

STUDIEN ZUR KÜNSTLERISCHEN HERKUNFT ANDREA PISANOS

Von Manfred Wundram

Andrea Pisano, der bedeutendste italienische Bildhauer zwischen Giovanni Pisano und der ersten Generation des Quattrocento, bildet bis zum heutigen Tage ein unerklärtes Phänomen. Die Frage nach seiner Stilbildung lässt sich scheinbar aus den Voraussetzungen der italienischen Plastik nicht beantworten, da in Pisa ebenso wie in Florenz — seiner Hauptwirkungsstätte — fast alle Bedingungen zur Entstehung seines Stiles fehlen. — Eine Untersuchung der künstlerischen Herkunft Andreas ist bisher nur einmal erfolgt¹, im übrigen beschränkte sich die Forschung auf Hinweise, die in zwei Richtungen deuten: man glaubte einerseits, die Wurzeln der Kunst Andreas in der Monumentalmalerei — den Mosaiken des Florentiner Baptisteriums und den Fresken Giottos — suchen zu müssen, andererseits wollte man seine künstlerische Erscheinung durch französischen Einfluss erklären, ohne dass sich jedoch unmittelbare Anknüpfungsmöglichkeiten hätten nachweisen lassen.

Dass Andrea von Geburt und Erziehung *Pisaner* war, lässt sich auf Grund der wenigen biographischen Anhaltspunkte nicht bezweifeln. In der Inschrift der Florentiner Baptisteriumstür — dem einzigen gesicherten zeitgenössischen Dokument, das wir über ihn besitzen² — bezeichnet er sich selber als ANDREAS UGOLINI DE PISIS. Dem entsprechen die Urkunden zur Bronzetür, die uns in der Abschrift Carlo Strozzi's erhalten sind³: hier wird der „maestro delle porte“ meist Andrea di Ser Ugolino da Pisa, zuweilen auch nur Andrea da Pisa genannt. Spätere Dokumente aus den Jahren 1358 und 1368 erwähnen dann Andreas Söhne als Nino bzw. Tommaso „olim magistri andree de pontehere“⁴! Andrea wurde also, wenn nicht in Pisa selber, so doch in dem nahegelegenen Pontedera geboren und wuchs aller Wahrscheinlichkeit nach als Sohn des Notars Ugolino in Pisa auf. — Suchen wir nach den Anfängen seiner künstlerischen Ausbildung, so bietet sich daher zwangsläufig der Kunstkreis Pisas an — und das ist zu Beginn des Trecento nahezu gleichbedeutend mit der Giovanni Pisano-Werkstatt bzw. -Schule. Jedoch steht ein solcher aus den biographischen Anhaltspunkten gezogener Schluss im Widerspruch zu der stilistischen Erscheinung, die Andrea von der Pisaner Schule weit abbrückt. Dabei handelt es sich nicht nur um eine durch persönliches Temperament und anders-

¹ I. Falk und J. Lányi, The Genesis of Andrea Pisano's bronze doors. The Art Bulletin XXV, 1943, S. 132 ff. — Die gleichen Ergebnisse bei I. Falk, Studien zu Andrea Pisano, Hamburg 1940, S. 157 ff.

² Die Dokumente zur Entstehung der Baptisteriumstür haben sich nur in der Abschrift des Carlo Strozzi erhalten (vgl. Anm. 3). Und auch über die Tätigkeit Andreas als Nachfolger Giottos im Amte des Capomaestro der Florentiner Dombauhütte sind wir lediglich durch die Quellenschriften, nicht aber durch Dokumente unterrichtet (vgl. Anm. 12). — Dass der 1347/48 in Orvieto erwähnte „Andrea de Pisa“, „capudmagister nove ecclesie majoris Urbisveteris“ mit Andrea Pisano identisch ist, wird zwar allgemein angenommen, ist aber immerhin nicht unbezweifelbar (die Dokumente bei Fumi, Il Duomo di Orvieto, 1891, S. 60).

³ Abgedruckt u. a. bei Vasari-Frey, I, 1911, S. 350 ff. — Vgl. auch I. Falk, a. a. O., S. 40 ff.

⁴ F. Bonaini, Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini, Pisa 1846, S. 60, 126, 128.

artige Generationslage bedingte Modifizierung der Kunst Giovanni Pisanos, sondern um eine fast polare Gegensätzlichkeit: dem zerwühlten, von Licht und Schatten überblendeten Relief Giovannis stellt Andrea seine beruhigten, die geschlossene Oberfläche betonenden Kompositionen gegenüber. Der Reliefgrund, bei Giovanni nicht selten in Dunkel getaucht und als optischer Wert behandelt, wird bei Andrea zu einer die Szenen nach rückwärts begrenzenden und in keinem Falle in die Darstellung einbezogenen Folie, gegen die sich Figuren, Architekturen und Landschaften klar absetzen. Dem entspricht es, wenn Andrea auch nach vorne hin seine Reliefs durch eine ideale Fläche begrenzt, die niemals durch die Stellungen oder Gebärden einzelner Figuren durchbrochen wird — wiederum im Gegensatz zu Giovanni, dessen Gestalten mit jähren Bewegungen in den Raum ausgreifen. Innerhalb dieser bestimmten räumlichen Situation beschränkt sich Andrea auf das Hintereinander weniger paralleler Schichten, ja begnügt sich nicht selten mit einer einzigen Zone. — Dem Gegensatz in der Behandlung von Raum und Fläche entspricht der Unterschied in der plastischen Auffassung der Einzelfigur: während sich bei Giovanni die Gestalten energisch gegen den Hintergrund absetzen und oft wie Freifiguren wirken, bindet Andrea bei aller Betonung des Volumens seine Gestalten stets dem Reliefgrund ein. — Die klare Überschaubarkeit, die Andrea dem Raum verleiht, kennzeichnet auch die Komposition seiner Reliefs: anders als Giovanni, reduziert er die Figurenzahl auf ein Minimum, stellt die wenigen Gestalten und landschaftlichen bzw. architektonischen Details seiner Reliefs streng ausgewogen einander gegenüber und verleiht seinen Kompositionen zugleich eine fast rechteckige Geschlossenheit der Umrisse: welcher Kontrast zu den figurenreichen, unruhig bewegten und nicht selten den Schwerpunkt aus der Mittelachse oder gar an die Aussenseiten der Reliefs verschiebenden Darstellungen Giovannis! — Darin wird zugleich das extrem verschiedene erzählerische Temperament der beiden Künstler spürbar: Giovannis Figuren sind von fast fieberhafter Erregung beseelt, treten durch ausgreifende Bewegungen zueinander in Beziehung, und selbst so stark nach innen gerichtete Themen wie Verkündigung und Heimsuchung sind von Leidenschaft durchglüht. Demgegenüber stellt Andrea in beherrschter Harmonie jeweils den wesentlichen Augenblick des Geschehens dar, seine Gestalten agieren mit beruhigten, wenn auch spannungsvollen Gebärden, und die dekorativ so wohllautende und doch ausdrucksstarke Liniensprache seiner Drapierungen steht im Gegensatz zu dem vielfach sich brechenden und oft nur in Abkürzungen andeutenden Faltenstil Giovannis.

Wenn nicht alle Anzeichen täuschen, erscheint also eine Erziehung Andreas in der Schule Giovanni Pisanos ausgeschlossen. Jedoch bietet der Bereich Pisas zu Beginn des 14. Jahrhunderts eine zweite, sehr andersartige Möglichkeit. Es ist verschiedentlich vermutet worden, dass Andrea seine Lehrzeit in einer Goldschmiedewerkstatt verbrachte.⁵ Diese These wurde bisher niemals erläutert, obwohl sie sich durch stilistische Gründe stützen lässt: eine bis ins letzte Detail getriebene Präzision zeichnet nicht nur die Reliefs der Bronzetür, sondern ebenso die Marmorarbeiten — die wenigen mit einiger Sicherheit als eigenhändig zu betrachtenden Campanile-Reliefs und die Statuetten Christi und der Hl. Reparata in der Florentiner Domopera — aus. Dass sich kein von Andrea eigenhändig ausgeführtes Werk der Grossplastik nachweisen lässt, beruht möglicherweise nicht auf zufälliger Auswahl des erhaltenen Materials, sondern könnte auf eine Vorliebe Andreas für kleine Formate deuten, die ebenfalls für die Schulung in einer Goldschmiedewerkstatt sprechen würde. Die Dokumente widerlegen eine solche These nicht: Andrea wird im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Florentiner Baptisteriumstür wieder-

⁵ A. Schmarsow, Andrea Pisano. Jb. d. Preuss. Kunstslgn. LXIII, 1888, S. 163. — Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Handbuch d. Kw.), 1924, S. 162. — J. B. Supino, Enciclopedia Italiana, III, 1929, S. 204. — J. Lányi, Thieme-Becker, XXVII, S. 95. — E. Carli, Sculture pisane di Giovanni di Balduccio. Emporium XCVII, 1943, S. 143.

