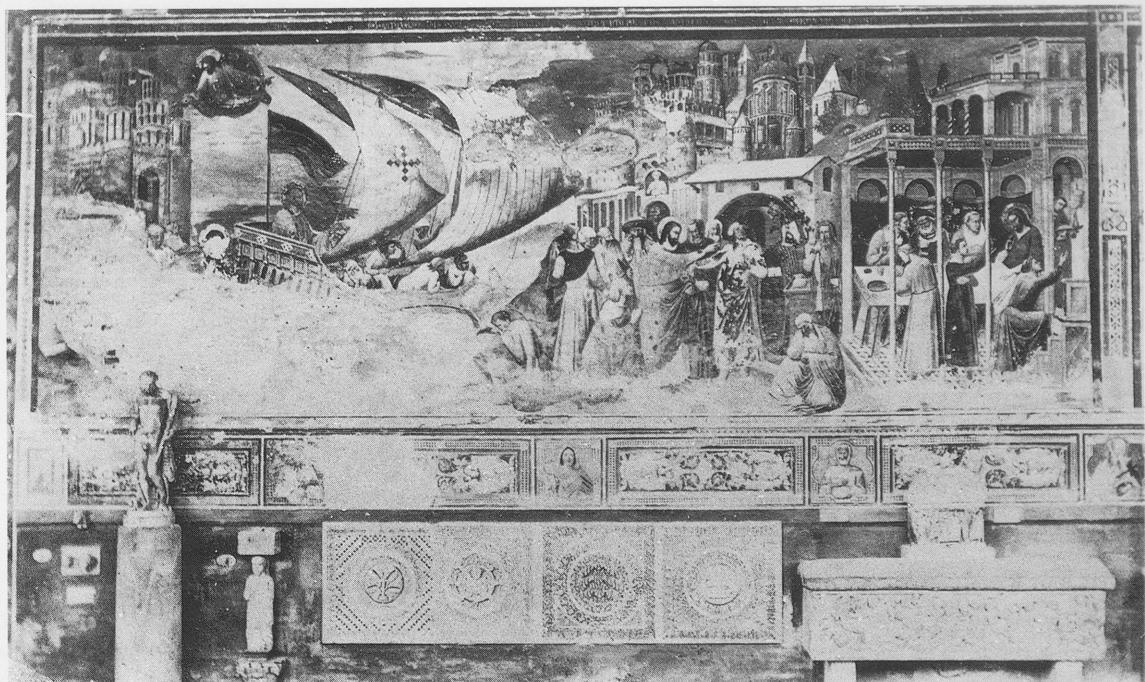
Bis zur Vollendung des 'risorgimento' des Galeriegeschoßes herrschte in Pisa uneingeschränkt Vincenzo Carmignanis Methode. Eine Gegnerschaft formierte sich erst bei der Ausweitung dieser Doktrin auf das mit Giovanni Pisanos signierter Madonnenstatue geschmückte östliche Hauptportal. Am 24. September 1848 schrieb Luigi della Fanteria, Generalvikar des Pisaner Erzbischofs, an Carmignani: "Una statua con una tale iscrizione diviene un oggetto intelligentissimo per l'antiquaria e per la storia dell'arti e converrebbe che fosse lasciato nella sua integrità. Ma siccome in molte parti è calcinata, già si comincia a farle cadere scrostandole e prevedo che presto si tratterà o di romperla per rifarla di nuovo a imitazione o restaurarla. Non so quale dei due progetti sarebbe il peggiore, e nell'interesse della storia delle arti e del disegno e dell'antiquaria mi rivolgo a lei pregandola di ordinare che sia lasciata in tutta la sua integrità, perché si conservi qual'è più che sia possibile. Anche tutto il resto degli ornati e dei rilievi che ornano quella porta è interessantissimo ... E prego la sua bontà di ordinare che niente vi sia restaurato o mutato. Tanto più che tutto il resto è in stato di assai buona conservazione."²⁰



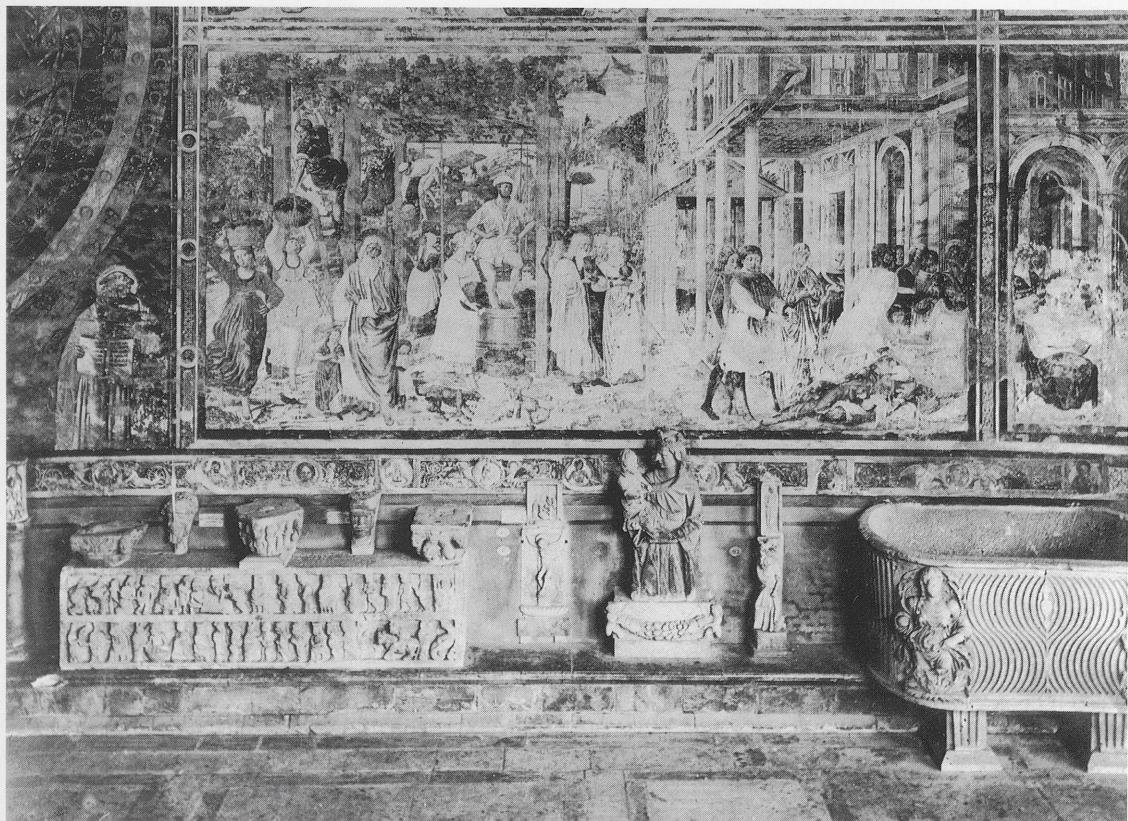
7 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulpturen Nr. 9-11.

Die denkmalpflegerische Doktrin des Erhalts der als wichtige historische und kunsthistorische Zeugnisse verstandenen mittelalterlichen Originalskulpturen innerhalb ihres ursprünglichen architektonischen Kontextes wurde in Pisa sogleich in ihrer Bedeutung erkannt. Vincenzo Carmignani mußte die Restaurierung des Ostportals des Baptisteriums abbrechen.²¹ Dieser Meinungsumschwung war auch durch den Fortschritt der kunsthistorischen Forschung sowie durch aktuelle kultur- und museumspolitische Ereignisse bedingt. 1849 wurde im Hof der Uffizien Nicola Pisano, als dem Begründer der toskanischen Bildhauerkunst, eine Ehrenstatue errichtet. Bereits seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts besaßen die Uffizien eine Sammlung toskanischer Skulptur.²² Diese kam auf Initiative von Giovanni degli Alessandrini zustande; sie war ein Zeichen des Erfolgs der 1813 bis 1818 von Leopoldo Cicognara veröffentlichten „Storia della scultura“. 1842 erwarb das Berliner Museum die erste Skulptur von Nicola Pisano (Abb. 47).²³

Die Bemerkung von Luigi della Fanteria, „una statua con una tale iscrizione diviene un oggetto intelligentissimo per l'antiquaria e per la storia dell'arti“, bezog sich vor allem auf die Errungenschaften der vor Vincenzo Carmignanos Amtszeit liegenden, glorreichen Epoche der Pisaner Denkmalpflege. Die Vorstellung der Schutzwürdigkeit mittelalterlicher Plastik entwickelte sich in Pisa in Zusammenhang mit der Umwandlung des Camposanto in ein Museum der römisch-antiken und mittelalterlichen Skulptur. Der erste Schritt in Richtung Museumsgründung erfolgte bereits im frühen 18. Jahrhundert. 1706/1707 wurden die bisher auf der Rasenfläche des Camposanto stehenden, im Mittelalter und in der Renaissance als Grabmäler wiederverwendeten antiken Sarkophage in die angrenzende Wandelhalle überführt.²⁴ Der Wunsch einer optimalen Erhaltung siegte über den früheren Glauben an die segensreiche Aufstellung der Grabmäler auf dem aus dem Heiligen Land überführten Erdreich.



8-10 Pisa, Camposanto, Museo Lasinio.



Der Historiker Flaminio Dal Borgo und der Kunsthistoriker Alessandro Da Morrona äußerten als erste konkrete Ideen zur Nutzung des Camposanto als Museum der Pisaner Altertümer. Dal Borgo propagierte in seiner 1765 veröffentlichten „Raccolta di scelti diplomi pisani“ eine durch wenige prominente mittelalterliche Denkmäler ergänzte Sammlung römisch-antiker und mittelalterlicher Inschriften.²⁵ Im ersten, 1787 publizierten Band seiner „Pisa illustrata nelle arti del disegno“ forderte Da Morrona die Überführung der im Magazin der Dombauhütte gestapelten „anticaglie e avanzi di statue de' secoli di mezzo“ sowie der „più vetusti membri architettonici caduti in mano all'ignoranza nello sfacimento di alcune chiese“ in den Camposanto.²⁶ Beide Projekte blieben zunächst Programm. Allein drei ursprünglich zur Domkanzel gehörende Statuen von Giovanni Pisano wurden im späten 18. Jahrhundert aus dem Magazin in den Camposanto transportiert.²⁷

Das Museum des Camposanto ist erst durch den, von 1807 bis 1839 als Conservatore del Camposanto unermüdlich tätigen, venezianischen Kupferstecher und Akademieprofessor Carlo Lasinio realisiert worden.²⁸ In seinem Eifer, jede erreichbare romanische oder gotische Skulptur — gut erhaltene wie stark beschädigte Originale, kapitale Kunstwerke wie auch Fragmente bescheidenster Qualität — für sein Museum zu retten, wurde Lasinio zum bedingungslosen Vertreter des Prinzips der Schutzwürdigkeit mittelalterlicher Plastik. Fünf Jahre vor Beginn der zerstörerischen ‘Restaurierung’ des Baptisteriums richtete Lasinio am 4. August 1836 einen flamgenden Appell an die Kunstakademie: „Cosa mostruosa il farsi ad abbattere spietatamente qualche vecchio pezzo d'ornato un po' guasto o corroso dal tempo per porre in sua vece un moderno che tanto stona col colorito cupo d'età ... Gran diva! La città stessa, nel cui seno rinacquero gloriosamente

le arti belle e fu modello alla Toscana e all'Italia tutta, darà ora scandolo della depravazione, sfigurando stoltamente i vetusti monumenti per la riprovevole smania di rimuovere ogni cosa, mentre dappertutto si provava religiosamente di conservare i più minimi rimasugli d'antichità.”²⁹ In Pisa konnte man folglich in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts an zwei unmittelbar benachbarten Bauten die gegensätzlichen Positionen der damaligen Denkmalpflege beobachten: im Camposanto das Prinzip der Schutzwürdigkeit mittelalterlicher Skulptur, am Baptisterium den Radikalismus des neogotischen ‘risorgimento’.

Zur Illustration dieses Gegensatzes seien drei Fotografien aus dem 19. Jahrhundert kommentiert, die Lasinios Museum noch weitgehend in der ursprünglichen Aufstellung der Skulpturen zeigen. In Abbildung 8³⁰ sind zu erkennen: links ein Fragment von Giovanni Pisanos *Denkmal für Kaiser Heinrich VII.* (Kopf der *Pisa*), die *Herkules-Statue* der Pisaner Domkanzel, eine *Paulus-Statuette* der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; in der Mitte der Fotografie Teile einer ins zweite Drittel des 12. Jahrhunderts zu datierenden Chorschanke.³¹ Dicht gedrängt erscheinen die mittelalterlichen Skulpturfragmente in Abbildung 9:³² Der einst die Fassade der Pisaner Kirche San Silvestro schmückende Architrav (Ende 12. Jh., Szenen der *Konstantinslegende*) fungiert als Träger eines Weihwasserbeckens (12. Jh.), zweier figurengeschmückter Konsolen (1. Hälfte 13. Jh.), eines die Totenliturgie darstellenden Kapitells (12. Jh.) und eines Löwen-Kapitells der Zeit um 1200.³³ Daneben stehen bedeutende Skulpturen von Giovanni Pisano: die *Madonna del Colloquio* vom Westportal des südlichen Querhauses des Pisaner Doms und die Statuette eines *Propheten* vom Brüstungsgeschoß der Domkanzel.³⁴ Ebenso bunt gemischt ist die in Abbildung 10³⁵ dokumentierte Reihe der Trecento-Skulpturen: eine dem Museum von Lasinio geschenkte *Madonna*, zwei aus Santa Maria della Spina stammende Skulpturen, ein *Segnender Christus*, zwei Fragmente von Engelsfiguren sowie Giovanni Pisanos *Pisa* (deren Kopf außen links auf Abbildung 8 zu erkennen ist; die Zugehörigkeit dieses Kopfes zur Allegorie der *Pisa* ist erst 1937 von Martin Weinberger³⁶ bemerkt worden).³⁷

Lasinio sammelte für das Camposanto-Museum rund 40 Skulpturen des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, 50 aus der zweiten Hälfte des Dugento und aus dem Trecento datierende Bildwerke und 40 Skulpturen der Renaissance.³⁸ Glanzstücke bildeten die genannten Skulpturen Giovanni Pisanos, die von Tino da Camaino für das *Grabmal Kaiser Heinrichs VII.* geschaffenen Bildwerke (die Statuen des *Kaisers*, seiner *Ratgeber* und der reliefgeschmückte Sarkophag) sowie der bis 1828 auf dem Dach der Domapsis stehende hispanisch-arabische *Greif* (Lasinio: “mille volte chiesto per conservarsi ed ammirarsi come cosa degna e rara in mitologia, ma l’uso l’ha sempre voluto a conservarsi la sù per essere ammirato più dagli animali che dagli uomini virtuosi”).³⁹

Datierungsproblematik

Seit Adolfo Venturis Forschungen⁴⁰ ist die Zuschreibung der zur Diskussion stehenden Skulpturen an Nicola Pisano im Prinzip unbestritten. Fraglich blieben jedoch der Umfang der Gehilfenarbeit sowie eine eventuelle Beteiligung von Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio. Strittig hingegen ist die zeitliche Einordnung. Am häufigsten wird eine Datierung in die 60er Jahre vorgeschlagen: ca. 1260 bis 1266 ff. (Cesare Gnudi)⁴¹, zweite Hälfte 60er Jahre (Antje Middeldorf Kosegarten⁴², John Pope-Hennessy⁴³), zwischen 1260 und 1270 (Enzo Carli).⁴⁴ Antonino Caleca verteidigte in seiner 1991 erschienenen Monographie über das Pisaner Baptisterium⁴⁵ erneut Adolfo Venturis⁴⁶ Frühdatierung von 1245 ff. Für eine Datierung um 1278 plädiert Pietro Toesca.⁴⁷ Noch später, nach 1278, datierten Georg Swarzenski⁴⁸, Igino Benvenuto Supino⁴⁹, Giusta Nicco Fasola⁵⁰ und Péleo Bacci.⁵¹

Bis Ende der 50er Jahre des 13. Jahrhunderts lassen sich aus den Inschriften und Urkunden sichere Daten für die Chronologie von Bau und Ausstattung des Pisaner Baptisteriums ermitteln:

1152 Grundsteinlegung, 1163 Errichtung der ersten Säule im Innenbau, 1246 Vollendung des Taufbeckens, 1260 Fertigstellung der Kanzel von Nicola Pisano. Die Interpretation der zeitlich folgenden, am Innenbau in einer Höhe von 45 cm über dem Fußboden des Emporengeschoßes (Abb. 2) eingemauerten Inschrift ist ungewiß: ANNI D(omi)NI MCCLXXVIII EDIFICATA FVIT DE NOVO.⁵² Der Text verschweigt, welcher Bauteil anno 1278 vollendet wurde. Das Problem lässt sich auch nicht durch Beobachtungen zum Anbringungsort der Inschrifttafel lösen. Deren Text kann sich ebenso gut auf das ganze Emporengeschoß als auch auf einen Teil des Emporenbau beziehen. Alle bisherigen Versuche, das Jahr 1278 als terminus ante quem oder als terminus post quem für die Vollendung des zur Diskussion stehenden Skulpturenzyklus zu bezeichnen, entbehren folglich der sicheren Grundlage.