holt als „orefice“ bezeichnet.⁶ — Tatsächlich lässt sich in der Nachbarschaft Pisas eine Werkstatt nachweisen, die die Herkunft Andreas andeuten, ja unmittelbar von Einfluss auf seine Entwicklung gewesen sein kann: das Atelier des nur durch die Inschrift auf dem Pistoieser Silberaltar bekannten Andrea di Jacopo d'Ognabene, der 1316 die Vorderseite des Altares signierte.⁷ Die Tätigkeit dieser Werkstatt vollzieht sich also in einem Zeitraum, der für die Stilbildung Andrea Pisanos aller Wahrscheinlichkeit nach von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein muss. — Bei aller Übernahme von Formengut aus dem Umkreise Nicola und Giovanni Pisanos zeigen die Pistoieser Reliefs des Andrea di Jacopo eine Fülle von Übereinstimmungen mit dem Stil Andrea Pisanos, so dass sich beide Künstler in ähnlicher Weise gegen die Pisaner Werkstatt-Traditionen absetzen. Hier wie dort fällt die Reduzierung der Figurenschichten auf, hier wie dort wird eine ideale vordere Fläche streng gewahrt. Zweifellos lassen sich diese Kennzeichen bei den Pistoieser Reliefs teilweise aus den technischen Voraussetzungen einer Treibarbeit erklären: die Betonung der dritten Dimension und ein Arbeiten mit Hinterschneidungen, wie sie die Reliefs Giovanni Pisanos kennzeichnen, stossen bei einer Treibarbeit auf Schwierigkeiten (falls nicht einzeln gearbeitete Figuren nachträglich dem Reliefverband eingefügt werden, wie in den Quattrocento-Reliefs des Florentiner Silberaltars oder dem Paliotto des Nicola da Guardiagrele in Teramo). Und gerade diese technische Voraussetzung, die für den Bronzeguss nicht gültig ist, vermag die These einer Erziehung Andrea Pisanos in einem Goldschmiedeatelier zu stützen.⁸ Aber die Beziehungen der Bronzetür Andrea Pisanos zu den Darstellungen des Pistoieser Silberaltars reichen weiter. In beiden Fällen verzichten die Künstler auf eine tiefenräumliche perspektivische Konstruktion der Architekturen und begnügen sich mit wenig über die zweite Dimension hinausgreifenden Architekturkulissen andeutenden Charakters, die streng parallel zum Reliefgrund aufgebaut werden — man vergleiche die Pistoieser Darstellungen der Verkündigung und Heim-

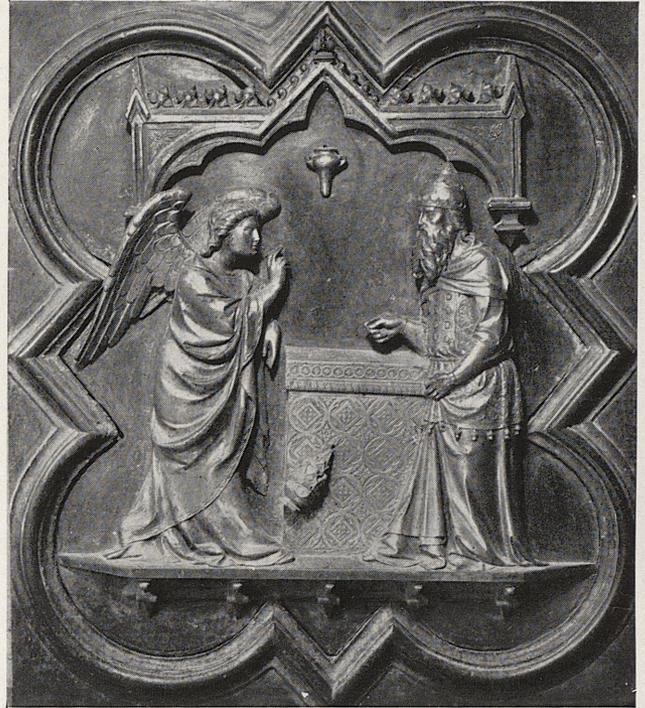
⁶ Vgl. *Vasari-Frey*, a. a. O., S. 352. — Natürlich darf diese Bezeichnung nicht als ausschliessliches Beweismittel gelten: die Berufsbezeichnungen werden gelegentlich nicht streng gegeneinander abgewogen, was z. B. die Erwähnung Donatellos und Ciuffagnis als „orafo“, Donatellos auch als „pictor“ belegt (*G. Poggi*: *Il Duomo di Firenze*, 1909, Nr. 199, 280, 283, 284, 300).

⁷ An die ältesten Reliefs des Pistoieser Silberaltars hat man im Zusammenhang mit Andrea Pisano bisher nicht gedacht. Lediglich *O. Wulff* soll auf die Möglichkeit einer Erziehung Andreas in einem der Pistoieser Werkstatt verwandten Ambiente hingewiesen haben (vgl. *Vitzthum-Volbach*, a. a. O., S. 162); die Äusserung ist in der Literatur nicht nachweisbar. — Für den Stand der Forschung über den Silberaltar ist immer noch grundlegend die Veröffentlichung von *G. Beani*, *L'Altare di Sant Jacopo*, Pistoia 1899, in erweiterter Form noch einmal abgedruckt bei *G. Beani*, *La Cattedrale Pistoiese*, Pistoia 1903, S. 103 ff. — Die komplizierte Entstehungsgeschichte des Altares ist noch auf weite Strecken ungeklärt. Neuerdings wollte *C. L. Ragghianti* (*Aenigmata pistoriensia*, II, *Critica d'Arte* Nr. 8, März 1955, S. 102 ff.) den Anteil des Andrea di Jacopo auf die sechs flankierenden Einzelfiguren der Vorderseite beschränken, die Darstellungen aus dem Leben Christi dagegen dem ursprünglichen Zustand des Altares aus dem späten 13. Jahrhundert zuweisen. Zweifellos mit Recht sieht Ragghianti zwischen Reliefs und Einzelfiguren stilistische Unterschiede, die jedoch lediglich auf die Mitarbeit eines geringeren Gehilfen in der Ausführung der Heiligenfiguren, nicht dagegen auf eine zeitliche Differenz hinweisen. Die stilistische Begründung der von Ragghianti vorgeschlagenen Frühdatierung der Reliefs — für einen weiteren Aufsatz angekündigt — ist einstweilen nicht erschienen. Doch sprechen allein die Fakten gegen diese These: 1294 wird das älteste Stadium des Altares als „tabellam argenteam de ymaginibus Virginis Mariae e Apostolorum“ beschrieben (*Beani*, 1899, S. 8): kein Zweifel also, dass damals nicht eine grossartige Folge von Reliefs aus dem Leben Christi vorhanden war, sondern lediglich eine Marienfigur in Verbindung mit den 12 Aposteln, wie sie im heutigen Zustand des Altares noch nachweisbar sind. Und wie sollte es ferner zu erklären sein, dass Andrea di Jacopo 1316 seine aufwendige Inschrift über die gesamte Breitseite des Altares ausdehnte, wenn er in Wahrheit nur die sechs schwachen Figuren der flankierenden Heiligen geschaffen hätte?

⁸ Dass die Technik des Bronzegusses im Mittelalter eine weitgehende Ablösung der Details vom Reliefgrund erlaubte, zeigen etwa die Bonanus-Türen am Pisaner Dom. — Ausserdem beweist die Übernahme des gleichen Reliefstils bei den Marmorreliefs des Campanile, dass Andrea Pisano nicht aus gusstechnischen Problemen heraus zu der Bindung zwischen Figur und Grund kam.



1 Andrea di Jacopo : Darbringung im Tempel (Ausschnitt). Pistoia, Dom.



2 Andrea Pisano : Verkündigung an Zacharias. Florenz, Baptisterium.

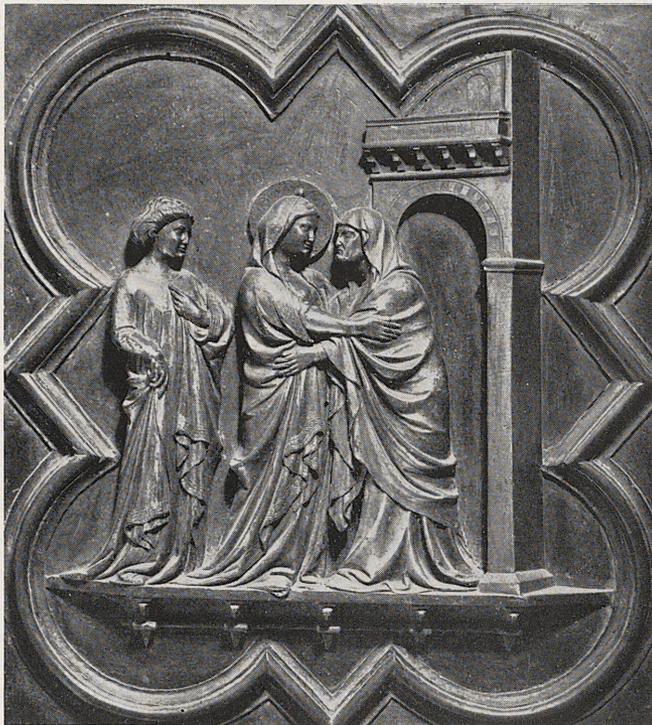
suchung, der Anbetung der Könige, des bethlehemitischen Kindermordes, des Ungläubigen Thomas oder des Jakobus vor Herodes mit Andrea Pisanos Verkündigung an Zacharias, mit der Namengebung, mit der Überbringung des Hauptes des Täufers an Herodias, mit der Grablegung der Florentiner Bronzetür : die Übereinstimmung der Architekturen kann nicht grösser gedacht werden.

Auch Geschlossenheit und Überschaubarkeit der Kompositionen Andrea Pisanos finden sich in den meisten der auf wenige Hauptpersonen reduzierten Pistoieser Darstellungen vorgebildet. Diese Beschränkung erweist sich selbst dort, wo eine grössere Zahl von Assistenzfiguren auf Grund der ikonographischen Tradition zu erwarten wäre, wie in der Anbetung der Könige oder in der Darstellung im Tempel. Die Gegenüberstellung der Mittelgruppe aus der Pistoieser Darstellung im Tempel (Abb. 1) mit der Florentiner Verkündigung an Zacharias (Abb. 2) vermag schlaglichtartig zu beleuchten, wie verwandt die kompositionellen Prinzipien bei Andrea di Jacopo und Andrea Pisano sind.