Die Eckdaten der folgenden Diskussion über die chronologische Einordnung sind durch einen Zeitraum von vier Jahrzehnten getrennt. Terminus ante quem ist das Jahr 1284 (am 13. März 1284 wird Giovanni urkundlich Sohn des „quondam magistri Nicholi“ genannt).⁵³ Der terminus post quem lässt sich nicht aufs Jahr genau fixieren. Nicola war seit ungefähr der Mitte der 40er Jahre in Pisa tätig. Sein Sohn Giovanni muß 1265, aufgrund der Höhe des damals vereinbarten Lohns für die Mitarbeit an der Sieneser Domkanzel, mindestens achtzehn bis zwanzig Jahre alt gewesen sein.⁵⁴ In der Inschrift der Pistoieser Kanzel bezeichnete er sich als in Pisa geboren:

SCVLPSIT IOHANNES QVI RES NON EGIT INANES.
NICOLI NATVS SENSIA [scientia] MELIORE BEATVS.
QVEM GENIT PISA, DOCTVM SVPER OMNIA VISA.

Antonino Caleca begründet seine Frühdatierung in die Jahre 1245 ff. unter anderem mit dem Argument, aus dem Jahrzehnt zwischen Nicolas Ankunft in Pisa (vor 1245/47) und dem Auftrag für die Baptisteriumskanzel (ca. 1256/57) sei in Pisa ansonsten kein weiteres Werk des Meisters überliefert. Daß Nicola vor 1256/57 tatsächlich längere Zeit in Pisa tätig gewesen war, ergibt sich sowohl aus der Nennung seines Namens und seiner Heimatstadt in der Inschrift der Baptisteriumskanzel („Pisanus“) als auch aus dem 1258 in Lucca beurkundeten Testament des Bildhauers Guidobono Bigarelli (Nicola als „de Pisis“ bezeichnetet).

Die Befürworter einer Datierung in die 60er Jahre argumentieren mit dem Verweis auf folgende Dokumente: 1. In der Erstfassung des am 29. September 1265 im Pisaner Baptisterium zwischen Nicola Pisano und dem Leiter der Sieneser Dombauhütte abgeschlossenen Werkvertrags für die Sieneser Domkanzel werden dem Bildhauer jährlich vier Pisaner Aufenthalte von je zwei Wochen zur Weiterarbeit an einem Auftrag der Bauhütten des Doms und des Baptisteriums gestattet: „magister Nicholus [...] promisit [...] quod in suprascriptis kalendis martii proxime venturi ibit Senas ad standum pro [...] ipso pervio faciendo [...] et se ab ipso opere faciendo de Senis non separabit donec ipsum opus fuerit expletum [...] Salvo quod annuatim idem magister Nicholus pro factis Opere ecclesie Sancte Marie Maioris pisane et Opere Sancti Iohannis Battiste de Pisis, et etiam pro suis ipsius magistri Nicholi factis propriis, non capiendo aliud opus ad faciendum, Pisas redire et venire possit usque in quatuor vicibus, stando et morando diebus quindecim tantum pro qualibet vice, quum de Senis Pisas rediret [...] non computatis diebus eundi et redeundi in ipsis quindecim diebus.“⁵⁵ 2. In der zweiten, am gleichen Ort und Tag beurkundeten Vertragsfassung wird Nicolas Pisaner Verpflichtung leicht abweichend umschrieben: „pro factis Operis Sancte Marie Maioris ecclesie pisane et ecclesie Sancti Iohannis Battiste ad consiliandum ipsa Opera“.⁵⁶ 3. In beiden Fassungen des Werkvertrags wird Nicola verpflichtet, zum vereinbarten Arbeitsbeginn am 1. März 1266 seine Mitarbeiter Arnolfo di Cambio und Lapo nach Siena mitzunehmen: „Quod in predictis kalendis martii proxime venturi pro suis discipulis secum ducet Senas Arnolfum et Lapum suos discipulos, quos secum pro infrascriptis salariis [...] tenebit usque ad complementum



11 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 31.

soprascripti pervii".⁵⁷ 4. Arnolfo blieb trotz des vereinbarten Termins vom 1. März 1266 weiterhin in Nicolas Pisaner Werkstatt tätig. Der Leiter der Sieneser Dombauhütte ermahnte deshalb Nicola am 11. Mai 1266 unter Androhung einer extrem hohen Strafe (100 Lire; entsprechend Nicolas Lohn für 250 Arbeitstage), Arnolfo sofort nach Siena kommen zu lassen: "Omnibus hanc publicam paginam inspecturis pateat evidenter quod [...] frater Melanus [...], operarius Operis Sancte Marie de Senis, requisivit magistrum Nicholaum Pietri de Apulia quod ipse faceret et curaret ita quod Arnolofus, discipulus suus, statim veniret Senas ad laborandum in dicto Opere cum ipso magistro Nichola, sicut idem magister Nichola convenit et promisit eidem fratri Melano operario, sub pena C librarum denariorum, ut constat per publicum instrumentum [...] Alioquin procederet contra dictum magistrum Nicholaum ad predictam penam."⁵⁸ Aus diesen vier Punkten resultiert, daß Nicola während der Jahre von 1266 bis 1268 parallel zur Arbeit an der Sieneser Domkanzel in Pisa einen zweiten Auftrag ausführte, dessen Fortschritt der Meister bei periodischen Aufenthalten an Ort und Stelle überprüfen wollte (und an dem wahrscheinlich auch Arnolfo di Cambio bis Mitte Mai 1266 mitarbeitete).

Sowohl die für die Datierung von 1245/47 ff. als auch die für eine zeitliche Einordnung in die 60er Jahre sprechenden Argumente sind ohne eine genauere stilgeschichtliche Begründung nur bedingt beweiskräftig. Die Argumentation ex silentio, d.h. der Hinweis auf eine Lücke von ungefähr einem Jahrzehnt in der Werküberlieferung, verliert durch die Tatsache, daß aus Nicolas vier Jahrzehnte währender Schaffenszeit nur eine verhältnismäßig geringe, insgesamt kaum zehn Jahre Arbeit beanspruchende Zahl von Skulpturen überliefert ist, erheblich an Wert. In den urkundlichen Verweisen auf jenen 1266-68 parallel zur Sieneser Domkanzel in Pisa zu erfüllenden Auftrag fehlt eine genaue Bezeichnung des fraglichen Werkkomplexes, so daß dessen Identifikation mit der Bauskulptur des Baptisteriums reine Hypothese bleibt. Wir werden deshalb im Folgenden versuchen müssen, die Datierungsfrage allein aufgrund der stilkritischen Untersuchung zu lösen.



12 Hippolytus-Sarkophag (Ausschnitt). Pisa, Camposanto.



13 Nicola Pisano, Darbringung des Christkinds im Tempel (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



14 Nicola Pisano, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

Phaedra

Die die Forschung dominierende Tendenz, die Vorbilder der Büsten des Pisaner Baptisteriums primär in Capua und Reims beziehungsweise in der römischen Großplastik zu suchen, verhinderte bisher die Entdeckung des wichtigsten *exemplar*: der *Phaedra* des Pisaner *Hippolytus-Sarkophags*. Die Ähnlichkeit zwischen *Phaedra* (Abb. 12) und Nicolas Pisanoer Büste (Nr. 31, Abb. 11) ist so offenkundig, daß ein kurzer Hinweis auf signifikante Einzelformen ausreicht. Man achte insbesondere auf die Formen des sickelartigen, unverzierten Diadems, des wellenförmigen Haares, der Saumlinie des das rechte Ohr zur Hälfte bedeckenden Mantels, des markanten Kinns, der leicht gesenkten Mundwinkel und der weit auseinanderliegenden Augen.

Der *Hippolytus-Sarkophag* stellte im 13. Jahrhundert eines der wichtigsten Denkmäler des Pisaner Kathedralbezirks dar. Laut Inschrift galt der Sarkophag der Beatrix auch als Stifterdenkmal ihrer Tochter, der mächtigen Mathilde:

ANNO D(omi)NI MCXVI IX K(a)L(end)AS AVGVSTI OBIIT D(omi)NA MATTHILDA FOELICIS
MEMORIAE COMITISSA QVAE PRO ANIMA GENITRICIS SVE D(omi)NE BEATRICIS COMITISSE
VENER(abilis) IN HAC TVMBA HONORABILI QVIESCENTIS IN MVLTIS PARTIBVS HANC DOTAVIT
ECCLESIAM.⁵⁹

Der Text verweist auf die Bedingung der *memoria* in Mathildes Schenkungsurkunden: "ut annualiter et anniversarium matris mee Beatricis honorifice celebretur pro mercede anime patris matrisque et mee". Zwei dieser Stiftungen nennen ausdrücklich den Pisaner Dom ("domum miris tabularum lapideis ornamentis incoptam").⁶⁰ Die prominente Aufstellung der Büste (Nr. 31; vgl.



15 Nicola Pisano, Verkündigung an Maria (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



16 Nicola Pisano, Verkündigung an Maria (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.

Abb. 5) am Ehrenplatz über dem Baptisteriumshauptportal zur Rechten der im Galeriegeschoß dargestellten *Madonna* (Abb. 1) zeigt, daß Auftraggeber wie Künstler die Rezeption des *Hippolytus-Sarkophags* als bedeutungsreich erachteten. Der Bezug auf *Phaedra* (Abb. 11, 12) ist vermutlich als Huldigung an die Stifterin Mathilde und deren Mutter Beatrix gedacht gewesen.

Vasari überliefert, der *Hippolytus-Sarkophag* (Abb. 12) sei Nicolas wichtigstes *exemplar* gewesen: "Nicola, considerando la bontà di questa opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera ... che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore de' tempi suoi."⁶¹ Giosuè Carducci prägte zur Charakterisierung von Nicolas Antikenrezeption die einprägsame Formel "Da la gloria di Fedra esce Maria."⁶² Die 'neue Phaedra' (Abb. 11) und die drei Madonnendarstellungen der Baptisteriumskanzel (Abb. 13-15) interpretieren das *Hippolytus-Relief* (Abb. 12) in gleicher Weise. Die ikonographisch vergleichbaren Skulpturen der Sienesischen Domkanzel hingegen zeigen einen unterschiedlichen Stil. Der Sienesische *Annunziata* (Abb. 16) fehlen die auffallendsten Merkmale der Antikenrezeption (sichelförmiges Diadem, nach römischer Mode onduliertes Haar). Die 'neue Phaedra' — ein offenkundiges Meisterwerk Nicolas — ist folglich zeitnah zur Baptisteriumskanzel in die Jahre kurz vor oder nach 1260 zu datieren.

"Bello grasso"

Zu dieser frühen Stilstufe gehört ferner die hier in Anspielung an ein mittelalterliches Schönheitsideal der Toskana⁶³ als Darstellung des "bello grasso" bezeichnete Jünglingsbüste (Nr. 16, Abb. 17). Die Skulptur ist demselben Mitarbeiter zuzuschreiben, der an der Baptisteriumskanzel



17 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 16.

die Köpfe der Juden und Pharisäer des *Kreuzigungsreliefs* (Abb. 18, 19) meißelte. Der Stil des an der Sieneser Domkanzel nicht mehr nachweisbaren Gehilfen lässt sich unschwer an der kugelförmigen Gestalt der Köpfe, den weit geöffneten, starr blickenden Augen und der Form der prallen Wangen erkennen. Die Büste des "bello grasso" ist folglich ungefähr in denselben Jahren wie die Baptisteriumskanzel entstanden.



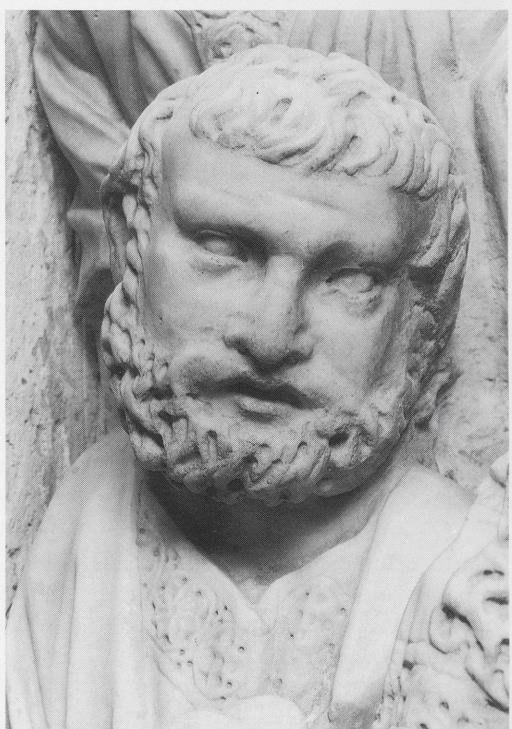
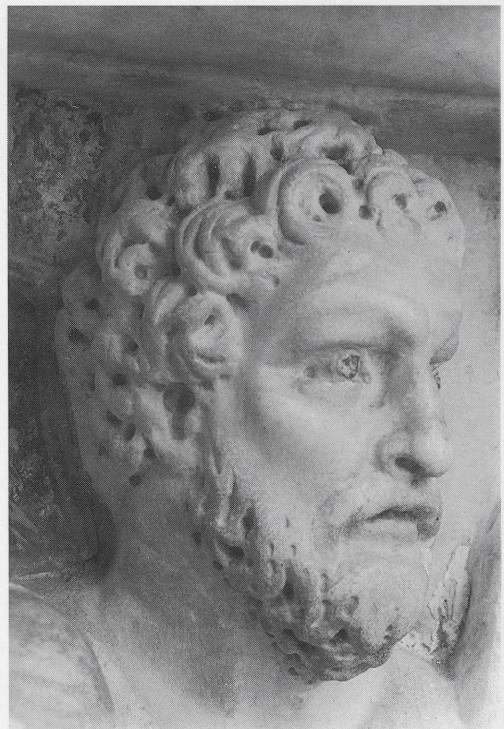
18 Nicola Pisano, Kreuzigung (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



19 Nicola Pisano, Kreuzigung (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

Überleitung zum Stil der Sieneser Domkanzel

Das beste Beispiel für die zwischen Vollendung der Baptisteriumskanzel (1259/60) und Beginn der Sieneser Domkanzel (1266) entstandene Pisaner Bauskulptur stellt die Büste Nr. 13 dar (Abb. 20). Zunächst erinnert das Männergesicht an die Apostel in der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* der Baptisteriumskanzel (Abb. 21): gleiche Proportionen und Profillinien, ähnliche Form des leicht geöffneten Mundes, identische Akzentuierung der Haarform mit dem Bohrer nach römisch-antiker Technik. Andererseits zeigt ein Vergleich mit der Darstellung des *Joseph* in den Reliefs der Domkanzel (Abb. 22-25), wie sehr die Büste sowohl in der Ausdrucksgebung als auch in der Wiedergabe einzelner Formen (Haare, Schnitt der Augen) bereits auf Nicolas Sieneser Stil vorausweist. Dieselbe Stilstufe der ersten Hälfte der 60er Jahre ist auch an den Blattkapitellen 35 und 34 (Abb. 26, 27) zu erkennen. Kapitell 35 (Abb. 26) gleicht im Aufbau dem Kapitell der Mittelsäule der Baptisteriumskanzel (Abb. 29): Die untere Kapitellhälfte ist mit ähnlich dicht gereihten, die Spitzen vorwölbenden Akanthusblättern geschmückt; im oberen Register unterfangen Akanthusblätter die Eck-Helices. Dieser Aufbau fehlt an der Sieneser Domkanzel. Dort beobachtet man hingegen dieselben Beeren pickenden Vögel (Abb. 27, 28). Die handschriftliche Ähnlichkeit der Tierdarstellungen zeugt für einen engen chronologischen Zusammenhang, ja vielleicht für die Autor-schaft desselben Gehilfen (des jungen Giovanni?).