Schliesslich zeigen die Reliefs des Pistoieser Silberaltars in Modellierung und Brechung der Falten Ansätze, die in den 30er Jahren von Andrea Pisano auf sehr persönliche und verfeinerte Weise weiterentwickelt werden. Als Beispiele seien der dem Volke predigende Jakobus in Pistoia und der zum Gefängnis geführte Johannes in Florenz genannt. Und jene reich bewegten Faltenkaskaden der häufig beiderseits gerafften Gewänder, die in Pistoia etwa die Drei Frauen am Grabe kennzeichnen, kehren in der Florentiner Bronzetür sehr viel wohl lautender bei der Gestalt Christi des „Ecce Agnus Dei“, bei der Begleitfigur der Heimsuchung oder der hl. Reparata der Domopera wieder.



3 Andrea di Jacopo : Heimsuchung. Pistoia, Dom.



4 Andrea Pisano : Heimsuchung. Florenz, Baptisterium.

Die stilistischen Beziehungen verbinden sich mit überraschenden ikonographischen Übereinstimmungen bei den beiden Heimsuchungsdarstellungen (Abb. 3 u. 4), die sich gegenüber dem von Nicola Pisano in Siena oder von Giovanni in Pisa geprägten Typ zu einer eigenen Gruppe zusammenschliessen.⁹

Andrea di Jacopo d'Ognabene ist uns ausser in jener Inschrift auf dem Pistoieser Silberaltar nicht fassbar. Laut Aussage dieser Inschrift war seine Werkstatt in Pistoia stationiert : „Aurificem de Pistorio“ nennt er sich selber. Dass er aber in unmittelbarem Kontakt zu Pisa stand, bezeugen die künstlerischen Beziehungen, die den Pistoieser Silberaltar mit dem wichtigsten uns überlieferten Werk der Pisaner Goldschmiedekunst — den Reliefs der „Sacra Cintola“ — verbinden.¹⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach bestehen zwischen diesen beiden Werken Schulzusammenhänge, ja in einigen der Pisaner Reliefs wie den Evangelistendarstellungen oder der

⁹ Dass der gleiche, sich gegen die Pisaner Schule absetzende Darstellungstyp auch am dritten Pfeiler der Orvietaner Domfassade Verwendung findet, mag in diesem Zusammenhang wenigstens erwähnt werden.

¹⁰ Über Entstehungszeit und ausführende Künstler sind keine Nachrichten erhalten. Doch unterrichten einige Urkunden des 14. Jahrhunderts über Zweck und ursprüngliche Form des Werkes sowie über einige Erweiterungsarbeiten und Restaurierungen. Vgl. *L. Tanfani Centofanti*, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1898, S. 27, 40, 212, 353, 399. — Heute sind von den kleinen, 11 × 7,50 cm messenden Reliefs nur noch fünf in der Pisaner Opera del Duomo erhalten und werden allgemein der Schule des Nicola Pisano zugeschrieben. Vgl. *P. Toesca* in *Arti figurative*, 1936, S. 34 ff. — *Ders.*, *Il Trecento*, 1951, S. 892. — *Catalogo della Mostra d'Arte Sacra antica*, Pisa 1953, S. 22, Nr. 19.

Enthauptung des hl. Paulus ist man versucht, an die gleiche ausführende Hand zu denken¹¹, wobei der stärker spürbare Einfluss Nicola Pisanos in den Pisaner Reliefs durch die frühere Entstehungszeit erklärt würde. Ohne Zweifel also hat eine Verbindung zwischen der Pistoieser Werkstatt und Pisa bestanden, so dass die aus der stilistischen Gegenüberstellung gewonnene Vermutung einer Lehrzeit Andrea Pisanos in diesem bedeutenden Atelier auch von historischer Seite her ein höheres Mass an Wahrscheinlichkeit erhält. Freilich kann sich die Stilbildung Andreas nicht ausschliesslich im Ambiente des Pistoieser Silberaltars vollzogen haben: die Schönheit und Ausdruckskraft seines Linienstils, die lyrische Komponente seiner Erzählkunst weisen über den noch stärker von der Monumentalität Nicola Pisanos her bestimmten Bereich der pistoiesisch-pisanischen Werkstatt hinaus in einen anderen Kunstkreis.

Florenz ist die Hauptwirkungsstätte Andrea Pisanos, hier arbeitet er von 1330-1336 an den Bronzetüren des Baptisteriums, hier wird er Leiter der Dombauhütte als Nachfolger Giottos¹² und nimmt entscheidenden Anteil an der plastischen Ausgestaltung des Campanile. Was liegt näher, als in Florenz die zweite Stätte seiner künstlerischen Erfahrungen zu suchen — und das umso mehr, als ungewöhnlich enge ikonographische Beziehungen eine intensive Auseinandersetzung Andreas mit Hauptwerken der Florentiner Monumentalmalerei belegen?

Das ikonographische Programm der Bronzetür ist von dem Johannes-Zyklus der Baptisteriums-Mosaiken entlehnt. Dabei ist die kompositionelle Übereinstimmung der entsprechenden Szenen eng, der stilistische Abstand zugleich aber so weit, dass sich dieses Phänomen m.E. nur durch eine auftragsbedingte, programmatische Übernahme des grossartigen und vermutlich noch nicht sehr lange vollendeten Zyklus' der Mosaiken erklären lässt.¹³ Jedenfalls dürfte die Tendenz von I. Falk und Lányi, die Kompositionen sämtlicher Reliefs auf Vorbilder zurückzuführen¹⁴, dem künstlerischen Range Andreas nicht gerecht werden: denn dass dieser in der Lage war, auch hinsichtlich der *Bilderfindungen* eigene Wege zu gehen, beweisen zur Genüge die Darstellung des stummen Zacharias vor dem Volk, die drei Kerkerszenen oder die Grabtragung. Vor allem aber erfüllt Andrea die von den Mosaiken übernommenen Kompositions-Schemata mit seinem eigenen Geist, verdichtet das jeweils gegebene Thema unter Verzicht auf alles ausschmückende Beiwerk, vereinheitlicht Figuren und landschaftliche bzw. architektonische Kulisse, indem er die letztere zur Steigerung des szenischen Geschehens benutzt, und setzt den harten, byzantinisierenden Faltenstil der Mosaiken in den ihm eigenen melodischen Linienfluss um.

In *stilistischer* Hinsicht also sagen die Mosaiken über die Herkunft Andreas nichts aus. Schwerer dagegen ist eine Einschätzung der Bedeutung Giottos für sein Werk. Eine unmittelbare Verbindung Andreas mit der Kunst Giottos setzen bereits die Quellenschriften des 15. und 16.

¹¹ An einen gemeinsamen Künstler scheint auch *Ragghianti*, a. a. O., zu denken: vgl. dort. Abb. 91-104.

¹² Dass Andrea Giottos Nachfolge in der Dombauhütte antrat, ist niemals bezweifelt worden und wird bereits von *Antonio Pucci* in seinem „Centiloquio“, Canto LXXXV ausgesprochen (vgl. „Delizie degli Eruditi toscani“, ed. Ildefonso di San Luigi, vol. VI, Firenze 1775, S. 119). Allerdings ist uns keine unmittelbare Urkunde über die Stellung Andreas als Dombaumeister erhalten. Das einzige von *Guasti*, S. Maria del Fiore, 1887, S. 55 publizierte Dokument, das am 26. April 1340 einen „magistro Andree maiore magistro dicte opere“ erwähnt, muss sich nicht notwendigerweise auf Andrea Pisano beziehen, zumal der Name Andrea ausserordentlich häufig ist: vgl. etwa den 1360 in Orvieto erwähnten Andrea da Firenze (*Fumi*, a. a. O., S. 132, Nr. XLVII).

¹³ Eine eingehende Untersuchung der Mosaiken steht noch immer aus. Die von *I. Falk*, a. a. O., S. 202, Anm. 341 erwähnte Dissertation ist nicht publiziert worden.

¹⁴ *I. Falk* und *J. Lányi*, a. a. O., S. 132 ff. — *I. Falk*, a. a. O., S. 157 ff.