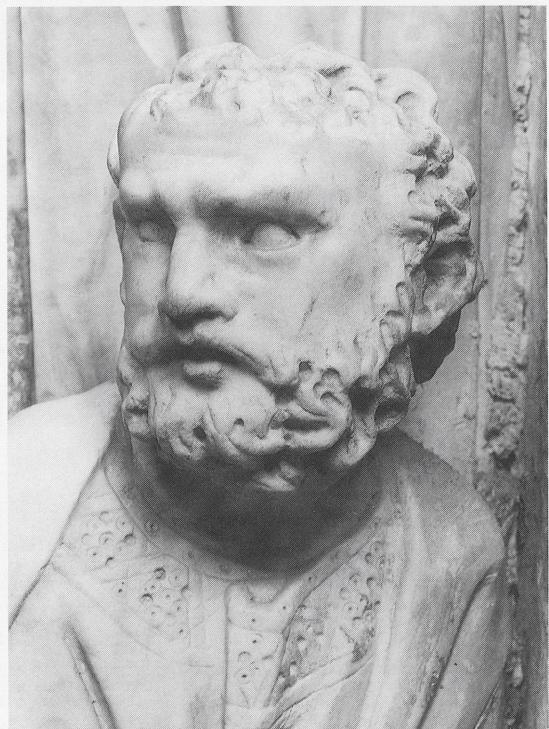
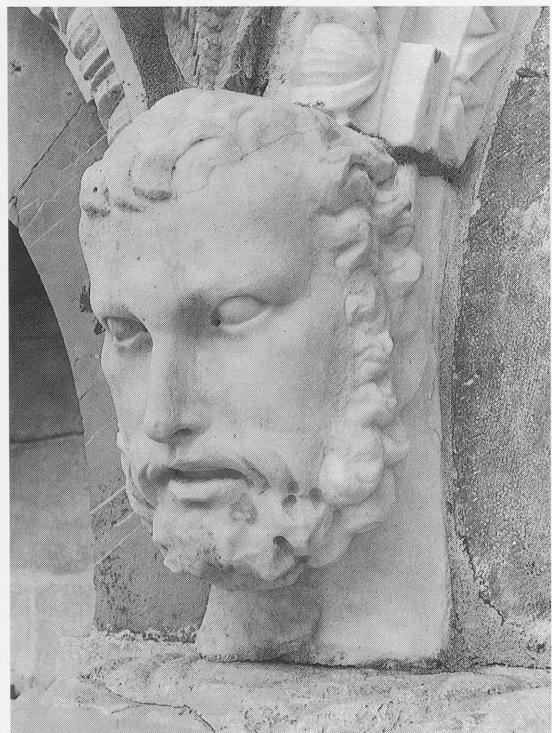


20 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 13.

21 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

22 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 13.

23 Nicola Pisano, Darbringung des Christkinds im Tempel (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.



24 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 13.

25 Nicola Pisano, Flucht nach Ägypten (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.



26 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Kapitell Nr. 35.

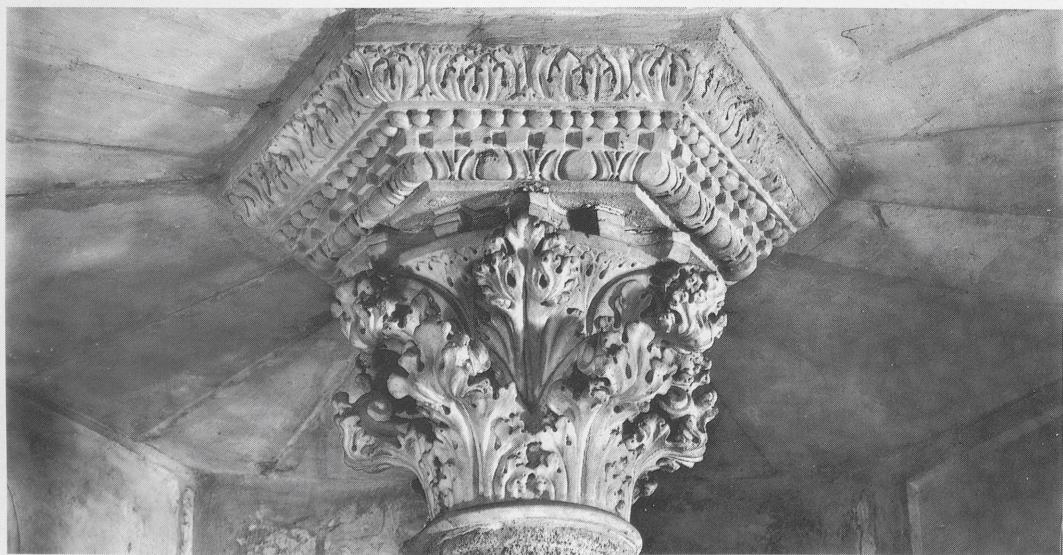


27 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Kapitell Nr. 34.

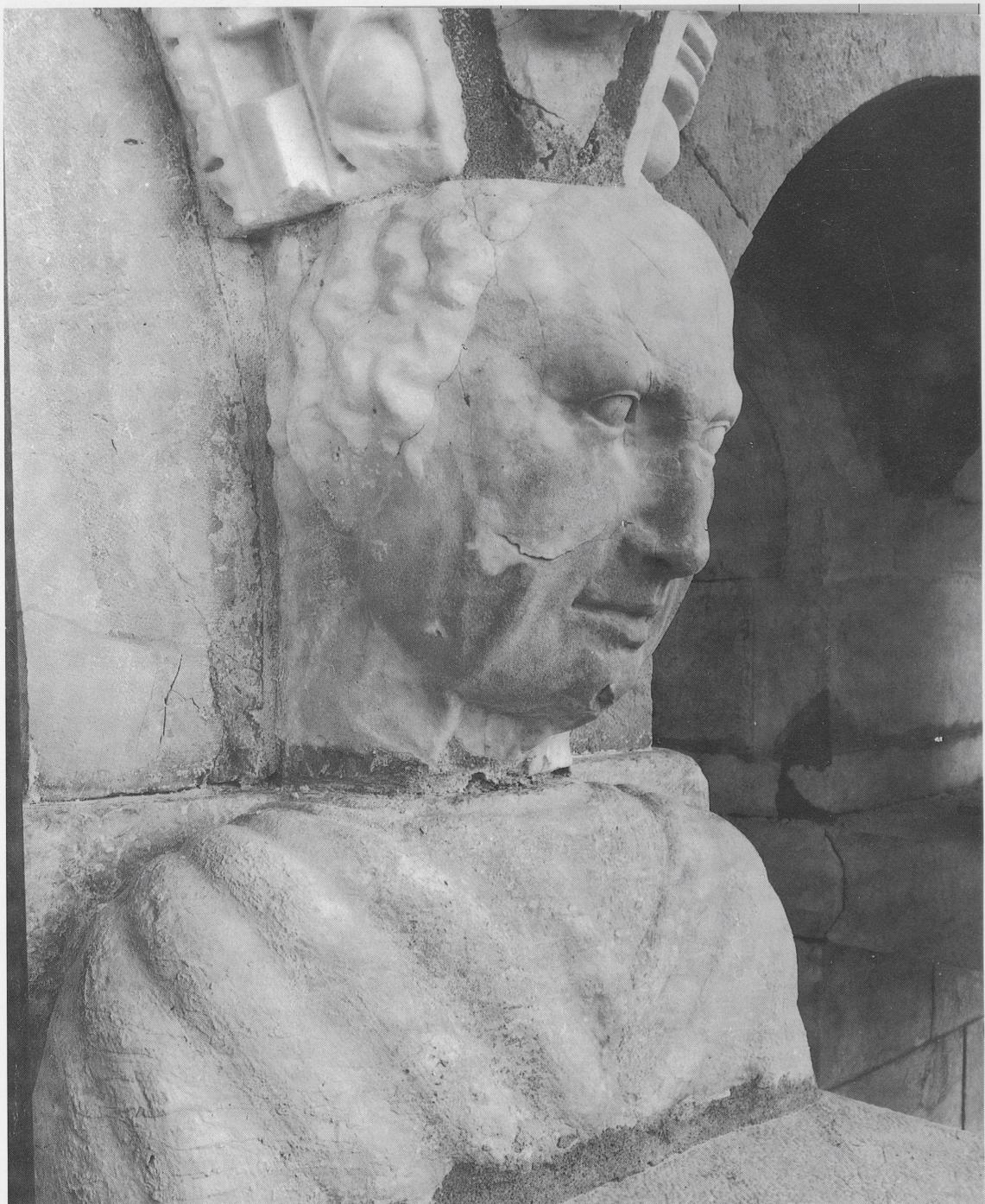
Stilparallelen zur Sieneser Domkanzel

Die Pisaner Büste des alten Mannes mit Stirnglatze (Nr. 11, Abb. 30) gleicht auffallend der Assistenzfigur im Sieneser Kanzelrelief der *Darbringung des Christkindes* (Abb. 31).⁶⁴ Ungeachtet der erheblichen Unterschiede der Betrachterperspektive und des Wechsels von Groß- zu Kleinformat charakterisierte Nicola die beiden Männer in ähnlicher Weise: hohe Stirn; kurzes, krauses Haar; schlaffe, fältige Wangen; feister Hals; Alter ca. 70 Jahre. Nach antiken Vorbildern (Abb. 96) schuf Nicola Pisano in der zweiten Hälfte der 60er Jahre diesen Prototyp des scheinrealistischen Porträts, der für die Bildhauer der folgenden Generation, besonders für Arnolfo di Cambio, prägend werden sollte. In derselben Zeit gestaltete Nicola, als erster toskanischer Künstler, Darstellungen von Kindern in unterschiedlichem Alter. Das Pisaner 'Porträt' eines pausbäckigen Putto (Nr. 26-27, Abb. 33) könnte Vorbild für die Seraphim-Darstellung an der Sieneser Domkanzel gewesen sein (Abb. 32). Zwei in erstaunlicher Weise auf Kinderbildnisse des Quattrocento vorausweisende Pisaner Skulpturen drei bis vier Jahre alter Knaben (Nr. 40-41, Abb. 34; Nr. 15-16, Abb. 36) bildeten wahrscheinlich das Modell für die Sieneser Wiedergabe des Christkindes (Abb. 35, 37).

Die Aufgabe, den Außenbau des Pisaner Baptisteriums mit 60 scheinrealistischen 'Porträts' zu schmücken, inspirierte Nicola zu einem vertieften Studium individueller Affekte. Der 'Intellektuelle' (Nr. 42, Abb. 38) wird in geistig erregter Stimmung gezeigt — die Haare flammenartig emporlodernd, die Brauen nervös bewegt, der Blick von durchdringender Schärfe. Im Bildnis der lachenden Frau (Nr. 3, Abb. 41) überwand Nicola die maskenartige Starre vergleichbarer physiognomischer Versuche ihm vorausgegangener Bildhauer. Das Studium der Affekte widerspiegelt sich in den Sieneser Kanzelskulpturen. Der 'Intellektuelle' (Abb. 38) könnte Vorbild für das Bildnis eines der König Herodes umgebenden Fürsten (Abb. 39) gewesen sein. Das Pisaner Charak-



28, 29 Nicola Pisano, Kapitelle. Siena, Domkanzel und Pisa, Baptisteriumskanzel.



30 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 11.



31 Nicola Pisano, Darbringung des Christkinds im Tempel (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.

terbild der lachenden Frau (Abb. 41) wird vom meisterlichen Sieneser Bildnis des lachenden Spötters (Abb. 40) reflektiert, das eines der Kapitelle der Domkanzel schmückt. Skulpturen hoher Qualität finden sich en miniature auch in den Blattkapitellen der Galerie des Pisaner Baptisteriums. Hinzuweisen ist beispielsweise auf das der *Fortitudo* der Sieneser Domkanzel (Abb. 43) gleichende Bildnis des Mädchens mit windbewegtem Haar (Nr. 44, Abb. 42).



32 Nicola Pisano, Trinität (Ausschnitt).
Siena, Domkanzel.

33 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium,
Skulptur Nr. 26-27.

34 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium,
Skulptur Nr. 40-41.

35 Nicola Pisano, Madonna (Ausschnitt).
Siena, Domkanzel.



36 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 15-16.

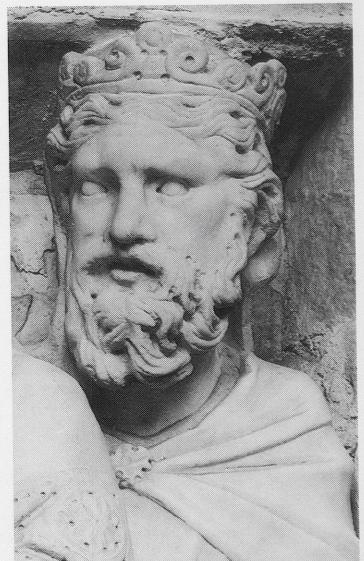
37 Nicola Pisano, Madonna (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.





38 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium,
Skulptur Nr. 42.

39 Nicola Pisano, König Herodes und Gefolge (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.





40 Nicola Pisano, Kapitell. Siena, Domkanzel.



41 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 3.



42 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Kapitell Nr. 44.



43 Nicola Pisano, Fortitudo. Siena, Domkanzel.

‘Podestà’

Den Höhepunkt der Pisaner ‘Porträtsstudien’ erreichte Nicola in der Büste des ‘Podestà’ (Abb. 44, Nr. 46). Mit dieser Namensgebung verweise ich auf die Statuette des Podestà Matteus de Corigia an der Fontana Maggiore in Perugia (Abb. 46)⁶⁵, die das erste wirkliche Bildnis von der Hand Nicola Pisanos darstellt. Der ‘Podestà’ (Abb. 44) ist stilistisch einem 1842 von den Berliner Museen erworbenen Relief von Nicola Pisano (Abb. 45, 47) engstens verwandt. Antje Middeldorf Kosegarten konnte nachweisen, daß dieses seit 1945 verschollene Relief nicht — wie bisher vermutet — die *Erhebung des Beato Buonaccorsi von Pistoia* darstellt, sondern die *Elevatio animae des hl. Martin von Tours*.⁶⁶ Die Seele des hl. Martin ist, entgegen der traditionellen mittelalterlichen Ikonographie der *elevatio animae*, nicht in Form eines nackten Kindes, sondern in Gestalt eines Porträts des Heiligen in reifem Alter wiedergegeben (Abb. 45). Die Ikonographie basiert auf der “Vita des hl. Martin” von Sulpicius Severus, der als Zeitzeuge die Erscheinung der zum Himmel gehobenen Seele “in ea habitudine corporis formaque qua noveram videbatur” beschrieb.⁶⁷

Antje Middeldorf Kosegarten datiert das als wichtigstes Spätwerk Nicolas beurteilte Berliner Relief (Abb. 45) in die Zeit um 1280.⁶⁸ Folglich muß man sich fragen, ob der Pisaner ‘Podestà’ (Abb. 44) nicht gleichfalls in den letzten Lebensjahren des Bildhauers entstanden sei. Folgt man dieser These, so hätte Nicola am Zyklus der Pisaner Bauskulptur während eines Zeitraums von über zwei Jahrzehnten gearbeitet, begonnen um 1260 mit der ‘Phaedra’ und dem “Bello grasso” (Abb. 11, 17) und endend ca. 1280 mit dieser Büste des ‘Podestà’ (Abb. 44). Die späte Datierung des Berliner Reliefs (Abb. 45, 47) ist jedoch so unsicher, daß diese Schlußfolgerung nicht zwingend erscheint. Antje Middeldorf Kosegarten ermittelte San Francesco in Pistoia als ursprünglichen Aufstellungsort des Reliefs. Dieses war Teil des Grabmals eines namentlich nicht bekannten Mitglieds der Familie Ammannati.⁶⁹ Aus den Schriftquellen ergibt sich keine eindeutige Datierung. Die Stilanalyse verweist meines Ermessens in die zweite Hälfte der 60er Jahre. Die Engel des *Elevatio-Reliefs* (Abb. 49, 50) sind den Engeln in der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 48, 51) der 1268 vollendeten Sieneser Domkanzel stilistisch engstens verwandt. Allerdings muß man sich die staubige Oberfläche des nach dem Verlust des Originals als einziges Zeugnis erhaltenen Gipsabgusses (Abb. 45, 49, 50) in die ursprüngliche Wirkung des Marmors verwandelt vorstellen, um zu erkennen, daß der Ausdruck der Engel, der Schnitt ihrer Gesichtszüge und ihre Haarformen identisch sind (Abb. 48-51). Auf Grund der Summe aller Fakten plädiere ich für einen Entstehungszeitraum der hier diskutierten Skulpturen des Pisaner Baptisteriums, der in die späten 50er und in die 60er Jahre des 13. Jahrhunderts fällt.