Jahrhunderts voraus¹⁵, und auch von der neueren Forschung wurde der Giotto-Einfluss immer wieder nachdrücklich betont.¹⁶ In jüngster Zeit ging man sogar so weit, in Andrea geradezu einen Schüler Giottos zu sehen.¹⁷ Grundlage für diese Thesen sind in erster Linie die ikonographischen Beziehungen zwischen Giottos Fresken in der Peruzzikapelle und einigen Darstellungen der Bronzetür Andreas. Diese Beziehungen sind offensichtlich, werden jedoch überbewertet, wenn man von einer kategorischen Befolgung der Prinzipien Giottos, von einer passiven Unterwerfung unter Giottos Einfluss spricht.¹⁸ Bereits in ikonographischer Hinsicht ist für Andrea eine kritische Auswahl bestimmter Motive der Giotto-Fresken kennzeichnend: die Verkündigung an Zacharias aus der Peruzzi-Kapelle vermag zum Verständnis der entsprechenden Szene der Bronzetür keinen neuen Beitrag über das (zudem im Aufbau enger verwandte) Mosaik gleichen Themas hinaus beizubringen. Anders ist die Situation in den beiden Geburtsdarstellungen. Hier scheint sich Andrea in der Lagerung der Maria und in der Anordnung der beiden Frauen hinter dem Bett an Giottos Fresko angelehnt zu haben, ohne indessen dieses Vorbild rückhaltlos zu übernehmen: denn indem er die linke Figur der Darstellung Giottos auslässt und stattdessen die Badeszene einfügt¹⁹, erhält die Komposition ein völlig anderes Gepräge. Auffällig sind die Übereinstimmungen in den beiden Kompositionen der Namengebung: hier hat Andrea nicht nur die allgemeine Anordnung der Szene von Giotto übernommen, sondern auch die Gruppierung der drei Frauen. Aber wiederum folgt Andrea keineswegs bedingungslos dem Vorbilde Giottos, sondern formt die Gestalt des schreibenden Zacharias um, indem er gewisse Motive von der entsprechenden Figur der Mosaiken (die stark vornübergebeugte Haltung und die übereinandergeschlagenen Beine) übernimmt. — Am häufigsten ist der Einfluss Giottos auf die Gastmahlszenen betont worden. Ohne Zweifel hat Andrea hier die Überreichung des Hauptes des Täuflers an Herodias aus Giottos Fresko entlehnt und zu einer gesonderten Komposition umgeformt. Aber darf man hinsichtlich der Hauptszene — dem Tanz der Salome — wirklich von einer kategorischen Befolgung des giottesken Bildschemas sprechen? Oder beschränken sich die unmittelbaren Beziehungen nicht ausschliesslich auf jene in der Tat geschwisterlich verwandte Gestalt des Geigenspielers, während die flächenparallele Anordnung des Tisches mit den wenigen tafelnden Figuren und die tanzende Salome zur Rechten dieses Tisches

¹⁵ Manetti (ed. *Holtzinger*, 1887, S. 13) schreibt in seiner Vita des Brunelleschi die Zeichnungen für die Reliefs der ersten Florentiner Baptisteriumstür Giotto zu. — *A. Pucci* (vgl. oben, Anm. 12) sagt aus, dass Giotto die ersten Reliefs des Campanile noch eigenhändig ausführte. — Die gleiche Meinung vertritt *Ghiberti* im zweiten Teil seiner „*Commentarii*“ (ed. *Schlosser*, Berlin 1912, S. 37, 43): Giotto habe die ersten Campanile-Reliefs selber gezeichnet und gemeisselt; Ghiberti will die Vorzeichnungen Giottos noch gesehen haben. — Während der Anonimo Magliabechiano und *Antonio Billi* über eine Beteiligung Giottos an den Campanile-Reliefs keine Aussage machen (sie erwähnen lediglich die obere Reihe der Reliefs und schreiben diese Andrea Pisano zu), geht *Vasari* in seiner zweiten Ausgabe (ed. *Milanesi*, I, 1878, S. 398 f.) noch über Pucci und Ghiberti hinaus, indem er für sämtliche Reliefs Zeichnungen Giottos annimmt und in der plastischen Ausführung einige der Hand Giottos zuweisen möchte.

¹⁶ Vgl. u. a. *L. Pillion*, La sculpture italienne du XIV^e siècle et son dernier historien. II. La Révue de l'art ancien et moderne, XIX, 1906, S. 353 ff. — *A. Michel*, Histoire de l'art, II, 2, 1906, S. 609. — *Vitzthum-Volbach*, a. a. O., S. 162. — *J. B. Supino*, a. a. O., S. 204. — *W. R. Valentiner*, Tino di Camaino, 1935, S. 77. — *W. Paatz*, Italien und die künstlerischen Bewegungen der Gotik und Renaissance. Röm. Jb. f. Kg., V, 1941, S. 197. — *Ders.*, Florentiner Kirchen, II, S. 243.

¹⁷ *I. Falk* und *J. Lányi*, a. a. O., S. 151.

¹⁸ *I. Falk* und *J. Lányi*, a. a. O., S. 151.

¹⁹ Das einzige Motiv, bei dem sich eine unmittelbare ikonographische Beziehung zur Pisaner Schule nachweisen lässt. Auch in der Anordnung der Marienfigur besteht eine gewisse Verwandtschaft zur Geburt Christi an der Pistoieser Kanzel oder der Geburt des Täuflers an der Pisaner Domkanzel, so dass der ikonographische Einfluss des Giotto-Freskos in eine sehr allgemeine Sphäre rückt.

viel mehr der allgemeinen Anordnung der Mosaiken entsprechen?²⁰ Die Selbständigkeit, die sich Andrea in ikonographischer Hinsicht gegenüber Giotto wahr, tritt jedoch weitaus stärker im Stilistischen hervor. Andrea reduziert die figurenreicheren Kompositionen Giottos auf wenige Hauptpersonen (besonders kennzeichnend etwa der Verzicht auf die drei rückwärtigen Figuren in der Namegebung); vor allem aber setzt er der Freude an räumlicher Ausweitung, die sich in Giottos Florentiner Fresken etwa in schräg verlaufenden Architekturfluchten zeigt, seine strenge Raumauffassung entgegen, die auf perspektivische Wirkungen fast ganz verzichtet und die Zahl hintereinanderliegender Schichten auf ein Minimum reduziert. Dass solche Beschränkung bei Andrea keineswegs durch die Voraussetzungen des Bronzegusses erklärt werden kann, beweist die Anwendung der gleichen Prinzipien in den Campanile-Reliefs.²¹

Ausschlaggebend jedoch ist der Unterschied in der plastischen Auffassung der Figur: bei Giotto eine Betonung des Volumens, eine machtvolle Wiedergabe der menschlichen Gestalt — bei Andrea dagegen ein ausgeprägter, nicht selten eleganter Linienstil, der der überwiegenden Zahl seiner Figuren einen Hauch von beweglicher, lebenswürdiger Menschlichkeit verleiht.

Mit diesen Ausführungen soll eine Beziehung zwischen Giotto und Andrea nicht geleugnet werden. In der optisch möglichst sinnfälligen Wiedergabe eines Vorganges durch wenige, ausdrucksstarke Figuren, in der Klarheit und Logik des kompositionellen Aufbaus, in dem, was Hetzer als „das Bild“ bei Giotto bezeichnet hat²², herrscht geheime Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern, aber die Verwirklichung erfolgt auf sehr verschiedene Weise. Dass Andrea von der Kunst Giottos zutiefst berührt wurde, ist mehr als wahrscheinlich, ohne dass sich jedoch ein direkter Einfluss (über gewisse kompositionelle Motive hinaus) präzisieren liesse.

Ähnlich schwer greifbar sind die Beziehungen zwischen Andrea Pisano und Arnolfo di Cambio, dessen Geist die Florentiner Dombauhütte über seinen Tod hinaus beherrscht. Auf Bindungen zwischen Andrea und Arnolfo wurde in der Forschung gelegentlich vorsichtig hingewiesen.²³ Und verrät nicht wirklich der Zug der Kleriker vom Annibaldi-Grabmal eine geistige Verwandtschaft etwa mit der Grabtragung der Florentiner Bronzetür? (Man vergleiche besonders die Jünglingsköpfe!). Klarer treten die Beziehungen in einigen Schulwerken Arnolfos hervor: etwa in den Reliefs der drei Frauen am Grabe und zweier Weihrauchfässer schwingender Engel im Refektorium von S. Croce, vor allem aber in der Verkündigung des Victoria and Albert Museums in London.²⁴ Hier zeigt sich eine durchaus verwandte Bindung der Figuren an einen nach rückwärts abschliessenden Reliefgrund, eine strenge, knappe Begrenzung des Reliefraumes, eine klare Struktur der Komposition. Und Andreas Statuette der hl. Reparata ist der gleichnamigen Figur Arnolfos in der allgemeinen Gewandanordnung so auffällig verwandt, dass man an einen unmittelbaren Reflex denken möchte. Freilich tritt nirgends deutlicher als in

²⁰ Wie sehr im übrigen solche kompositionellen Schemata Allgemeingut waren, zeigt etwa die Darstellung des Festes des verlorenen Sohnes am Sockel der Kathedrale zu Auxerre, die in der allgemeinen Anordnung Andrea Pisano wesentlich nähersteht als das Fresko Giottos.

²¹ Vgl. oben, Anm. 8.

²² *Th. Hetzer*, Giotto, 1941, S. 21 ff.

²³ *M. Salmi*, Arnolfiana. Rivista d'Arte XXII, 1940, S. 171, sieht im Reliefstil Andreas einen Nachklang der Geburt Christi und des Marientodes von der Florentiner Domfassade. — *W. Paatz*, a. a. O., 1941, nimmt an, dass „der zart beseelte Klassizismus Arnolfos“ von Bedeutung für den Stil Andreas gewesen sei.

²⁴ *J. Pope-Hennessy*, Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum, 1952, S. 12 f., Taf. 10-13.



5 Tino di Camaino: Frontrelief des Orso-Grabmals (Ausschnitt). Florenz, Dom.

dieser Gegenüberstellung die Differenz zwischen der herben Grossartigkeit Arnolfos und der lyrischen Schönlinigkeit Andreas hervor — sein Verhältnis zu Arnolfo wird ähnlich zu bewerten sein, wie seine Beziehungen zu Giotto: im Sinne einer tiefen Beeindruckung, die jedoch für seine Stilbildung nicht entscheidend war.