Bauskulptur in der Kuppel des Sieneser Doms

Die zwischen 1979 und 1981 von Enzo Carli⁷⁰ und Alessandro Bagnoli⁷¹ erstmals veröffentlichten Skulpturen von Nicola Pisano im Kuppelraum des Sieneser Doms verleihen dem vorliegenden Thema eine neue Perspektive (Abb. 53, 56, 61, 78). Terminus ante quem für die Entstehung der Sieneser Skulpturen ist das Jahr 1263. Im November und Dezember genannten Jahres wurde der Pfannenmacher Rubeus für die Kupferverkleidung der die Sieneser Domkuppel bekrönenden “mela” bezahlt.⁷² Der terminus post quem bleibt unsicher, da klar interpretierbare Urkunden zur Chronologie des Kuppelbaus fehlen.⁷³ Bisher wurden folgende Datierungen der Skulpturen vorgeschlagen: zweite Hälfte 40er und frühe 50er Jahre (Antonino Caleca)⁷⁴, um 1250-60 (Antje Middeldorf Kosegarten)⁷⁵, zeitgleich zur Pisaner Baptisteriumskanzel (ca. 1256/57 bis 1259/60, Alessandro Bagnoli).⁷⁶

Die Spanne der Zuschreibungen reicht von “größtenteils eigenhändige Werke Nicolas” (Bagnoli)⁷⁷ bis zur Beobachtung “überwiegender Werkstattprodukte” (Middeldorf Kosegarten: “ein werkstatteigener Musterbuchvorrat an Typen von Werkstattmitgliedern unterschiedlichster Prä-



44 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 46.

45 Nicola Pisano, Elevatio animae Sancti Martini (Ausschnitt). Ehemals Berliner Museen (nach Gipsabguß).



46 Nicola Pisano, Matteus de Corigia. Perugia, Fontana Maggiore.

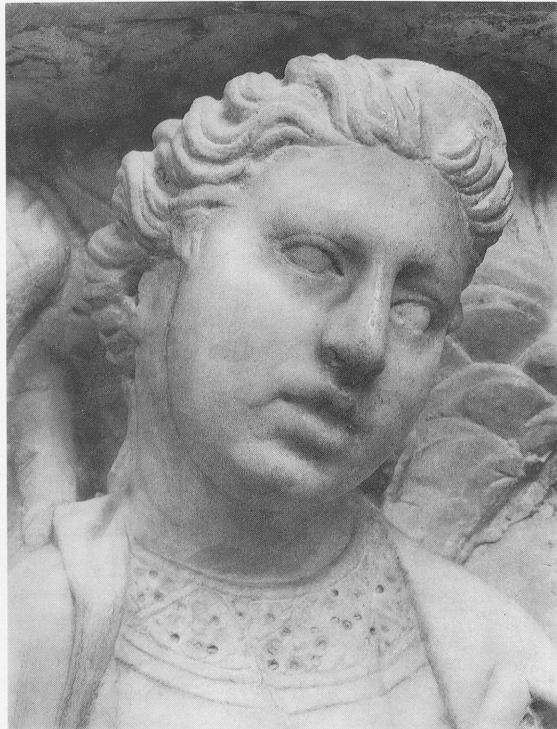
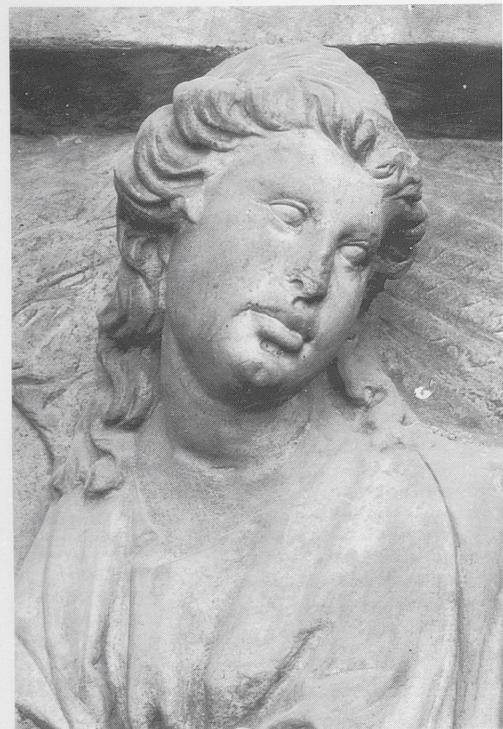


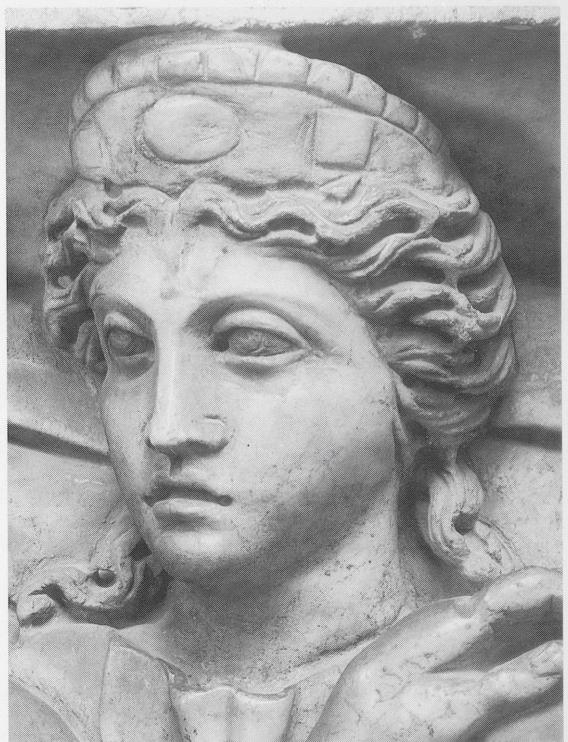
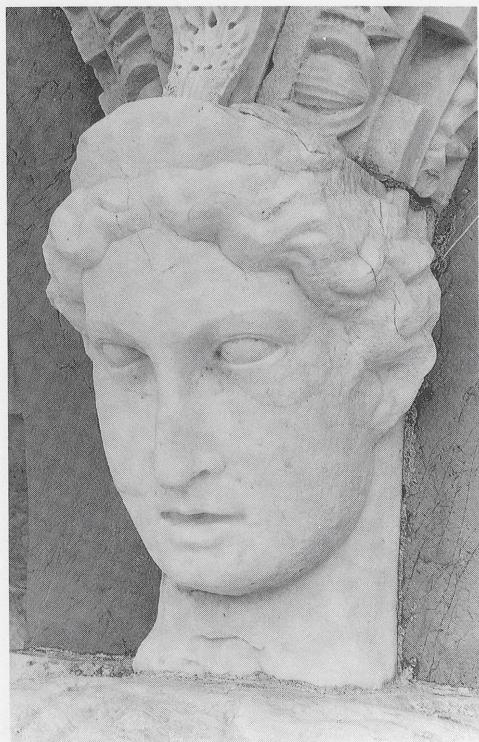
47 Nicola Pisano, *Elevatio animae Sancti Martini*. Ehemals Berliner Museen.

gung reproduziert und dabei variiert").⁷⁸ Alessandro Bagnoli's Urteil erscheint am überzeugendsten. Seine Bestimmung der qualitätsvollen Kopfkonsolen des nordöstlichen Fensters des Kuppelraums (Abb. 78) ist zutreffend: "si può notare che i quattro volti della trifora, necessariamente eseguiti per primi, potrebbero star bene — immaginandoli ridotti — fra i personaggi delle prime tre storie [del pulpito del Battistero]".⁷⁹

48, 51 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitte). Siena, Domkanzel.

49, 50 Nicola Pisano, *Elevatio animae Sancti Martini* (Ausschnitte). Ehemals Berliner Museen (nach Gipsabguß).



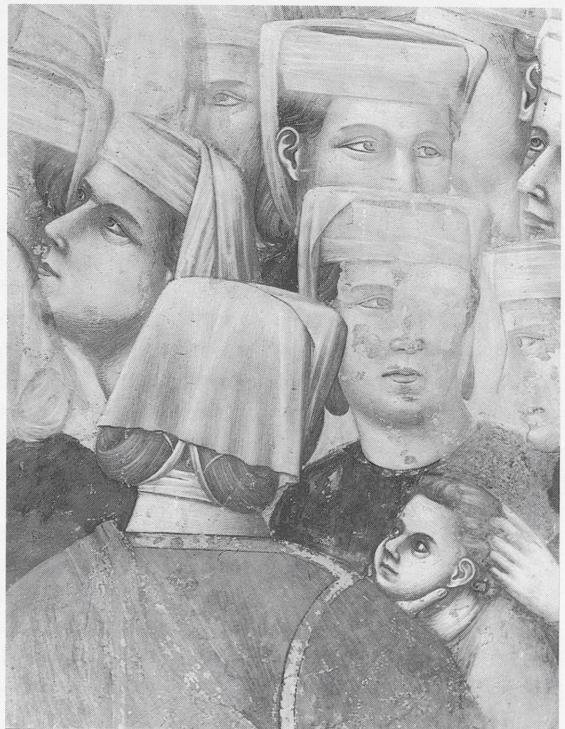




52, 54 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulpturen Nr. 2 und 7.

53 Nicola Pisano, Konsole des Tambourgesimses der Sieneser Domkuppel.

55 Sog. Annona-Sarkophag (Ausschnitt). Rom, Museo Nazionale Romano.



56 Nicola Pisano, Konsole des Tambourgesimses der Sieneser Domkuppel.

57 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 12.

58 Giotto, Heiligsprechung des Franziskus (Ausschnitt). Assisi, S. Francesco.



59 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 58-59.



60 Affe (urspr. Pisaner Dom, Campanile). Schloß Glienicke, Potsdam.

Die stilistischen Unterschiede zwischen der Sieneser und der Pisaner Bauskulptur sind im Detail beträchtlich. Die Differenzen erklären sich durch die verschiedenen Entstehungszeiten (Siena: um 1250 bis 1260; Pisa: kurz vor 1260 bis vor 1270) sowie durch die unterschiedliche personelle Betreuung der Werkstätten. Unter den 22 das Tambourgesims der Sieneser Kuppel stützenden Konsolen sind einige Skulpturen von nicht oder nur kurze Zeit in der Pisaner Werkstatt geschulten Bildhauern gemeißelt. Beide Zyklen stimmen in ihrer stilistischen Grundstruktur aber so weitgehend überein, daß keinerlei Zweifel an Nicolas konzeptioneller Leitung besteht. Auf zwei Phänomene sei besonders hingewiesen: auf die bewußte Unterscheidung zwischen antikisch idealisierter und zeitgenössisch realistischer Bildnisform sowie auf das in Mittelitalien neuartige Tierstudium 'nach der Natur'. Als Beispiele für den antikisch idealisierten Bildnistypus nenne ich die Pisaner Büsten 2 und 7 (Abb. 52, 54) und eine der das Tambourgesims der Sieneser Kuppel stützenden Konsolen (Abb. 53). Zum Vergleich kämen in erster Linie *Concordia-Darstellungen* auf jenen beiden Pisaner Sarkophagen in Frage, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf dem Domplatz⁸⁰ beziehungsweise in der Kirche San Zeno zu sehen waren.⁸¹ Deren stark verwitterte Reliefoberfläche erlaubt jedoch keinen Detailvergleich. Deshalb sei auf den ikonographisch ähnlichen, vorzüglich erhaltenen *Annona-Sarkophag* im Museo Nazionale Romano verwiesen (Abb. 55).⁸²

61 Nicola Pisano, Konsole des Tambourgesimses der Sienesischer Domkuppel.



Sowohl in Pisa wie in Siena wechselte Nicola mit Leichtigkeit von dem etwas künstlich wirkenden Latein ins kräftige Volgare. Den römischen Schönheiten (Abb. 52-54) stellte der Meister genau beobachtete Bilder toskanischer Bürgersfrauen gegenüber (Abb. 56, 57). Den Realitätsgrad dieser zeitgenössischen Bildnisse erkennt man beispielsweise beim Vergleich der Pisanelerin (Abb. 57) mit den von Giotto im Fresko der *Heiligsprechung des Franziskus* dargestellten Bürgerinnen von Assisi (Abb. 58). Mit der bewußten Unterscheidung zwischen antikisch idealisierter und zeitgenössisch realistischer Bildnisform antizipierte Nicola Pisano ein Phänomen der Renaissance. Der Bildhauer des Dugento betrachtete die Kunst der Antike als zeitlich weit zurückliegende, mit der zeitgenössischen Wirklichkeit kontrastierende und deshalb primär auf idealer Ebene zu rezipierende Ausdrucksform. Nicola Pisano ist der erste toskanische Künstler, der Tiere genauestens studierte und wahrscheinlich auch zeichnete. Im Unterschied zum Pisano Bildhauer des späten 12. Jahrhunderts, der den Affen als Fabeltier darstellte (Abb. 60, im 19. Jahrhundert vom Pisano Campanile ins "Atrium" des sogenannten Klosterhofs des Schlosses Glienicke bei Potsdam versetzt)⁸³, beschrieb Nicola in Siena die typische Haltung des Tieres aufgrund unmittelbarer Beobachtung (Abb. 61). Unter den Skulpturen am Außenbau des Pisano Baptisteriums entdeckt man ein Pendant des Sienesischen Affen (Nr. 58-59, Abb. 59): ein Argument mehr für die Zuschreibung beider Zyklen an Nicola Pisano.



62 Dionysische Maske. Ostia Antica, Villa Aldobrandini.



63 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 51-52.

Antikenrezeption

Die große Zahl der im 13. Jahrhundert beim Pisaner Dom und in Pisaner oder Luccheser Kirchen stehender Sarkophage bot Nicola ein reiches Repertoire an Modellen. Auch Graburnen, Münzen, Kleinbronzen und Fragmente antiker Bauzier dienten als Vorbild. Jedoch ist Vorsicht bei der Annahme von Kopien nach antiker Großplastik und Porträtskulptur geboten, denn diese sind in der Toskana des 13. Jahrhunderts nur in wenigen Fällen nachweisbar. Als Vorbilder für die Bauskulptur wählte Nicola aus dem Formenschatz der Sarkophage eine eng begrenzte Zahl ikonographischer Motive: Masken (Abb. 62, 71, 77, 79), Eroten (Abb. 84), Modelle für 'Bildnisse' (Abb. 96) sowie Tiere (Abb. 93). Die antike Kunst war vorbildlich für die Vergegenwärtigung der Affekte, die naturnahe Darstellung der Tiere und der nackten Körper sowie für die virtuose Meißel- und Bohrtechnik. In einigen Fällen dienten Sarkophage und Graburnen als Inspirationsquelle für neuartige ikonographische Bildfindungen (Abb. 72, 87).





66, 67 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulpturen Nr. 39-40 und 35-36.



68 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.



69 Dionysische Maske. Rom, Museo Capitolino.

Eine Antikenrezeption konnte Anregung zur Gestaltung einer Kette verwandter Motive geben. Die Kopie einer dionysischen Maske (Nr. 51-52, Abb. 63; vgl. Abb. 62)⁸⁴ bildete den Ausgangspunkt für die Erfindung reich varierter Affektdarstellungen. *Pan* (Abb. 62) inspirierte zur Darstellung fröhlicher Knaben (Nr. 50-51, Abb. 64) und zur Charakterstudie des bitter lachenden Spötters (Nr. 41-42, Abb. 65). Im Lachen des *Pan* (Abb. 62) vernahm man im Mittelalter auch immer die Stimme des Dämon. In Analogie zu der an der Sienesiser Domkanzel zu beobachtenden Verwandlung einer dionysischen Maske (Abb. 69) in das Bild des *Höllenfürsten* (Abb. 68) entstand in Pisa aus dem Bild des *Pan* die Darstellung grinsender und grimmig drohender *Teufel* (Nr. 39-40, Abb. 66; Nr. 35-36, Abb. 67). Auf die 'dionysischen Teufel' folgt der 'teuflische Ammon' (Nr. 4-5, Abb. 70). Vorbild dieser Antikenrezeption war eine der im mittelalterlichen Pisa zahlreichen römischen Graburnen, die in der Camposanto-Sammlung in beschädigter oder veränderter Form überliefert sind.⁸⁵ Stellvertretend für die Pisaner Exemplare zeige ich eine gut erhaltene Graburne aus der Sammlung des Konservatorenpalastes (Abb. 71).

Die gleiche oder doch zumindest eine ikonographisch verwandte Graburne hatte Nicolas Sohn Giovanni ein Jahrzehnt später bei der Gestaltung des Reliefzyklus am unteren Becken der Fontana Maggiore in Perugia vor Augen. Die römisch-antiken *Adler* (Abb. 73) inspirierten Giovanni zu seinem ersten, stolz signierten⁸⁶ Meisterwerk (Abb. 72, 74). Der junge Bildhauer steigerte das Motiv der gegensätzlichen Bewegung der Adler zu einer seinem Kunstwollen kongenialen spannungsvollen Komposition. Aus der Beobachtung der die Kanten der Graburne überspannenden Adlerschwingen (Abb. 71, 73) entwickelte Giovanni die in der mittelalterlich-italienischen Skulp-

70 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur
Nr. 4-5.



71 Graburne. Rom, Konservatorenpalast.



72 Giovanni Pisano, Adler. Perugia,
Fontana Maggiore.



73 Graburne. Rom, Konservatoren-palast.



74 Giovanni Pisano, Adler. Perugia, Fontana Maggiore.

75 Giotto, Abschied der Klarissen vom toten Franziskus (Ausschnitt). Assisi, S. Francesco.

tur neuartige Idee des in drei Raumschichten konzipierten Reliefs (Abb. 72, 74). Gleich dem antiken Vorbild bilden die ausgebreiteten Adlerflügel die Grundfläche des Reliefs. Die vordere Reliefschicht wird durch die annähernd vollplastisch ausgearbeiteten Tierkörper geformt; die rechtwinklig zurückstoßenden, im römischen Modell an den Schmalseiten der Graburne haftenden Schwingen erschließen einen imaginären Tiefenraum.

Die Bewertung des Peruginer *Adler-Reliefs* (Abb. 72, 74) als eine der genialen Antikenkopien des 13. Jahrhunderts wird durch die früheste Rezeption dieses Kunstwerks bestätigt. Der kunsthistorischen Forschung blieb bisher (wie freundlicherweise Miklós Boskovits bestätigte) Giottos *hommage à Giovanni* verborgen: die gemalte *Adler-Skulptur* in der Wiedergabe der Kirche der Klarissen des Freskenzyklus der Oberkirche von San Francesco in Assisi (Abb. 75).

Zu den wichtigsten Vorbildern der Bauskulptur Nicolas zählen die auf Sarkophagen dargestellten Masken. Die Pisaner Skulptur eines Mannes mit wallendem Haar (Nr. 7-8, Abb. 76) kopiert die Maske des Oceanus. Unter den seit dem Mittelalter in ihrer Zahl reduzierten Pisaner Sarkophagen ist dieses Modell nicht mehr auffindbar. Ich verweise auf ein sich heute in der Villa Aldobrandini in Ostia antica befindliches Relief (Abb. 77)⁸⁷, das die Vorbildlichkeit hinreichend beweist. Als Vorbild für den trotz seiner Maße von bloß 25 cm Höhe⁸⁸ beeindruckend monumental wirkenden, das nordöstliche Fenster im Kuppelraum des Sieneser Doms schmückenden Bärtigen (Abb. 78) wurde in der Forschung römisch-antike und staufische Porträtplastik genannt. Zu denken wäre jedoch auch an die die Sarkophagdeckel schmückenden, ungefähr gleich großen Eckmasken, wie beispielsweise an die hier wiedergegebene, einst zu einem dionysischen Sarkophag gehörende Skulptur in den Vatikanischen Museen (Abb. 79).⁸⁹



Eindeutig beweisen lässt sich die Vorbildlichkeit der Masken am Beispiel der Medusa. Die von Nicola und seiner Werkstatt für die Chorschanke des Sieneser Doms geschaffenen Reliefs (Abb. 80) kopieren offensichtlich dieses *exemplar* (Abb. 81).⁹⁰ Neben den entsprechenden Pisaner Sarkophagreliefs betrachtete Nicola während seiner Luccheser Schaffenszeit die dortigen antiken *Medusen-Reliefs* (Abb. 81).⁹¹ Ein deutlicher Reflex dieser Studien findet sich in den Skulpturen der Pisaner Baptisteriumskanzel. Die Bildung der Haare der *Caritas* (Abb. 82) zeugen von Nicolas Bewunderung für die exzellente Meißel- und Bohrtechnik der römischen Bildhauer (Abb. 83).⁹²

Die Büste des "Bello grasso" (Nr. 16, Abb. 86) zeigt die Fortsetzung des an der Baptisteriumskanzel zu beobachtenden Studiums antiker Eroten-Darstellungen (Abb. 85; stellvertretend für die stark verwitterten Pisaner Sarkophage nenne ich zum Vergleich den Kindersarkophag des Thermenmuseums, Abb. 84).⁹³ Wie genau Nicola in dieser Periode seines Schaffens die Gattung der Eroten-Reliefs beachtete, lässt sich vor allem an der Komposition der Pisaner *Caritas* erkennen (Abb. 87). Der die Allegorie des Frühlings darstellende Knabe des Pisaner *Jahreszeiten-Sarkophags* (Abb. 88)⁹⁴ ist in gleicher Haltung (Kopfdrehung nach links, erhobener rechter Arm, linkes Standbein) und mit demselben Attribut (einem mit Blüten gefüllten, in der Linken gehaltenen Korb) wie das der *Caritas* zugeordnete Kind wiedergegeben. Ein Vergleich mit dem besser erhaltenen Exemplar derselben Sarkophaggattung im Archäologischen Museum in Cagliari (Abb. 89)⁹⁵ lässt erkennen, daß Nicola nicht nur die Haltung und das Attribut des Eroten, sondern auch die Modellierung der Körper- und Gesichtsformen genauestens übernahm (Abb. 87). Das Studium des *Caritas*-Knaben (Abb. 87) führt zur Frage der inhaltlichen Bedeutung von Nicolas Antikenrezeption. In unseren bisherigen Ausführungen standen — mit Ausnahme der Verbindung zwischen



76 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 7-8.



77 Oceanus. Ostia Antica, Villa Aldobrandini.



78 Nicola Pisano, Kapitell des nordöstlichen Fensters im Kuppelraum des Sieneser Doms.



79 Eckmaske von Sarkophagdeckel. Rom, Vatikanische Museen.

der 'neuen Phaedra' (Abb. 11) und Mathildes Stiftermonument — formale Aspekte im Vordergrund. Die *Caritas*-Gruppe verweist auf die in der toskanischen Skulptur des 13. Jahrhunderts wichtige Rolle der Antikenrezeption als Inspirationsquelle für ikonographische Neuformulierungen. Die bisher in der italienischen Kunst unbekannte Konfiguration von *Caritas* und nacktem Kind (Abb. 87) erklärt sich sowohl aus der Bedeutung der Tugend als *mater hominum* (Bernhard von Clairvaux: "O bona mater charitas [...] Ipsa est enim hominum mater")⁹⁶ als auch aus der symbolischen Rolle der *Caritas* als Amme der Kinder (Alanus de Insulis: "Per lac, misericordia [...] designatur, quia sicut lac dulce est, et cibus parvolorum, sic amicabiliter misericordia exercetur in parvulos").⁹⁷

In erster Linie wird die Darstellung des mit Blüten gefüllten Gefäßes den Blick des Bildhauers und seines theologischen Beraters auf die Allegorie des *Frißlings* (Abb. 88) gelenkt haben. Thomas von Aquin bezeichnete die "opera misericordiae" als *flores* ("Bona opera sunt opera misericordiae, et dicuntur flores").⁹⁸ Die genauere Bedeutung des vom Pisaner Kind gehaltenen Gefäßes (Abb. 87) erkennt man beim Vergleich mit Giottos Paduaner *Caritas* (Abb. 90), die erstmals in aller Deutlichkeit die Lehre der untrennbar Verbindung von *amor Dei* und *amor proximi* wiedergibt: "Ex una eadem caritate Deum proximumque diligimus. Una est caritas et duo praecepta, quia qua caritate Deum diligimus, hoc est propter Deum, eadem proximum diligimus, hoc est propter Deum; duo praecepta sunt, quia duo motus in mente geruntur, cum Deus diligitur et proximus, movetur enim mens ad diligendum Deum, movetur et ad diligendum proximum" (Petrus Lombardus).⁹⁹ Entsprechend erklärt die Beischrift des Paduaner Freskos (Abb. 90) das zu



80 Nicola Pisano, Relief der Chorschanke. Siena, Dom-museum.

81 Medusa. Lucca, Dom.





82 Nicola Pisano, Caritas. Pisa, Baptisteriumskanzel.
83 Medusa. Palermo, Museo Nazionale.





84 Kindersarkophag (Ausschnitt). Rom, Museo Nazionale Romano.

85 Nicola Pisano, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

86 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 16.

Christus emporgehobene Herz als Symbol des *amor Dei*, die Darreichung der Blumen und Früchte ("cuncta cunctis liberali offert manu") als Zeichen des *amor proximi*:

HEC FIGVRA KARITATIS SVE SIC PROPRIETATIS GERIT FORMAM
 COR Q(uo)d LATET IN SECRETO XP(ist)o DAT HANC P(ro) DECRETO SERVAT NORMAM
 SED TERRENE FACVLTATIS E(st) CO(n)TE(m)PT(r)IX VANITATIS COLOR ARET
 CVNCTA CVNCTIS LIBERALI OFFERT MANV SPETIALI ZELO CARE(t).

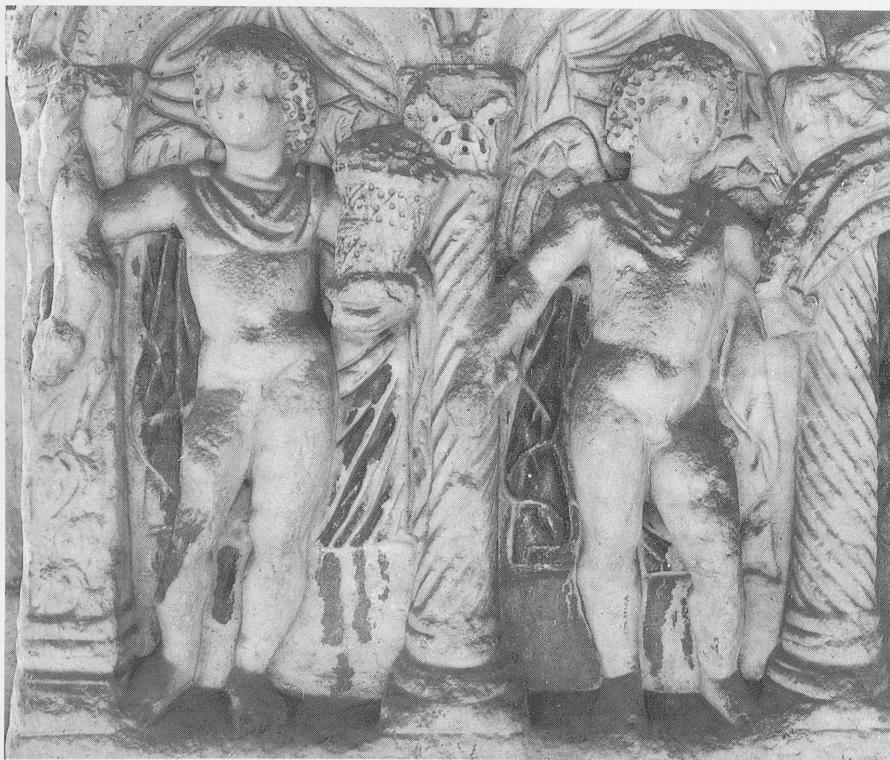
Giotto nutzte die im Vergleich zur Pisaner Kleinskulptur (Abb. 87) bessere Möglichkeit der Detaildarstellung zu einer Präzisierung der den Inhalt der Schale bildenden Blumen und Früchte (Abb. 91). Er unterschied drei in Auf- und zwei in Untersicht dargestellte Rosen, drei Granatäpfel (einer mit aufgeplatzter Schale), Kornähren, Kastanien und Haselnüsse.

Selma Pfeifferberger, bisher als einzige um eine Deutung bemüht, sieht in den Blumen und Früchten auf Maria hinweisende Symbole: "The bowl filled with roses, lilies, poppies, corn, pomegranates, as well sheaves of wheat suggests that Karitas may be the Virgin" (die Nennung von Lilien und Mohnblüten beruht auf einem Irrtum). "Christian symbolism attaches a special significance to all of these things: the rose, already mentioned as a reference to the Virgin, also symbolizes her purity. The lily was discussed in a similar way by St. Bernard and other Christian writers. The pomegranate ... symbolizes the Resurrection, whereas the poppy was symbolic of Christ's Passion, because of its blood-red color, also because it has ancient symbolic connections with sleep and death. Corn and





87 Nicola Pisano, Caritas. Pisa, Baptisteriumskanzel.



88 Jahreszeiten-Sarkophag (Ausschnitt). Pisa, Camposanto.

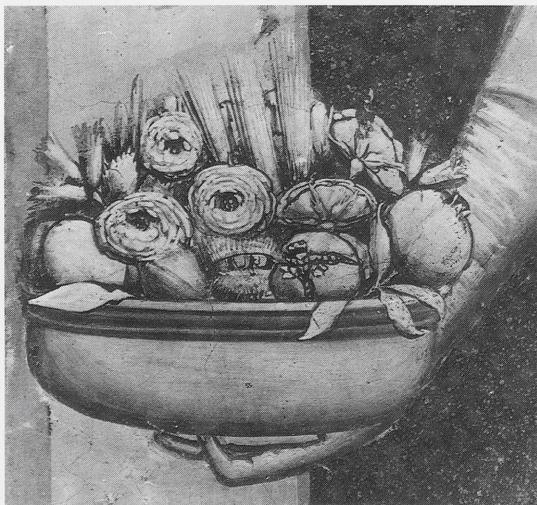


89 Jahreszeiten-Sarkophag (Ausschnitt). Cagliari, Museo Archeologico.



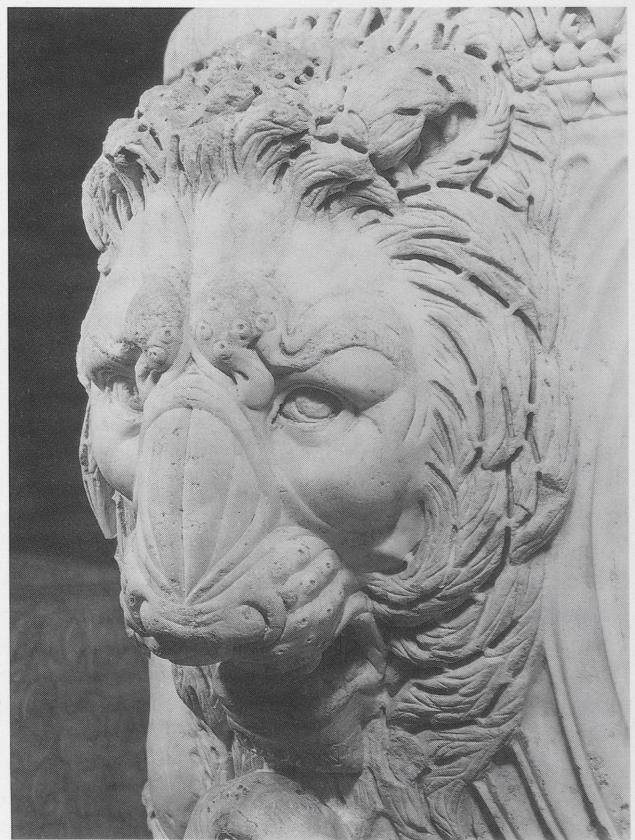
90 Giotto, Caritas. Padua, Arena-Kapelle.