Dagegen existieren in Florenz zwei Werke aus dem ersten Viertel des Trecento, die nicht nur in der Reliefauffassung, sondern zugleich in der Verhaltenheit des Ausdrucks und in der Betonung einer reichen, aber harmonischen Liniensprache Andrea

Pisano verwandt sind: das Orso-Grab im Dom (Abb. 5) und das Monument des Gastone della Torre im Kreuzgang von S. Croce.²⁵ Beide Denkmäler gehören als eigenhändige oder doch der allernächsten Werkstattumgebung zuzuweisende Arbeiten in das Oeuvre Tino di Camainos.²⁶ Damit deuten sie über Florenz hinaus in den Kunstkreis Sienas, der für Tino neben der Schulung in der Werkstatt Giovanni Pisanos stets von entscheidender Bedeutung blieb, ja in seiner Spätzeit immer stärker in den Vordergrund rückte — vielleicht gefördert durch eine in Neapel neu aufgenommene Welle französischen Einflusses.²⁷ — Dass Andrea die beiden Florentiner Grabmäler Tinos speziell zum Vorbild genommen hätte, lässt sich nicht nachweisen. Eher deutet die stilistische Verwandtschaft auf die Herkunft aus ein und derselben künstlerischen Umgebung.

Diese Vermutung wird durch die Auffindung eines Werkes überraschend bestätigt, das im Stil der Florentiner Bronzetür eng verwandt ist, hohe künstlerische Qualität verrät und zudem ein festes Datum bietet: es handelt sich um das Taufbecken in der Pieve di San Giovanni Battista zu Rosia.²⁸ Dem Werk ist in der Literatur nur einmal — und zwar vor nahezu hundert Jahren — eine kurze Notiz gewidmet worden, mit der hypothetischen Zuschreibung an Goro

²⁵ Eine Beziehung zwischen diesen beiden Werken und Andrea Pisano sah bereits *A. Schmarsow*, a. a. O., S. 104 ff. — Für einen Einfluss Tinos auf Andrea Pisano spricht sich auch *W. R. Valentiner*, a. a. O., S. 80; Tino di Camaino in Florence. *The Art Quarterly* XVII, 1954, S. 177, aus. Valentiner sieht speziell in Andreas Reliefs der Lahmenheilung und des Besuches der Jünger im Kerker einen so starken Einfluss Tinos, dass er die Benutzung älterer Modelle von der Hand Tinos durch Andrea für möglich hält. Jedoch ist diese Annahme unbegründet, da beide Reliefs stilistisch aus dem Gesamt-Zyklus nicht zu lösen sind.

²⁶ Das Grabmal des 1320 oder 1321 gestorbenen Bischofs Antonio Orso ist von Tino signiert. — Das Monument des Patriarchen Gastone della Torre (gestorben 1318) dürfte auf Grund der Gegenüberstellung mit dem eng verwandten, aber qualitativ höherstehenden Petroni-Grabmal im Dom zu Siena in der Werkstatt, wenn auch unter Aufsicht Tinos, entstanden sein.

²⁷ Vgl. z. B. die Relieffragmente einer Kreuzigung in Cava de' Tirreni (*O. Morisani*, Tino a Cava de' Tirreni. *La Critica d'Arte* VIII, 1949/50, S. 104 ff. Dort erstmals eine Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes, eine sitzende Madonna und drei Heiligenfiguren veröffentlicht — entgegen der Annahme Morisanis wohl sämtlich Werkstattarbeiten).

²⁸ Den folgenden Seiten liegt ein Referat zugrunde, das der Verf. am 8. November 1955 im Kunsthistorischen Institut in Florenz gehalten hat.



6 Taufbecken. 1332. Rosia, Pieve di S. Giov. Batt.

di Gregorio²⁹; im übrigen finden sich lediglich einige Erwähnungen in Guiden der Toskana.³⁰ — Das Taufbecken besteht aus einem einzigen rechteckigen, innen ausgehöhlten Marmorblock von 1.25 m Breite, 44 cm Höhe und 55 cm Tiefe.³¹ Die Vorderseite nimmt ein Relief der Taufe Christi ein (Abb. 6), das beiderseits der Mittelgruppe je zwei begleitende Engel zeigt. Die Abschlussplatte des oberen Gesimses trägt die Inschrift „HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS“. Auf jeder Schmalseite ist ein Seraphimkopf dargestellt und auf der rechten Flanke zudem die Inschrift „ANNI DNI MCCCXXXII DE MENSE APRELIS“ angebracht (Abb. 7). Mit der unbearbeiteten Rückseite lehnt sich das Taufbecken heute gegen die nördliche Seitenschiffwand der Kirche, was der originalen Anordnung grundsätzlich entsprechen dürfte, wenn sich das Werk auch nicht mehr am ursprünglichen Platz befindet.³²

Der Erhaltungszustand lässt zu wünschen übrig. Die gesamte Oberfläche des Taufreliefs ist stark abgerieben, wobei besonders die Köpfe gelitten haben: der fragmentarische Zustand der Nasen beeinträchtigt den Eindruck ebensowohl, wie der Verlust der Feinheiten in der Haarbehandlung, die vor dem Original noch zu ahnen sind. Ähnliche Schäden haben Arme und Hände der Figuren davongetragen, am auffälligsten etwa die vor die Brust gelegte Rechte Christi. Die fast ziselierte Wasseroberfläche und die Differenzierung

²⁹ F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (compilato 1862-65), 1897, S. 582. — Die Zuschreibung an Goro di Gregorio bereits bei *Romagnoli, Vite di bellartisti senesi*, 1835 (Ms. in der Biblioteca Comunale in Siena. — Vgl. E. Carli, *Goro di Gregorio*, 1946, S. 57, Anm. 4).

³⁰ z. B. Guida del Touring Club Italiano, *Toscana*, 1935, S. 517 (mit der irrtümlichen Jahresangabe 1322).

³¹ Die rechteckige Form des Taufbeckens entspricht zwar nicht der Regel, ist aber keineswegs ein Unikum. Sie findet sich bereits im 12. Jahrhundert in der Pieve zu Calci bei Pisa, in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts im Dom zu Massa Marittima, zu Beginn des Trecento in S. Andrea zu Pistoia. Eine zeitliche oder landschaftliche Festlegung dieser gegenüber dem Polygonal selten auftretenden Form lässt sich nicht nachweisen (vgl. dazu auch das rechteckige Taufbecken in der Kirche zu Airaines/Somme aus dem frühen 12. Jahrhundert).

³² Noch in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts befand sich das Taufbecken an der heutigen Fassadenwand rechts neben dem Eingang. Aber auch dort kann nicht sein ursprünglicher Aufstellungsort gewesen sein, da die Kirche ehemals entgegengesetzt ausgerichtet war. — Über dem Taufbecken stand noch vor wenigen Jahrzehnten eine annähernd lebensgroße Holzstatue des Täufers aus dem Quattrocento, die heute in der Pinacoteca zu Siena aufbewahrt wird. Vgl. E. Carli, *La scultura lignea senese*, 1951, S. 49 und Abb. 70.



7 Taufbecken. Rosia, Pieve di S. Giov. Batt.



8 Ausschnitt aus Abb. 6.

zwischen Flusslauf und rahmenden Felsufern lassen sich im Foto nur schwach erkennen. Die gleiche Einbusse hat schliesslich die Oberfläche der Gewänder erlitten, deren präzise Ausarbeitung an Einzelheiten noch abtastbar ist. Könnten alle diese Schäden allenfalls durch den jahrhundertelangen Gebrauch bei der Taufhandlung erklärt werden, so sprechen analoge Defekte bei den beiden Seraphimköpfen der Schmalseiten, vor allem aber ein ausgebrochener Faltengrad vor dem linken Bein des Engels zu äusserst links für härtere Schicksale, über die wir indessen keine Anhaltspunkte haben.

Das Werk, das im Original wie eine in Marmor übertragene Goldschmiedearbeit wirkt, zeigt in vielen Eigenschaften eine erstaunliche Übereinstimmung mit dem Reliefstil der Florentiner Baptisteriumstür Andrea Pisanos. Hier wie dort bleibt der Grund als feste rückwärtige Begrenzung bestehen und ist in gleicher Strenge die vordere Fläche des Reliefs gewahrt: die Figuren, wie in der Bronzetür Andrea Pisanos in einer einzigen Schicht vor den Grund gestellt, besitzen jenes so kennzeichnende Mittelmass zwischen vollrunder Körperlichkeit und Bindung an die Fläche, das auch die Erscheinung sämtlicher Figuren an der Baptisteriumstür bestimmt.

Vergleicht man die Taufe Christi von der Bronzetür mit unserem Marmorrelief, so überrascht die Identität der beiden Christusgestalten. Dabei wird jede Gegenüberstellung der Werke durch den annähernd gleichen Masstab erleichtert: einer Figurengrösse von etwa 24 cm in den Bronzereliefs stehen rund 30 cm in den Figuren des Taufbeckens gegenüber. Der Christus in Rosia wiederholt in allen wesentlichen Punkten die entsprechende Gestalt der Bronzetür: die Haltung der Arme stimmt überein; die Haare sind in gleicher Weise angeordnet, werden ebenso an den Schläfen eingerollt und in sanften Wellenlinien beiderseits hinter die Schultern geführt; identisch ist schliesslich auch die (auf Abbildungen kaum noch erkennbare) Bartbehandlung. Wichtiger als diese äusserliche Übereinstimmung ist die Gleichartigkeit der Körpermodellierung: dieselbe sehr fein abstufoende Behandlung von Brust und Rippen und der Versuch einer Differenzierung der Körperseiten durch das stärkere Ausbiegen einer Hüfte. — Noch deutlicher zeigt sich die Verwandtschaft zu den Figuren Andrea Pisanos an den Engeln des Taufbeckens (Abb. 8). Die feine Riefelung der Haare, das Einrollen über den Schläfen, die ornamental so