wheat are, of course, symbols of the Bread of the Eucharist.”¹⁰⁰ Die Blumen und Früchte verweisen jedoch direkt auf *caritas*. Eine im Schrifttum und in der Kunst des Mittelalters am weitesten verbreitete Blumensymbolik lautet: “Rosae caritatis, lilia castitatis, violae humilitatis”.¹⁰¹ Weniger bekannt, aber dennoch gut nachweisbar ist die Bedeutung des Granatapfels als Symbol der *caritas*. Ein Autor aus dem Umkreis des Thomas von Aquin (wahrscheinlich Aegidius Romanus) legte beispielsweise *Canticum Canticorum*, VI, 6 (“sicut cortex mali punici, sic genae tuae”) wie folgt aus: “Genae tuae, idest operationes exteriore, sunt sicut cortex mali punici, continens grana rubea, idest fervorem caritatis”.¹⁰² Derselbe Kommentar vermerkte zu *Hohes Lied*, VII, 2 (“dabo tibi poculum ex vino condito et mustum malorum granatorum meorum”). “Mustum malorum granatorum meorum, idest opera exteriore; quae dicuntur mustum; quia sicut tale mustum exprimitur de granis malorum granatorum, sic opera exteriore bona de puro corde et caritate perfecta. Cor autem potest dici malum granatum, quia continet ipsas affectiones, quasi grana parva rubricata et decorata per charitatem”.¹⁰³ Auf *misericordia* verweisen die im norditalienischen Spätmittelalter als Grundnahrungsmittel geltenden und deshalb auch für die Armenspende wichtigen Gaben des Getreides und der Kastanien (mit Beigabe der Haselnüsse, Abb. 91). Vielleicht wäre hier auch eine Verbindung von realer und symbolischer Bedeutung anzunehmen. Laut Thomas von Aquin gilt die Korngarbe auch als Symbol der *caritas*: “Plenum fructum in spica, idest caritatem”.¹⁰⁴



91 Ausschnitt aus Abb. 90.

Nicola wurde oben als ein Meister der Tierbeobachtung beschrieben (Abb. 59, 61). Danach blieben, gleich wie für die Pisaner Bildhauer der Romanik¹⁰⁵, auch weiterhin die auf Sarkophagen vorkommenden Tierdarstellungen vorbildlich. Der Löwenkopf am Außenbau des Pisaner Baptisteriums (Nr. 53-54, Abb. 92) gleicht dem antiken Stück in der Modellierung, im Verhältnis zwischen Skulptur und ornamentiertem Reliefgrund sowie im ‘Bildausschnitt’ (anstelle der zum Teil überarbeiteten Pisaner Sarkophage¹⁰⁶ zeige ich den in Erhaltung und Qualität exzellenten Löwen des Museo Torlonia, Abb. 93). Im Gegensatz zu den romanischen Bildhauern¹⁰⁷ verzichtete Nicola zugunsten einer naturnahen Darstellung auf das ornamentale Nachzeichnen jenes Liniensystems, das die römisch-antiken Löwenköpfe (Abb. 93) kennzeichnet (Abb. 92, 94). Die an der Frontseite mit zwei Löwenköpfen geschmückten Sarkophage könnten Nicola zur Form des Kapitells 41 (Abb. 95) inspiriert haben, bei dem an Stelle der Blattknospen zwei Löwenköpfe die oberen Eckpunkte der Komposition bilden. Zu denken wäre auch an die Vorbildlichkeit antiker Kapitelle mit Tierprotomen.



92 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 53-54.

93 Löwen-Sarkophag (Ausschnitt). Rom, Museo Torlonia.

94 Nicola Pisano, Löwe. Pisa, Bap-
tisteriumskanzel.

95 Nicola Pisano, Pisaner Baptiste-
rium, Kapitell Nr. 41.





96 Bildnis eines römischen Ehepaars auf Jahreszeiten-Sarkophag. Pisa, Camposanto.



97 Nicola Pisano, Darbringung des Christkinds im Tempel (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.



98 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 49.



99 Endymion-Sarkophag (Ausschnitt). Rom, Palazzo Doria.



100 Meerwesen-Sarkophag (Ausschnitt). Rom, S. Crisogono.

Zwischen der Errichtung der romanischen Domfassade und dem Bau der gotischen Teile des Baptisteriums veränderte sich die Gestalt der Pisaner Bauskulptur in entscheidender Weise. An der Domfassade sind die Rundbogengalerien mit Tier- und Menschenköpfen, am Baptisterium mit Büsten geschmückt (Abb. 98). Der Wandel kann mit dem Verweis auf den staufischen Skulpturenzyklus am Capuaner Brückentor hypothetisch erklärt werden. Doch sollte der Einfluß der im mittelalterlichen Pisa zahlreich sichtbaren, mit Bildnissen in Büstenform geschmückten Sarkophage nicht unterschätzt werden. Bezeichnenderweise fügte Nicola in das Relief der *Darbringung im Tempel* an der Sieneser Domkanzel jene Szene zweier ins Gespräch vertiefter Männer ein (Abb. 97), die offenkundig auf römischen Ehepaarbildnissen basiert. Von den fünf zum mittelalterlichen Kernbestand gehörenden Pisaner Reliefs dieses Typus¹⁰⁸ zeige ich den verhältnismäßig gut erhaltenen Sarkophag A 2 est (Abb. 96). Gleich den vier weiteren Pisaner Beispielen überlagert die Figur des Gatten mit der rechten Schulter die sich ihm zuwendende Gestalt der Gattin. Nicolas Bewunderung für diese Erfindung zeigt sich nicht nur in der Übernahme dieses Kompositionssprinzips, sondern auch in der genauen Übertragung der Arm- und Handhaltung des Mannes und des dank der noch deutlich sichtbaren Fragmente der Finger rekonstruierbaren Redegestus' der Frau (Abb. 96, 97). In zwei seiner Baptisteriumsskulpturen griff Nicola auf den kahlköpfigen Römer (Abb. 96): bei der oben erwähnten Büste 11 (Abb. 30) und — in freierer Weiterbildung — bei der ausdrucksstarken Darstellung des gespannt in die Ferne blickenden Mannes (Nr. 49, Abb. 98).



101 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



102 Giovanni Pisano, Pisaner Baptisterium, Kapitell Nr. 41.



103 Achill unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt, Sarkophag (Ausschnitt). Rom, Vatikanische Museen.

Die römischen Reliefs dienten Nicola als Leitmotiv für physiognomische Studien. Mehrere Beispiele finden sich in der Darstellung der Apostel im Relief des *Jüngsten Gerichts* der Baptisteriumskanzel (Abb. 101). Der ruckartig seinen Kopf erhebende Apostel gleicht bis in die Details der Meißel- und Bohrtechnik einer Hirtengestalt des hier im Sinne des Exempels und nicht als direktes Vorbild zitierten *Endymion-Sarkophags* (Abb. 99).¹⁰⁹ Der Apostel im obersten Figurenregister ist unverkennbar jenen überaus zahlreichen römischen Reliefdarstellungen von Männern mit gesträubtem Haar nachgeformt. Besonders charakteristisch ist dabei die Verbindung der Haarspitzen mit dem oberen Reliefrand (Abb. 100, 101).¹¹⁰ Solche physiognomischen Antikenstudien bilden eine wichtige Voraussetzung für die Gestaltung der 'Porträtgalerie' des Baptisteriums. Besonders eindrücklich ist dieser Prozeß der Inspiration beim Vergleich der oben erwähnten Büste Nr. 13 mit den Aposteldarstellungen der Baptisteriumskanzel nachvollziehbar (Abb. 20, 21). Unter demselben Aspekt kann auch die einem Achill (Abb. 103)¹¹¹ vergleichbare Kapitellskulptur (Nr. 41, Abb. 102; vgl. Abb. 95) analysiert werden. Dabei wäre jedoch eine Kleinbronze vom Typus des kürzlich in New York versteigerten, 14 cm hohen Dioskuren als Modell genauso denkbar (Abb. 106).¹¹² Die Vermutung gewinnt durch Giovanni Pisanos Rezeption einer Bronze des selben Typus' viel an Substanz (Abb. 105, 106). Dieser Zusammenhang verlockt zu zwei Hypothesen. Zählte diese vielleicht in Pisa bei der Aushebung von Fundamenten gefundene Klein-



104 Giovanni Pisano, Engel. Pistoia, S. Andrea.

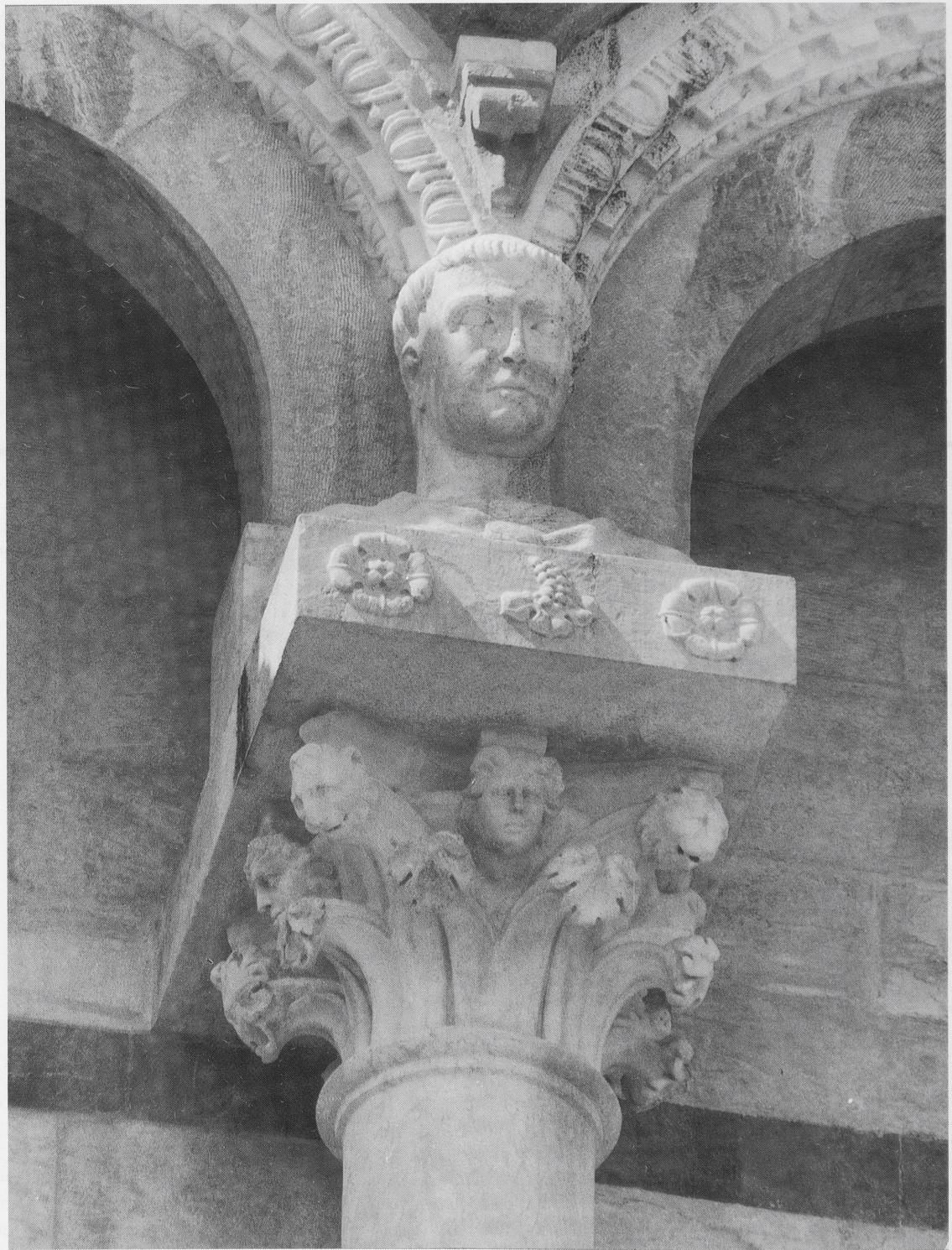


105 Giovanni Pisano, Engel. Pistoia, S. Andrea.

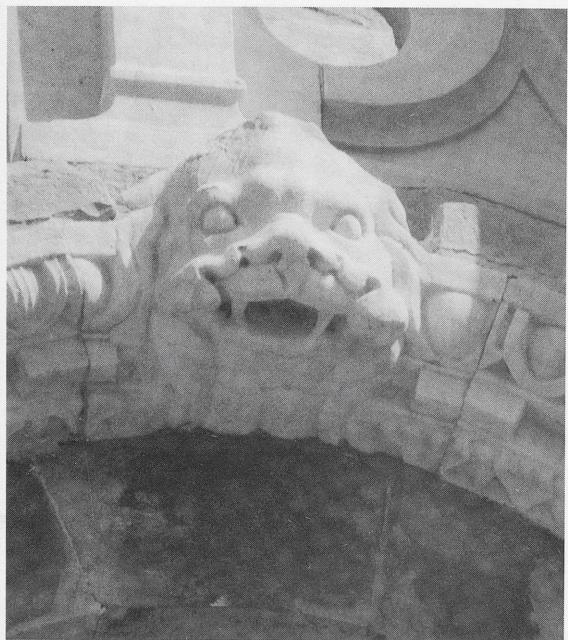


106 Dioskur. Ehemalige Slg. Nicolas Koutoulakis.

bronze zu dem vom Vater auf den Sohn vererbten, kostbaren Gut der Pisano-Werkstatt? Ist die herrliche, jedoch auffallenderweise an untergeordneter Stelle angebrachte Jünglingsskulptur (Abb. 102) ein Frühwerk des vorerst vom Vater mit kleineren Aufgaben bedachten Giovanni?¹¹³ Dieser Gedanke findet durch die Ähnlichkeit mit Giovannis Evangelistenengel der Kanzel in Sant'Andrea in Pistoia überraschende Bestätigung (Abb. 102, 104).



107 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 41.



108, 109 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 18-19.

Organisation der Bildhauerwerkstatt

Die Größe des Auftrags erforderte eine straffe Organisation der Werkstatt. Es waren 60 Büsten (Höhe: 80 cm) für die Kapitellzone und 60 Skulpturen (Höhe: 25 cm) für die Bogenscheitel abzuliefern. Nicola ersann deshalb eine neuartige Technik des Produktionsprozesses, die sowohl der Betrachtung aus Distanz (mindestens 20 m) als auch dem Anspruch des Auftraggebers auf schnellstmögliche Vollendung gerecht wurde. Die bei der Sicht vom Boden sekundären Schulter- und Brustpartien (Abb. 107) wurden gesondert und in schematischen Formen gefertigt. Erst beim Versatz fügte man die, aus „marmo apuano statuario“ gehauenen, Köpfe mit den, aus „marmo del monte Pisano“ geschaffenen, Schulterstücken zusammen (Abb. 110).

Im Bewußtsein der großen Distanz zwischen Skulptur und Betrachter akzentuierte Nicola die Detailausarbeitung. Vor allem für die Wiedergabe der Haare bediente er sich eines innerhalb der gotischen Plastik einzigartigen, Teile der Skulptur gleichsam in der Bosse belassenden ‘Abbreviationsstil’ (Abb. 110, 112). Zumindest einige dieser Skulpturen sind genau auf die Wirkung in Untersicht berechnet. Aus gleicher Höhe betrachtet verlieren beispielsweise die dämonischen Masken vollständig ihre Ausdruckskraft (Nr. 18-19, Abb. 108, 109).

Ein Kanon an Grundmotiven ermöglichte eine Fülle geistreicher Variationen: Ein Männerbildnis wird durch leichte Veränderung der Gesichtsform und Beigabe eines pittoresken Hüttchens in ein weibliches ‘Porträt’ verwandelt (Abb. 110-113; Nr. 54, 4, 10, 17); das Bildnis eines energischen Mannes wird durch Hinzufügen eines Bartes und durch eine etwas veränderte Form der Mütze zum ‘Porträt’ eines zornigen Cholerikers (Abb. 114, 115; Nr. 52, 50).



110 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 54.



111 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 4.



112 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 10.

Perspektiven der Denkmalpflege

Die vorgestellten Skulpturen sind verhältnismäßig gut erhalten. Trotz jahrhundertelanger Aufstellung an extrem der Witterung exponiertem Ort ist beispielsweise bei der Büste 54 (Abb. 110) noch genau die zur Darstellung des sprühenden Bartwuchses aufgerauhte Marmoroberfläche zu erkennen. Im Gesicht der 'neuen Phaedra' (Abb. 11) sieht man die Konturen in ursprünglicher Schärfe, sowie in aller Deutlichkeit die feinen Bohrlöcher in Lid- und Mundwinkeln. Die Wiedergabe der Vögel an Kapitell 34 (Abb. 27) entzückt durch die frisch erhaltene Meißelschrift. Dank der wohlerhaltenen Modellierung fasziniert das Porträt des lachenden Spötters (Abb. 65) als hervorragendes Zeugnis von Nicolas Affektenlehre.



113 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 17.

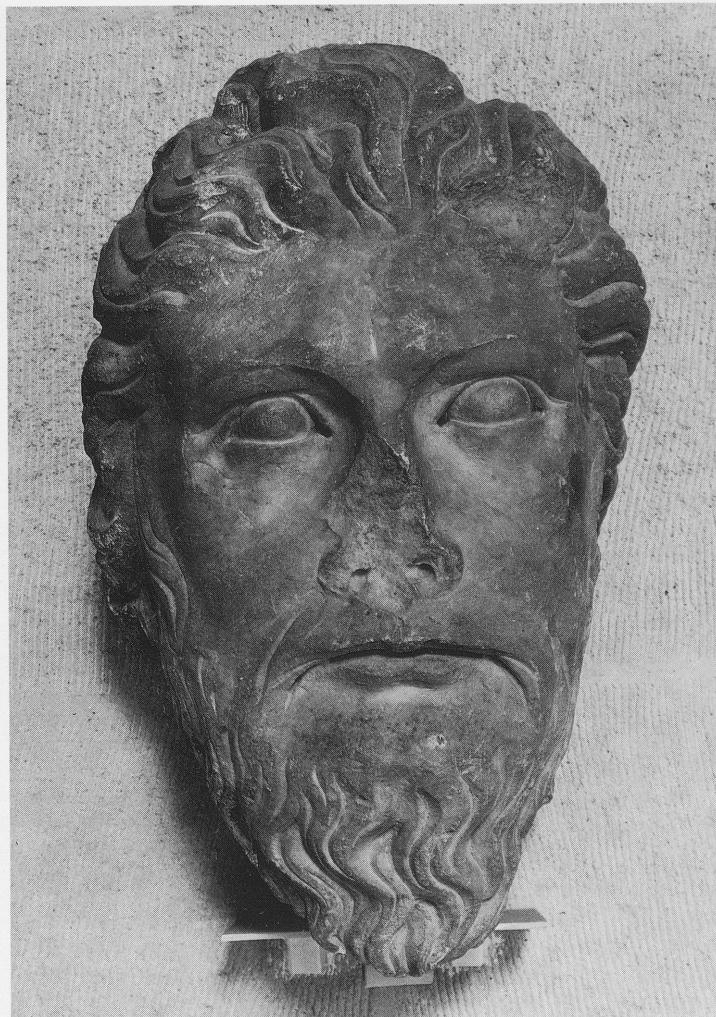
Der Vergleich einer um die Mitte des 19. Jahrhunderts vom Baptisterium entfernten Skulptur (Abb. 116) mit der stilistisch eng verwandten, noch *in situ* befindlichen Büste (Nr. 35, Abb. 117) relativiert jedoch dieses insgesamt allzu positive Bild. Das in den letzten hundertfünfzig Jahren an geschütztem Ort aufbewahrte Kunstwerk (Abb. 116) zeigt im Kontrast zu der am Bau belassenen, wie abgelaugt wirkenden Skulptur (Abb. 117) eine wesentlich besser erhaltene Modellierung und Binnenzeichnung. Das Studium der *in situ* befindlichen Originale aus nächster Nähe ließ an mehreren Werken gefährliche Risse in der Oberfläche sowie Anzeichen sich ablösender Steinschichten erkennen. Ich bat deshalb Prof. Marco Franzini (Dipartimento di Scienze della Terra, Università degli Studi di Pisa) um eine geologische Kurzanalyse der Meisterwerke 9-11 (Abb. 7). Die vom 7. Juni 2000 datierende Antwort ist hinsichtlich der Konservierungsproblematik so wichtig,



114 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 52.



115 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 50.



116 Nicola Pisano, Skulptur vom Außenbau des Pisaner Baptisteriums. Pisa, Dommuseum.

daß ich dieses Schreiben vollständig zitiere: "Ho controllato le tre teste del Battistero presenti nella fotografia che mi ha lasciato (cfr. fig. 7). Tutte e tre (ma è così anche per le altre presenti nel Battistero) sono realizzate in due parti: il busto, che è lavorato sulla faccia anteriore di un grosso dado di pietra che funge da base di imposta degli archi; la testa, che si appoggia sul sottostante dado, risultando esterna alla struttura portante degli archi. Per le tre teste in studio: il dado di base, con il busto scolpito, è di marmo del M.te Pisano (altrimenti noto come 'calcare ceroide' o come 'pietra di S. Giuliano'), in una varietà grigio chiara. La pietra risulta in buono stato di conservazione, tuttavia con un evidente degrado superficiale da percolazione di acqua che ha prodotto dissoluzione della pietra lasciando in evidenza sottili vene dolomitiche. Sulle altre teste del Battistero, il dado è prevalentemente di marmo del M.te Pisano, con maggiore frequenza della varietà grigia, più raramente in marmo del M.te Pisano, in varietà bianca. La frequenza di dadi grigi, varietà solo sporadicamente presente nel M.te Pisano, suggerisce la possibilità di una voluta scelta coloristica.



117 Nicola Pisano, Pisaner Baptisterium, Skulptur Nr. 35.

La testa di sinistra è in marmo bianco-avorio con minori venature e macchie grigie. Queste caratteristiche corrispondono a quelle di un marmo apuano statuario (di modesta qualità). Il marmo è in buono stato di conservazione, ma la superficie (ruvida e granulosa) è, per la massima parte, degradata. Sono particolarmente evidenti zone di dissoluzione da acqua piovana con formazione di pitting (bucherellature) e solchi scavati. La testa di centro è un marmo bianco di caratteristiche corrispondenti a quelle di uno statuario apuano di ottima qualità. Non si osservano fenomeni di degrado rilevanti. La testa di destra, fortemente arrossata, è di marmo corrispondente (per quanto visibile) a quello della testa di sinistra. La superficie si presenta piuttosto ben conservata. Complessivamente tuttavia lo stato di degrado è piuttosto avanzato. Una frattura netta subverticale, a bordi così netti da sembrare recente e attiva, traversa la testa dalla guancia destra al mento. La zona della fronte e iniziale del cranio presenta un reticolato di fratture 'a guscio di tartaruga' che indica uno stato di decoesione del marmo sottostante."

Der Präsident der Pisaner Dombauhütte hat seinerseits Marco Franzini mit einem Zustandsbericht aller Bauplastik der Monamente der Piazza dei Miracoli beauftragt, die spätestens bis zu der anno 2002 in Pisa geplanten Ausstellung über mittelalterliche Steinskulptur vollendet sein wird. In verhältnismäßig kurzer Zeit kann somit auf der Basis einer genauen Materialanalyse eine erste Entscheidung über dringend notwendige Konservierungsmaßnahmen getroffen werden. Im Fall einer erforderlichen Entfernung von Originalen und ihres Ersatzes durch in dieser Höhe als solche nicht wahrnehmbare Kopien sollte jedoch nicht, wie leider allzu oft zu beobachten, bis zum Zeitpunkt der extremen Verwitterung des Marmors gewartet werden. Die Skulpturen müßten im Museum in einem originalnahen, auch in Nahsicht ästhetisch akzeptablem Erhaltungszustand präsentiert werden. In Pisa wurden solche Maßnahmen in jüngster Zeit erfolgreich durchgeführt. Die die Domfassade bekrönenden Marmorskulpturen werden in diesen Monaten durch ausgezeichnete, kaum von den Originalen zu unterscheidende Kopien ersetzt. Desgleichen ist vor kurzem der vom Verfall extrem bedrohte Skulpturenzyklus vom Außenbau des Oratoriums Santa Maria della Spina entfernt worden.

Dieser Aufsatz ist deshalb auch in Hinblick auf die anstehenden denkmalpflegerischen Entscheidungen verfaßt worden. Flankiert von präzisen Nahaufnahmen¹¹⁴ sei so an das Problem bewußtsein breiter Kreise appelliert, die den gesamten Zyklus an Meisterwerken bislang kaum wahrnahmen. Ferner bitte ich, vor allem in den Villen der Provinzen Pisa und Lucca in systematischer Weise nach Fragmenten der Bauplastik von Nicola zu suchen. Denn ich könnte mir durchaus vorstellen, daß die eine oder andere der verloren geglaubten Skulpturen im 19. Jahrhundert zum Schmuck eines Parks oder einer Grotte neue Verwendung fand.

ANMERKUNGEN

Pierfrancesco Pacini, *Operaio Presidente dell'Opera della Primaziale Pisana, danke ich für die Bewilligung, die während der Restaurierung des Außenbaus des Pisaner Baptisteriums aufgenommenen fotografischen Neu-aufnahmen zu veröffentlichen. Danken möchte ich ferner für freundlich gewährte Hilfe dem Geologen Marco Franzini, den Fotografen Andrea Lensini und Aldo Mela, dem Architekten Dario Melloni, der Mitarbeiterin Bernadette Plantamura und den Kollegen Eike D. Schmidt und Johannes Tripps.*

¹ *Venturi*, III, S. 994-1000. Vgl. *Adolfo Venturi*, II Congresso storico internazionale, in: *L'arte*, IV, 1903, S. 131-132 (S. 131: "l'opera più grande del celebrato scultore").

² *Venturi*, III, S. 995.

³ Ebenda, S. 998-1000.

⁴ *I. Benvenuto Supino*, Arte pisana, Florenz 1904, S. 75.

⁵ *Matteo Marangoni*, Sculture inedite del Battistero Pisano, in: *L'arte*, XXXIV, 1931, S. 196.

⁶ *Antje Kosegarten*, Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano, in: *Jb. der Berliner Museen*, X, 1968, S. 50.

⁷ *Georg Swarzenski*, Rezension von: *I.B. Supino*, Arte pisana, Florenz 1904; in: *Rep. für Kwiss.*, XXVIII, 1905, S. 169.

⁸ *Ders.*, Nicola Pisano, Frankfurt a.M. 1926, S. 68-69.

⁹ *Péleo Bacci*, Le sculture decorative della facciata del Camposanto di Pisa, in: *Dedalo*, I, 1920, S. 319-320.

¹⁰ *Kosegarten* (Anm. 6).

¹¹ *Giusta Nicco Fasola*, Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano, Rom 1941, S. 167-168.

¹² Gemessen in halber Höhe der Büsten. Scheitel der Rundbogen des Galeriegeschosses = 19 m hoch (Messungen von Architekt Dario Melloni).

¹³ *John Pope-Hennessy*, Italian Gothic sculpture (An introduction to Italian sculpture, I) New York 1985, S. 7: "dual reference to Capua and Rheims".

¹⁴ *Rita Romanelli*, "Grandi e straordinari restauri" al Battistero di Pisa: l'intervento di Vincenzo Carmignani, in: *Boll. storico pisano*, LXVI, 1997, S. 113.

¹⁵ Ebenda, S. 111, Anm. 35.

¹⁶ Die Skulptur gehört zu den 1893 im Steinlager der Dombauhütte wiederentdeckten Werken.

¹⁷ Ebenda, S. 109, Anm. 30.

- ¹⁸ Ebenda, S. 113 (am 15.5.1843 für Vincenzo Carmignani verfaßter Bericht).
- ¹⁹ Ebenda, S. 110, Anm. 33: "Solo più tardi, quando nel cantiere dell'Opera al Gherardesca subentrerà l'ingegner Pietro Bellini, gli scultori saranno invitati a replicare 'in stile' le antiche sculture da sostituire. Nel 1859, lo stesso Bellini rifiuterà una parte del lavoro consegnato dallo scultore Francesco Storni ... perché troppo sommario."
- ²⁰ Ebenda, S. 122.
- ²¹ 1855 werden die fehlenden Partien des Christkinds der Madonnenstatue Giovannis ergänzt. Erst 1935 entfernte man die durch eine Kopie ersetzte Statue vom Ostportal des Baptisteriums (heute Dommuseum; ohne die Ergänzungen von 1855). Zu weiteren Restaurierungen der Pisaner Dombauten vgl. *Anna Rosa Calderoni Masetti, Restauri ottocenteschi alla facciata del Duomo di Pisa*, in: Roma anno 1300 (Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", 19.-24.5.1980, hrsg. von *Angiola Maria Romanini*), Rom 1983, S. 807-818. *Dies.*, Restauri pisani dell'Ottocento: metodo e prassi, in: *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, (Atti delle giornate di studio, Bologna 12-14 novembre 1981, Mailand 1986, S. 325-336). *Dies.*, I restauri ottocenteschi al Camposanto urbano di Pisa (1825-1885), in: *Boll. storico pisano*, LIX, 1990, S. 209-241.
- ²² *Régine Bonnefoit*, Die Statuen der berühmten Toskaner im Hof der Uffizien, in: *Flor. Mitt.*, XLIII, 1999, S. 103-188. *Paola Barocchi*, La storia della Galleria e la storiografia artistica, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* (Atti del Convegno di Studi, Florenz 1982), Florenz 1983, S. 130-131.
- ²³ *Antje Middeldorf Kosegarten*, Identifizierung eines Grabmals von Nicola Pisano. Zur Genese des Reliefsarkophags in der Toskana, in: *Flor. Mitt.*, XXII, 1978, S. 119-144.
- ²⁴ *Antonio Milone*, Il Camposanto, museo immaginato, tra Seicento e Settecento, in: *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, Ausst. Pisa, Kat. hrsg. von *Clara Baracchini*, Florenz 1993, S. 25.
- ²⁵ *Flaminio Dal Borgo*, Raccolta di scelti diplomi pisani fatta per appendice dell'Istoria dell'origine della decadenza, e per uso delle due dissertazioni sull'Istoria della Repubblica Pisana, Pisa 1765, S. XV-XIX.
- ²⁶ *Alessandro Da Morrona*, Pisa illustrata nelle arti del disegno, I, Pisa 1787, S. 385-388.
- ²⁷ *Milone* (Anm. 24), S. 32 (Nr. 42a, b, c).
- ²⁸ *Antonio Milone*, "Non vi era giorno che non acquistassi frammenti bellissimi per la storia delle arti", in: *I marmi di Lasinio* (Anm. 24), S. 45-59.
- ²⁹ Ebenda, S. 59, Anm. 67.
- ³⁰ Archivio fotografico della Soprintendenza delle province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara, Van Lint, s.n.
- ³¹ I marmi di Lasinio (Anm. 24), S. 212-213 (Nr. 43c), S. 200 (Nr. 42 b), S. 159-160 (Nr. 10), S. 145-146 (Nr. 2).
- ³² Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le provincie di Firenze Pistoia e Prato, s.n.
- ³³ I marmi di Lasinio (Anm. 24), S. 169 (Nr. 16), S. 177 (Nr. 20), S. 196-197 (Nr. 39a, b), S. 186-188 (Nr. 29), S. 189-190 (Nr. 31).
- ³⁴ Ebenda, S. 198 (Nr. 41).
- ³⁵ Archivio fotografico della Soprintendenza delle province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara, s.n.
- ³⁶ *Martin Weinberger*, Giovanni Pisano: New discovery, in: *Burl. Mag.*, LXX, 1937, S. 54 ff.
- ³⁷ I marmi di Lasinio (Anm. 24), S. 268-269 (Nr. 88), S. 242-243 (Nr. 63, 64), S. 234-235 (Nr. 56e), S. 271-272 (Nr. 91), S. 212-214 (Nr. 43b).
- ³⁸ Ebenda, S. 142-336.
- ³⁹ Ebenda, S. 144.
- ⁴⁰ Vgl. Anm. 1. *Bacci* (Anm. 9), S. 319-320, schrieb jedoch die Skulpturen einigen "marmorari che lavorarono con Giovanni di Nicola" zu.
- ⁴¹ *Cesare Gnudi*, Nicola Arnolfo Lupo. L'Arca di S. Domenico in Bologna, Florenz 1948, S. 85, Anm. 1.
- ⁴² *Kosegarten* (Anm. 6), S. 50, 54, 56, 96.
- ⁴³ *Pope-Hennessy* (Anm. 13), S. 169, 174. Gleiche Datierung: *Maria Laura Testi Cristiani*, Nicola Pisano architetto scultore, Pisa 1987, S. 171.
- ⁴⁴ *Enzo Carli*, La scultura italiana, Mailand 1990, S. 70.
- ⁴⁵ *Antonino Caleca*, La dotta mano. Il Battistero di Pisa, Bergamo 1991, S. 99. Caleca läßt die Möglichkeit der späteren Vollendung einiger dieser Skulpturen offen; als Hypothese nennt Caleca ferner die Möglichkeit einer wesentlich späteren Versetzung der Skulpturen am Bau.
- ⁴⁶ *Venturi*, III, S. 994: "tra il 1250 e il 1260, prima che il battistero si adornasse del celebre pulpito".
- ⁴⁷ *Toesca*, II, S. 229.
- ⁴⁸ *Swarzenski* (Anm. 7), S. 169.
- ⁴⁹ *Supino* (Anm. 4), S. 75.
- ⁵⁰ *Nicco Fasola* (Anm. 11), S. 167.