ausdrucksstarke Wellenlinie, mit der die Haare in den Nacken geführt werden, finden sich an den Figuren der Tür ebenso wieder, wie die schmalen, gleichmässig von einer Lidlinie umrahmten Augen und der wenig geschwungene, fast gradige Brauenbogen — beispielsweise bei dem Engel der Verkündigung an Zacharias (Abb. 2). Der Vergleich mit dieser Figur der Bronzetür zeigt eine weitere Übereinstimmung: die individuelle Art in Form und Zueinanderordnung der Flügel. Statt gleichförmiger Parallelität gibt Andrea den vorderen Flügel in leichter Vorwölbung, während der rückwärtige — flacher modelliert — parallel zum Reliefgrund verläuft. Die Form der Flügel selber zeichnet sich durch die bis in Scheitelhöhe hinaufgeführte kurvige Kuppe aus, die dann zum Nacken hin fast senkrecht abfällt, im Gleichklang mit dem Kopfkontur; und nicht zuletzt verrät die Art, wie der rückwärtige Flügel dem Kopf gleichsam als Folie zugeordnet ist, einen ausgeprägten Sinn für lineare Harmonie. Ganz entsprechend ist die Behandlung der Flügel bei den Engeln auf dem Taufrelief in Rosia. Jedoch beschränkt sich auch in diesem Falle die Verwandtschaft nicht auf einzelne Motive, sondern bezieht sich auf den Gesamtaufbau der Figuren. Der einheitliche Fluss der Gewänder, das Auslaufen der Säume, die Absetzung des Spielbeins durch eine lange, leicht gekurvte Falte, die Art der Körperschwingung erweisen einen den Figuren der Florentiner Bronzetür verwandten Geist: in der Überbringung des Hauptes an Herodes zeigt die Gestalt der Salome den gleichen gleitenden Fluss des Gewandes, die nämliche Markierung des Spielbeins, eine identische Faltenbildung im Ellenbogengelenk, dieselbe Schichtung der Gewandsäume beim Aufsetzen auf dem Boden, die entsprechende Modellierung der Faltenstege. Und der Geigenspieler aus dem Tanz der Salome steht den Engeln des Taufbeckens geradezu geschwisterlich nahe.

In Einzelheiten der Ausführung zeichnet sich die Hand eines Mitarbeiters ab. Das wird besonders deutlich bei einem Vergleich der beiden Seraphimköpfe auf den Schmalseiten. Während zur Linken ein Meister tätig ist, der in den breiten gedrückten Proportionen der nahezu rechtwinklig konturierten Flügelpaare, in der mit tiefen Aushöhlungen arbeitenden Modellierung des Kopfes, in den in schwere, stark geschwungene Flechten unterteilten Haaren auf eine ältere, noch stärker unter dem Eindruck der Pisano-Werkstatt stehende Generation deutet, gibt sich auf der Gegenseite die gleiche Hand zu erkennen, die die Taufe Christi geschaffen hat: die vier Flügelpaare zeigen flüssigere Proportionen, sind im Umriss elegant geschwungen und werden oben und unten mit Gesims bzw. Basis fest verspannt; Gesicht und Haarbehandlung verraten jene ziselierende Feinheit der Ausführung, die auch die Köpfe der Engel auf der Vorderseite auszeichnet. Innerhalb der Taufe Christi bestimmt dieser führende Meister die Ausführung fast ganz. Lediglich die Detailformen der Flügel zeigen auch hier leichte Unterschiede: während bei den drei Engeln zur Linken die Federn flach übereinandergelegt sind und die Fiederung mit aller Präzision ausgearbeitet wird, setzen sich auf der Gegenseite die Federn durch wulstige Konturen gegeneinander ab, so dass ein unruhiges Relief entsteht, und zugleich weist auch die geringere Sorgfalt in der Ausführung der Fiederung auf die Hand des Mitarbeiters, der den linken Seraphimkopf arbeitete.

Der Meister des Taufbeckens in Rosia ist unbekannt. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit Andrea Pisano dürfte ausser Frage stehen. Überraschend ist das Datum 1332: die Arbeiten an der Florentiner Bronzetür befanden sich damals im Anfangsstadium³³ — undenkbar, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Stil der Türreliefs Allgemeingut gewesen wäre. Kann es sich um ein Werk Andrea Pisanos selber handeln? Einzelne Unbeholfenheiten (etwa in der Figur des Täufers), vor allem aber eine gewisse plastische Schwere sprechen dagegen. So bleibt nur die Möglichkeit, dass hier erstmals die Persönlichkeit eines bedeutenden Bildhauers fassbar

³³ Frey-Vasari, a. a. O., S. 350 ff.

wird, der auf Andrea einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben muss, ohne dass sich von diesem anonymen Meister bisher eine weitere Spur hätte auffinden lassen.

Das Taufbecken in Rosia ruft mehr noch als Andreas Beziehungen zu den Florentiner Grabmälern Tino di Camainos die Frage wach, ob Siena die zweite entscheidende Station sein kann, in der die Persönlichkeit Andreas reifte und ihre endgültige Prägung fand.

Eine Herkunft aus dem sienesischen Kunstkreis ist für Andrea bisher niemals in Betracht gezogen worden. Das mag zum Teil im Fehlen eines jeden biographischen Anhaltspunktes, der in diese Richtung deuten würde, begründet sein.³⁴ Wichtiger ist, dass sich die Physiognomie einer eigenständigen sienesischen Plastik des Trecento erst neuerdings in der Forschung abzeichnen beginnt: zuvor hatte man sie lediglich als einen ins Liebenswürdige, Lyrische abgewandelten Seitenzweig der zu grossartigen dramatischen Steigerungen fähigen Pisaner Schule Nicolas und Giovanni betrachtet.³⁵ Und die historische Situation schien diese Anschauung zu rechtfertigen: hatte doch der aus Pisa berufene Nicola Pisano mit der 1265-68 ausgeführten Kanzel des Domes das erste plastische Werk von überragender Bedeutung auf sienesischem Boden geschaffen; und sein Sohn Giovanni war es, der während seiner Tätigkeit als Leiter der Dombauhütte seit den 80er Jahren die sienesische Plastik so stark bestimmte, dass wir in erster Linie an die Produktion seiner Werkstatt denken, wenn wir von der Skulptur Sienas vor dem Auftreten Jacopo della Quercias sprechen. Aber selbst damit nicht genug: war es nicht kennzeichnend, dass der grösste Bildhauer, den Siena im Trecento hervorgebracht hat — Tino di Camaino — seine Schulung bei Giovanni Pisano empfing?

Wo man darüber hinaus — meist nur in kurzen Hinweisen — die spezifisch sienesische Plastik in den Rahmen der Betrachtung miteinbezog, kam man nicht selten zu negativen Bewertungen, sah in der Härte der Ausführung, in einem geringen Interesse an Komposition und Figurengruppierung die bestimmenden Kennzeichen³⁶ oder stellte fest, dass die Skulptur unser Bild von der sienesischen Kunst des Trecento nicht zu bereichern vermöchte.³⁷ Wie weit man von einer sicheren stilistischen Definition entfernt war, zeigt am deutlichsten die schwankende landschaftliche Zuordnung der Orvietaner Fassadenreliefs.³⁸

Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Malerei in der Trecento-Kunst Sienas führend ist und dass Persönlichkeiten von der Bedeutung eines Duccio, eines Simone Martini oder der Brüder Lorenzetti in keiner der anderen Künste nachweisbar sind. Ebenso unzweifelhaft aber ist es, dass auch die Skulptur auf dem Boden Sienas eigene Wege geht und im Rahmen

³⁴ Am 18. Juni 1299 wird in Siena ein „Andrea Ugolini“ als Zeuge in einer Geldangelegenheit der Domopera genannt (vgl. *P. Bacci*, *Documenti e Commenti per la storia dell'arte*, 1944, S. 44. Ders. in *Le Arti*, IV, 1942, S. 337). Indessen scheint dieser Andrea mit Andrea Pisano nicht identisch zu sein, da einer der beiden Vertragspartner ein Martinello di Ugolino da Montorgiale ist und der als Zeuge angeführte Andrea vermutlich ein Verwandter Martinellos sein dürfte. Sicherheit über die Person dieses Andrea Ugolini besitzen wir jedoch nicht.

³⁵ *A. Venturi*, *Storia dell'arte italiana*, IV, 1905, S. 245.

³⁶ *M. Reymond*, *La sculpture florentine*, I, 1897, S. 131.

³⁷ *H. Keller*, *Die Bauplastik des Sienenser Doms*. *Kunstgesch. Jahrbuch d. Bibliotheca Hertziana*, I, 1937, S. 189.

³⁸ *M. Reymond*, a. a. O., S. 131, hält das Jüngste Gericht für pisanisch, die Darstellungen der Genesis und des Lebens Christi für florentinisch, während er lediglich in dem Prophetenpfeiler Sienas am Werk sah. — *H. Keller*, *Die Risse der Orvietaner Domopera*. *Festschrift W. Pinder*, 1938, S. 205, 214 hielt die ältesten Darstellungen der beiden Mittelpfeiler für pisanisch. — *P. Cellini*, *Appunti Orvietani*, II. *Rivista d'Arte*, XXI, 1939, S. 229, sprach sich gegen den sienesischen Charakter aller Reliefs aus. — *P. Toesca*, *Il Trecento*, 1951, S. 285, hält eine pisanische Abstammung des älteren Orvietaner Meisters für möglich.