- 51 *Bacci* (Anm. 9), S. 319-320.
- 52 Foto der Inschrift: *Caleca* (Anm. 45), S. 98.
- 53 *Pope-Hennessy* (Anm. 13), S. 169.
- 54 *Max Seidel*, Die Verkündigungsgruppe der Sieneser Domkanzel, in: *Münchener Jb.*, XXI, 1970, S. 25.
- 55 *Enzo Carli*, Il Pulpito di Siena, Bergamo/Mailand/Rom 1943, S. 41-42.
- 56 Ebenda, S. 44.
- 57 Ebenda, S. 42.
- 58 Ebenda, S. 45.
- 59 *Max Seidel*, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: *Flor. Mitt.*, XIX, 1975, S. 334.
- 60 Ebenda, S. 334.
- 61 *Vasari-Barocchi*, II, S. 59.
- 62 *Seidel* (Anm. 59), S. 325.
- 63 *Luciano Bellosi*, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Turin 1974, S. 7.
- 64 Dieser Zusammenhang wurde bereits von *Kosegarten* (Anm. 6), Abb. 42, erkannt.
- 65 *Kathrin Hoffmann-Curtius*, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia, Düsseldorf 1968, S. 40. Der "nobilis miles Matteus de Coriglia" war zur Zeit der Entstehung der Fontana Maggiore im Jahre 1278 Podestà von Perugia.
- 66 *Middeldorf Kosegarten* (Anm. 23).
- 67 *Sulpice Sévère*, Vie de Saint Martin, hrsg. von *J. Fontaine*, I, Paris 1967, S. 326.
- 68 *Middeldorf Kosegarten* (Anm. 23), S. 138.
- 69 Ebenda, S. 120-121.
- 70 *Enzo Carli*, Il Duomo di Siena, Siena 1979, Abb. XX-XXI.
- 71 *Alessandro Bagnoli*, Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena, in: *Prospettiva*, 27, 1981, S. 27-46. Vgl. auch *Maria Luisa Testi Cristiani*, Nicola Pisano nella cupola del Duomo di Siena, in: *Critica d'arte*, LI, 1986, Nr. 10, S. 30-38, Nr. 11, S. 28-39.
- 72 *Antje Middeldorf Kosegarten*, Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330, (Ital. Forsch., 3. F. XIII) München 1984, S. 24.
- 73 Die betreffenden Urkunden datieren vom 26.9.1259, 16.11.1259, 20.2.1260, 31.5.1260.
- 74 *Caleca* (Anm. 45), S. 136.
- 75 *Middeldorf Kosegarten* (Anm. 72), S. 333.
- 76 *Bagnoli* (Anm. 71), S. 35.
- 77 Ebenda, S. 32, 35.
- 78 *Middeldorf Kosegarten* (Anm. 72), S. 42-43. Vgl. ebenda: "Man könnte die spezifische Situation des Sieneser Konsolzyklus daraus erklären, daß hier Werkstattmitglieder angehalten waren, nach Maßgabe der Vorstellung des Bauleiters zu arbeiten, d.h. Modelle aus der pisanischen Mutterwerkstatt umzusetzen. Der relative Abstand von Nicolas eigenen Werken könnte sich daraus ergeben haben, daß er sein Amt von Pisa aus ausübte, weil keine Präsenzpflicht ihn an Siena band. Die Stilsituation der Konsolen wäre analog zu derjenigen der Arca di San Domenico einzuschätzen, an der nach den Urkunden zwar der Name Nicolas hängt, die gleichwohl, was ihre Durchführung betrifft, als Werkstattarbeit beurteilt wird."
- 79 *Bagnoli* (Anm. 71), S. 35.
- 80 Pisa, Camposanto, Nr. A 19 int. *Paolo Enrico Arias* (Hrsg.), Camposanto Monumentale di Pisa: Le antichità, I, Pisa 1977, Taf. LIII, S. 110. *Salvatore Settis* (Hrsg.), Camposanto Monumentale di Pisa: Le antichità, II, Pisa 1984, Tavola sinottica, sezione I.
- 81 Pisa, Camposanto, Nr. C 14 est. *Arias* (Anm. 80), Taf. LXXXII, S. 142-144. *Settis* (Anm. 80), S. 20 und Anm. 59.
- 82 *Wolfgang Helbig*, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von *Hermine Speier*), III, Tübingen 1969, S. 9-11, Nr. 2122.
- 83 *Friedrich Kobler*, Das Pisaner Affenkapitell in Berlin-Glienicke, in: *Minuscula Discipulorum*, Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, hrsg. von *Tilmann Buddensieg/Matthias Winner*, Berlin 1968, S. 157-164.
- 84 Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Rom, Photothek, Inv. Nr. 1937.740 (R 1265/3).
- 85 *Settis* (Anm. 80), S. 206 ff.
- 86 Die Künstlersignatur verweist auch auf den Adler als Symbol des Namenspatrons Giovanni Pisano, des Evangelisten Johannes.
- 87 DAI, Rom, Photothek, Inv. Nr. 1971. 1059 (SR 290/3). *Andreas Rumpf*, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Berlin 1939 (Nachdruck: Rom 1969), S. 11-19.
- 88 *Bagnoli* (Anm. 71), S. 45, Anm. 16.
- 89 DAI, Rom, Photothek, Inv. Nr. 1937. 790 (SR 281). *Friedrich Matz*, Die dionysischen Sarkophage, 4. Teil, Berlin 1975, Nr. 334, S. 490 (Profilkopf des Dionysos).

- ⁹⁰ Dieser Zusammenhang bereits erkannt von *Middeldorf Kosegarten* (Anm. 72), S. 54.
- ⁹¹ *Helga Herdejürgen*, Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, Teil I: Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts, Berlin 1996, Kat. Nr. 6.
- ⁹² Ebenda, Kat. Nr. 52. DAI, Rom, Photothek, Inv. Nr. 1971. 651.
- ⁹³ DAI, Rom, Photothek, Inv. Nr. 80. 565. *Helbig* (Anm. 82), III, S. 314-315, Nr. 2390.
- ⁹⁴ *Arias* (Anm. 80), Taf. LI, Abb. 105 (A 17 int.). *Settis* (Anm. 80), Tavola sinottica, sezione I, Nr. 82 (mit Korrektur der von Arias angegebenen Provenienz: zum ältesten Bestand gehörig). *Peter Kranz*, Jahreszeiten-Sarkophage, Berlin 1984, S. 187, Nr. 11 (vgl. Nr. 12: Pisa, S. Pierino).
- ⁹⁵ Ebenda, Nr. 63, Taf. 44, Nr. 4.
- ⁹⁶ PL, CLXXXIV, Sp. 597 (der Nachfolge Bernhards zugeschriebener *Tractatus de Charitate*).
- ⁹⁷ PL, CCX, Sp. 199 (Sermo I: *De spirituali unitate abbatis et monachorum*).
- ⁹⁸ *Super ad Philippenses*, cap. 4. S. *Thomas Aquinas*, *Opera omnia*, hrsg. von *Roberto Busa*, Stuttgart 1980, VI, S. 472.
- ⁹⁹ PL, CXCII, Sp. 812 (*Sententiae*).
- ¹⁰⁰ *Selma Pfeifferberger*, The iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua, Diss. Bryn Mawr College 1966, Ann Arbor 1973, Kap. 5, S. 52.
- ¹⁰¹ *Ps.-Thomas Aquinas*, *De venerabili sacramento altaris*, Kap. 31, in: *Busa* (Anm. 98), VII, S. 683 (vgl. *Hugo de S. Caro*, *Super Apocalypsim*, ebenda, VII, S. 230).
- ¹⁰² Ebenda, VII, S. 38 f.
- ¹⁰³ Ebenda, VII, S. 41-43.
- ¹⁰⁴ *Thomas Aquinas*, *Catena aurea in Marcum*, ebenda, V, S. 254.
- ¹⁰⁵ *Seidel* (Anm. 59), S. 352-357.
- ¹⁰⁶ *Arias* (Anm. 80), Taf. XLIX (A 14 int.), LIV (A 21 int.), LVII (B 1 est.). *Jutta Stroszeck*, Löwen-Sarkophage, Berlin 1991, Kat. Nr. 305.
- ¹⁰⁷ *Seidel* (Anm. 59), S. 352, Abb. 35: Guglielmus, Löwe der ersten Pisaner Domkanzel (heute: Dom zu Cagliari).
- ¹⁰⁸ *Arias* (Anm. 80), Taf. I, 1 (Nr. A 2 est); XV, 30 (Nr. A 14 est); LVIII, 118 (Nr. B 2 est); LXXXIX, 189 (Nr. C 19 est); CXVI, 244 (Nr. C 19 int.). *Settis* (Anm. 80); Tavola sinottica, Nr. 31, 46, 12, 65, 78.
- ¹⁰⁹ *Helmut Sichtermann*, Die mythologischen Sarkophage, Teil II: Apollon bis Grazien, Berlin 1992, Kat. Nr. 93.
- ¹¹⁰ *Rumpf* (Anm. 87), Kat. Nr. 87.
- ¹¹¹ *Dagmar Grassinger*, Die mythologischen Sarkophage, Teil I: Achill bis Amazonen, Berlin 1999, Kat. Nr. 26.
- ¹¹² Versteigerung bei Sotheby's in New York, 9.12.1999 (Auktionskatalog, S. 149, Taf. 128), als Werk des 1./2. Jh. n. Chr. Provenienz: Nicolas Koutoulakis. Siehe *Antiquities from the collection of Christos E. Bastis*, Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 1987, Nr. 138.
- ¹¹³ Vgl. die ähnliche These von *Kosegarten* (Anm. 6), S. 54 und Abb. 38.
- ¹¹⁴ Die 1999 erstellte fotografische Dokumentation der Bauskulptur Nicolas befindet sich vollständig (inklusive der hier aus Platzgründen nicht veröffentlichten Baptisteriumsskulpturen) in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.

RIASSUNTO

Le impalcature montate nel 1998-99 in occasione del restauro esterno del Battistero di Pisa hanno offerto per la prima volta la possibilità di studiare senza ostacoli e di fotografare da vicino le 76 sculture di Nicola Pisano e bottega che decorano gli archi del secondo ordine. Questa ricerca, così rinnovata, ha permesso di mettere a punto con più esattezza problemi di datazione, attributi-
vi, di valore artistico, di recezione dell'antico e di organizzazione della bottega.

Le sculture vengono datate ai tardi anni cinquanta e ai sessanta del Duecento. Si distinguono a questo proposito tre gruppi: le opere cronologicamente vicine al pulpito del Battistero, che risalgono agli anni immediatamente precedenti o seguenti il 1260 (figg. 11, 17); quelle che richiamano lo stile del pulpito del Duomo di Siena (figg. 20, 26, 27); i lavori direttamente legati al pulpito del Duomo (figg. 30, 33, 34, 36, 38, 41, 42).

In un capitolo successivo le sculture del Battistero pisano vengono messe a confronto con le sculture di Nicola che decorano l'architettura interna della cupola del Duomo a Siena, con particolare riferimento al manifestarsi di una consapevole distinzione tra due tipologie di ritratto: la antica, idealizzata, e la contemporanea, realistica (figg. 52-57), come pure all'osservazione diretta degli animali (figg. 59, 61), nuova per l'Italia centrale.

Sta al centro del saggio il dibattito sulla recezione dell'antichità. Il gran numero di sarcofagi che si trovavano nel Duecento presso il Duomo pisano e nelle chiese di Pisa o di Lucca, oltre ad urne funerarie, bronzetti e frammenti di decorazioni antiche, offrì a Nicola un ricco repertorio di modelli. Dal patrimonio formale dei sarcofagi Nicola scelse un ben ristretto numero di motivi iconografici: maschere (figg. 62-63, 70-71, 76-81), eroti (figg. 84-86), modelli per 'ritratti' (figg. 96-103), animali (figg. 92-93). L'arte antica costituiva un *exemplum* per esprimere le emozioni, per la rappresentazione realistica degli animali e dei corpi nudi e per la tecnica virtuosistica dello scalpello e del trapano. In alcuni casi sarcofagi e urne funerarie fungevano da fonti di ispirazione per inventare immagini iconograficamente nuove (figg. 87-89).

Nicola escogitò una tecnica inedita nel processo di produzione della statuaria che fosse adeguata sia alla distanza (almeno 20 m) che all'esigenza del committente di portare a termine nel minor tempo possibile questo ampio ciclo di sculture. Consapevole della grande distanza tra le opere e l'osservatore, Nicola accentuò l'elaborazione dei dettagli; egli si servì, soprattutto per rendere i capelli, di uno 'stile abbreviato', unico nell'ambito della scultura gotica, in cui parti del pezzo rimanevano semplicemente abbozzate (figg. 110-112).

Lo studio delle sculture del Battistero da distanza ravvicinata ha permesso di rilevare in molte di loro pericolose crepe nella superficie nonché indizi del distaccarsi di strati della pietra. Il presente saggio è stato scritto perciò anche in vista dei futuri provvedimenti sulla conservazione. Con l'ausilio di una puntuale e ravvicinata documentazione fotografica ci si permetta dunque di fare appello alla consapevolezza di una larga cerchia di pubblico sui problemi connessi alla conservazione dei monumenti rispetto a questo intero ciclo di capolavori di Nicola Pisano, di cui fino adesso a malapena si percepiva l'esistenza stessa. Viene avanzata inoltre la richiesta di cercare sistematicamente, soprattutto nelle ville delle province di Pisa e di Lucca, frammenti delle sculture di Nicola; poiché è pensabilissimo che qualcuna delle 39 teste rimosse nell'Ottocento dal Battistero e da allora considerate perdute (figg. 3-6) sia stata riutilizzata per ornare un parco o una grotta.

Bildnachweis:

Andrea Lensini, Siena: Abb. 1, 2, 7, 11, 17, 20, 22, 24, 28, 30, 36, 40, 41, 52, 54, 57, 59, 61, 63, 64, 71, 76, 86, 92, 98, 107-115. – *Dario Melloni, Florenz: Abb. 3-6. – Sopr., Pisa: Abb. 8, 10. – Sopr., Florenz: Abb. 9, 29. – Deutsches Archäologisches Institut, Rom: Abb. 12, 55, 62, 70, 72, 77, 79, 81, 83, 84, 89, 93, 96, 99, 100, 103. – ICCD, Rom: Abb. 13-15, 18, 19, 21, 82, 85, 94, 101. – Zenit (Nadir Tronci), Pistoia: Abb. 16, 31, 32, 97. – Fabio Lensini, Siena: Abb. 23, 25, 35, 37, 39, 43, 47, 50, 68. – Aldo Mela, Pisa: Abb. 26, 27, 33, 34, 38, 42, 44, 65-67, 95, 102, 117. – Autor: Abb. 45, 48, 49, 51, 73, 74, 80, 88, 104, 105. – *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin: Abb. 46. – Sopr., Siena: Abb. 53, 56, 78. – KHI, Florenz: Abb. 58, 75, 87. – Verwaltung Schlosser und Gärten, Berlin: Abb. 60. – Alinari, Florenz: Abb. 69. – Musei civici, Padua: Abb. 90, 91. – Sotheby's, New York: Abb. 106. – Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 116.**