9 Türsturz über dem mittleren Fassadenportal (Ausschnitt).
Siena, Dom.

Zuviel an Einzelheiten die Ordnung des Bildfeldes gefährden würde. Im Gegenteil: eine im Kontrast zur Pisaner Schule stehende Klarheit im räumlichen und kompositionellen Aufbau des Reliefs zeichnet sämtliche Werke sienesischer Herkunft aus der ersten Hälfte des Trecento aus. Eine Wahrung des Reliefgrundes als fester rückwärtiger Grenze der Darstellungen ist bis auf wenige Ausnahmen ebenso verbindlich wie der Verzicht auf Durchbrechung der idealen vorderen Fläche durch einzelne Figuren oder Gebärden. Der Überschaubarkeit der räumlichen Situation entspricht die rhythmische Gliederung der Fläche: statt einer Anhäufung von Figuren werden wenige klare Akzente gesetzt, der Rahmen eines Bildfeldes begrenzt nicht einen mehr oder weniger zufälligen Ausschnitt aus einem grösseren Zusammenhang, sondern wird gleichsam in der Komposition vorweggenommen — auch ohne diese von aussen auferlegte Grenze würde das Bildfeld ein in sich ruhendes Ganzes bilden.

Französischen Einflüssen scheint diese Kunst offengestanden zu haben — vermutlich vermittelt durch Werke der Kleinkunst, für die der sienesische Geist eine spezielle Vorliebe gehabt haben mag.⁴¹

Treffen nicht die genannten Kennzeichen in wesentlichen Punkten die künstlerische Erscheinung Andrea Pisanos im Kern? Ehe jedoch auf Grund einer allgemeinen Stilcharakteristik vorläufige Schlüsse gezogen werden könnten, sollen einzelne Werke und Künstler Andrea gegenübergestellt werden.

³⁹ Diese Erkenntnis hat sich zuerst in der Tino di Camaino-Literatur angebahnt. Vgl. *W. R. Valentiner*, Tino di Camaino, 1935, S. 1. — *E. Carli*, Tino di Camaino, 1934, S. 52 ff. — *W. Cohn-Goerke* hat sie durch eine Auseinandersetzung mit den sienesischen Bildhauern des Trecento auf grössere Zusammenhänge ausgedehnt. Vgl. *Scultori senesi del Trecento*. *Rivista d'Arte* XX, 1938, S. 274 ff. und XXI, 1939, S. 1 ff. — *Giovanni d'Agostino*. *Burlington Magazine*, LXXV, 1939, S. 180 ff. — In jüngster Zeit haben die Forschungen *E. Carli* zur Klärung der Rolle Sienas innerhalb der toskanischen Plastik beigetragen und die Begriffsbestimmung einer spezifisch sienesischen Skulptur ermöglicht, die über die allgemeine Charakterisierung lebenswürdiger Grazie und geringer geistiger Tiefe hinausgeht: Vgl. *Le sculture del Duomo di Siena*, 1941. — *Gano da Siena*. *Emporium* XCV, 1942, S. 230 ff. — *Goro di Gregorio*, 1946. — *Scultura lignea senese*, 1951.

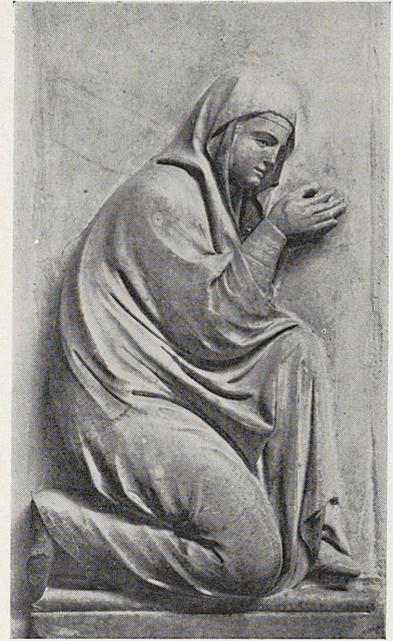
⁴⁰ Von wenigen Ausnahmen (etwa den Monumentalstatuen Ganos da Siena) abgesehen, vollziehen sich alle wesentlichen Leistungen der sienesischen Trecento-Skulptur auf dem Gebiet der Reliefplastik. Bezeichnend dafür ist, dass die sienesischen Meister, die über den engeren Umkreis ihrer Heimat hinaus berufen werden, grosse Reliefaufträge erhalten: das gilt in gleicher Weise für die Meister der Orvietaner Domfassade, wie für *Goro di Gregorio* in Messina oder *Agostino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* in Volterra und Arezzo.

⁴¹ Im Hinblick auf die Bevorzugung kleiner Formate konnte *E. Carli* für die sienesische Kunst des Trecento den Ausdruck „Predellenstil“ prägen. Vgl. *Goro di Gregorio*, 1946, S. 21 ff.

der toskanischen Trecento-Plastik eine Sonderstellung einnimmt.³⁹ Eine alle harten Brechungen vermeidende, zuweilen bis an die Grenze dekorativer Wirkungen gehende Liniensprache kennzeichnet diese undramatische Kunst, deren Charakter vorwiegend — und sicher nicht zufällig — im Relief seine reinsten Verwirklichung findet⁴⁰: denn tatsächlich scheint eine Freude am erzählenden Detail zu den Eigenschaften des sienesischen Geistes zu gehören, ohne dass jedoch ein



10 Verkündigung. Siena, Accademia.



11 Maria Magdalena. Siena, Accademia.

Ein aufschlussreiches Beispiel bietet der Türsturz über dem Hauptportal des Sieneser Domes mit Szenen aus der Jugendgeschichte Mariae (Abb. 9). Von der Forschung wenig beachtet und stets der Werkstatt Giovanni Pisanos zugeschrieben, wurde dieses Werk erstmals von Cohn-Goerke als sienesisch erkannt und aus dem unmittelbaren Umkreis Giovanni Pisanos ausgeschieden.⁴² Bereits Cohn-Goerke sah Beziehungen zu Tino di Camaino, ohne sich zu einer direkten Zuschreibung entschliessen zu können, die indessen wenige Jahre später von Carli auf Grund einer Gegenüberstellung mit den Taufbrunnenfragmenten des Dommuseums zu Pisa ausgesprochen wurde.⁴³ Der Abstand vom Reliefstil der Pisaner Schule ist evident: Betonung des Reliefgrundes, Reduzierung der Vielschichtigkeit, Wahrung der Fläche, übersichtliche Aufteilung des lang gestreckten, auf jede äusserliche Zäsur verzichtenden Reliefstreifens nur mit Hilfe der Figurengruppierung und ornamentaler Reichtum der Faltenführung setzen diese Darstellungen ebenso gegen die Reliefs des Giovanni Pisano ab, wie sie andererseits etwa dem Frontrelief des Orso-Grabmals im Dom zu Florenz nahestehen. Eine qualitätsmässige Differenz allerdings ist nicht zu leugnen; doch darf der beträchtliche zeitliche Abstand nicht übersehen werden.⁴⁴ In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass sich hier bereits zu Beginn des Jahrhunderts eine Reliefauffassung abzeichnet, die Andrea Pisano wesentlich nähersteht als jedes in Pisa nachweisbare Relief. Und einzelne Figuren — beispielsweise die beiden rechten Randgestalten — deuten auch in der Gewandanordnung mit den reichen Faltenkaskaden auf spätere Lösungen Andrea Pisanos voraus. — Aber auch in ikonographischer Hinsicht ist ein

⁴² W. Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento*. Rivista d'Arte XXI, 1939, S. 2 f.

⁴³ E. Carli, *Le sculture del Duomo di Siena*, 1941, S. 23 ff.

⁴⁴ Die Türsturzreliefs dürften rund um 1300 entstanden sein.

Vergleich dieses Türsturzes mit Andrea interessant. In der Darstellung der Mariengeburt findet sich der gleiche Aufbau wie in Andreas Geburt des Täufers: die Übereinstimmungen in der Hintereinanderordnung von Badeszene, Lager der Wöchnerin und zweier nur in Halbfigur sichtbarer Frauen gehen weit über die allgemeine Verwandtschaft zum Aufbau des Giotto-Freskos in S. Croce hinaus.

In welcher Weise der Reliefstil der *gesicherten* Werke Tinos Beziehungen zu Andrea Pisano aufweist, wurde im Zusammenhang mit den Florentiner Grabmälern angedeutet. Das Petroni-Grabmal im Sieneser Dom bietet weitere Anhaltspunkte. Dass darüberhinaus auch in der Gestaltung der menschlichen Figur eine Verwandtschaft besteht, beweist eine Büste vom Petroni-Grabmal, die Carli veröffentlicht hat.⁴⁵ Der Schnitt der Augen, die feinteilig gesträhten Haare, die in Wellenlinien von der Stirn abwärts geführt werden, erinnern an Köpfe wie den des Engels aus Andreas Verkündigung an Zacharias.

Der Büste des Petroni-Grabmals steht eine Reihe von Skulpturenfragmenten im Hof der Accademia zu Siena nahe, die ungeachtet ihrer hohen Qualität in der Literatur kaum Beachtung gefunden haben.⁴⁶ Es handelt sich um eine Verkündigung (Abb. 10), die kniende Figur der Magdalena (Abb. 11) und die Gestalten Christi und des Hl. Franziskus. Die Verwandtschaft der Köpfe von Verkündigungsendel und Hl. Magdalena mit der Büste des Petroni-Monumentes ist frappierend: hier wie dort eine identische Augen- und Haarbildung, die gleiche metallische Schärfe des Gesichts-Schnittes.⁴⁷ Und auch in diesem Falle lassen sich Beziehungen zu Andrea Pisano nachweisen: man vergleiche den sienesischen Verkündigungsendel mit Andreas Heimsuchungsmaria, vor allem aber denke man an verwandte Köpfe bei Andrea — etwa den des Taufengels oder der Begleitfigur der Heimsuchung (Abb. 4).

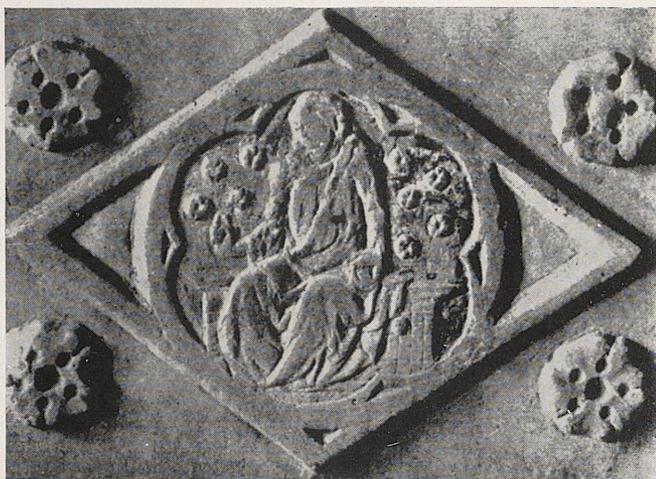
Lassen sich schon zwischen Tino und Andrea Beziehungen nachweisen, so stossen wir auf die überraschendste Verwandtschaft, wenn wir einen Sienesen von Geburt *und* Erziehung zum Vergleich heranziehen: Goro di Gregorio.⁴⁸ In seiner inschriftlich in das Jahr 1324 datierten Arca des S. Cerbone im Dom zu Massa Marittima begegnet uns ein Reliefstil, der dem Andrea Pisanos bis in Einzelheiten hinein gleicht: ein „Kastenraum“ wird geschaffen, in dem eine begrenzte Anzahl von Figuren in wenigen Schichten, ja nicht selten in einer einzigen Raumzone angeordnet ist. Die Betonung der Fläche wird verstärkt durch den parallel zur Reliefebene ausgerichteten Handlungsvollzug und die Rolle der Architektur, die — auf perspektivische Wirkungen meist verzichtend — nur eine geringe Tiefe aufweist. In der plastischen Behandlung der Figur zeigt sich wie bei Andrea Pisano zwar eine Hervorhebung des Volumens, jedoch niemals eine Verselbständigung gegenüber dem Grunde. Hier wie dort leben die Gestalten aus einem verwandten Schwung des Körpers; und erinnert nicht auch die Freude am Ornament, die sich innerhalb der Florentiner Bronzetür in den Bänken der Tugenden, in dem Altar des Tempels oder dem Sarkophag der Grablegung zeigt, an die ornamentgeschmückten Hintergründe Goros?

⁴⁵ E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, 1941, S. 26 ff. und Taf. XV/XVI.

⁴⁶ Ein kurzer Hinweis bei G. de Nicola in *Rassegna d'Arte*, 1918, S. 148, Anm. 3. — Etwas ausführlicher, aber ebenfalls ohne Abbildung, E. Carli, *Tino di Camaino*, 1934, S. 25 ff.

⁴⁷ G. de Nicola und E. Carli (vgl. Anm. 46) schreiben die Fragmente Tino di Camaino zu. Doch setzen sie sich im Faltenstil und in der fast wie aus Metall geschnittenen Modellierung der Gesichter gegen Tinos gesicherte Werke deutlich ab, wie auch die Büste des Petroni-Grabmals ihren eigenen Charakter gegenüber den restlichen Figuren des gleichen Monumentes behauptet. Zudem weisen die Fragmente der Accademia bereits in das 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, so dass auch aus zeitlichen Gründen die Urheberschaft Tinos unwahrscheinlich wird. Doch muss diese Frage einstweilen offenbleiben.

⁴⁸ Zu Goro vgl. E. Carli, *Goro di Gregorio*, 1946.



12 Goro di Gregorio: Arca des S. Cerbone, Ausschnitt aus der Papstmesse. Massa Marittima, Dom.

13 Andrea Pisano: Prudentia. Florenz, Baptisterium.

Suchen wir nach einer Andrea verwandten Behandlung des Reliefs, so werden wir keine nächstehenden Beispiele als die Darstellung des den Löwen ausgesetzten Hl. Cerbone⁴⁹ oder die Erzählung von der in Gegenwart des Papstes gelesenen Messe finden. Und wie zahlreich sind die Beziehungen zwischen den sitzenden Sibyllen und Propheten der Deckelmedaillons und Andreas Tugenden von der Bronzetür! Ziehen wir aber gar den Sechspass mit einer sitzenden Heiligen auf der Altarbrüstung in der Darstellung der Papstmesse zum Vergleich heran, so möchte man glauben, Andrea habe hier für seine Tugenden unmittelbar Anregungen empfangen (Abb. 12/13).

Goro di Gregorio bedeutet die reinste Verkörperung sienesischen Geistes innerhalb der Skulptur der ersten Trecento-Hälfte, stellt jedoch keinen Sonderfall dar: verwandte Tendenzen begegnen uns überall dort, wo Sienesen am Werke sind. Und wo immer wir auch unseren Blick hinlenken mögen, stossen wir auf Kennzeichen, die eine Verbindung Andrea Pisanos mit dem Geist der sienesischen Kunst bezeugen. Das gilt beispielsweise für die heute im Dommuseum zu Volterra aufbewahrten Reliefs, die seit ihrer Veröffentlichung — zweifellos mit Recht — als Werke der beiden auch am Tarlati-Grabmal des Domes zu Arezzo in Gemeinschaftsarbeit tätigen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura angesehen werden.⁵⁰ Offensichtlich stammen die sieben erhaltenen Darstellungen von zwei Monumenten und lassen sich auf zwei klar gegeneinander abgegrenzte Künstlerpersönlichkeiten verteilen.⁵¹ Während der eine, geringere der beiden Meister mit flachen Figuren in einem unbestimmt verfließenden Raum arbeitet

⁴⁹ Abbildung bei *Carli*, a. a. O., Taf. IV/V. — desgl. bei Wundram: *Toskanische Plastik von 1250-1400*. Zeitschr. f. Kunstgesch., Bd. 21, 1958, Heft. 3, S. 243 ff.

⁵⁰ *C. Ricci*, Volterra, 1905, S. 133 f. — *A. Venturi*, a. a. O., S. 393 ff. — *W. Cohn-Goerke*, a. a. O. (1938), S. 248 ff. — *P. Toesca*, *Il Trecento*, 1951, S. 298, Anm. 67.

⁵¹ Der ursprüngliche Zusammenhang ist nicht überliefert. Laut Aussage einer Inschrifttafel waren die 7 Reliefs vor 1767 in die Aussenmauer des Domes eingelassen und wurden in diesem Jahr an die innere Fassadenwand übertragen (vgl. dazu *G. Leoncini*, *Illustrazione sulla Cattedrale di Volterra*, Siena 1869, S. 38).

Dass die Reliefs zu zwei verschiedenen Monumenten — vermutlich einer Arca des Hl. Regolo und



14 Agnolo di Ventura (?): Grabtragung des S. Regolo. Volterra, Museo Diocesano.

Täufers von Andreas Bronzetür, oder die Auffindung des S. Regolo in der Löwengrube mit Andreas Taufe des Volkes.

Die gleichen ausführenden Hände finden wir — vermutlich im Abstand eines Jahrzehntes — in dem Tarlati-Monument des Domes zu Arezzo wieder; auch hier ruft die eine der beiden stilistisch so verschiedenartigen Reliefgruppen, die dem bedeutenderen der in Volterra tätigen

einer Arca des hl. Oktavian — gehörten, ist allgemeine Ansicht (lediglich *Venturi* dachte an die Zugehörigkeit zu einem einzigen Werk). Auch die im Frühsommer 1956 durchgeführte Neuordnung des Diözesan-Museums trägt dem Rechnung. Doch ist offensichtlich bei der Verteilung der Reliefs auf die beiden Monumente stets ein Irrtum unterlaufen: veranlasst durch die Überlieferung, derzufolge Bischof Andreas von Volterra im Jahre 820 den Körper des hl. Oktavian in den Dom überführt haben soll, glaubte man, dieses Geschehnis in der zweiten Grabtragung erkennen und das Relief demgemäss mit den beiden anderen Darstellungen aus dem Leben des hl. Oktavian als zusammengehörig betrachten zu dürfen. (Zur historischen Überlieferung vgl. *A. F. Giachi*, Saggio di ricerche sopra lo stato antico e moderno di Volterra, II, Siena 1796, S. 27 und 127). Dem stehen jedoch ikonographische, technische und stilistische Gründe im Wege: einmal befindet sich unter den beiden Oktavian-Reliefs bereits eine Überführung in Gegenwart eines Bischofs. Sodann unterscheidet sich die zweite Darstellung nicht nur in den Massen, sondern auch durch das Rahmenprofil von den beiden Oktaviansszenen, wogegen sowohl Höhe als auch Profilierung mit den vier Regolo-Reliefs übereinstimmen (die unterschiedliche Breite der einzelnen Darstellungen kann zwanglos durch die Anbringung an Haupt- und Nebenseiten erklärt werden). Mit den Regolo-Reliefs ist die Grabtragung aber auch durch den Stil verbunden und schliesst sich darüberhinaus ikonographisch an diese an: der Auffindung des Heiligen in der Löwengrube durch eine Gruppe von Klerikern in Gegenwart eines Bischofs folgt sinnvoll die Grabtragung durch die gleiche Gruppe von Geistlichen. — Wir besitzen also 5 Reliefs von der Arca des hl. Regolo (und zwar von der Hand des bedeutenderen Meisters), dagegen nur 2 von der des hl. Oktavian. Stilistisch sind die Regolo-Reliefs einheitlich. Die Beobachtung *Cohn-Goerkes*, der die Unterschiede zwischen den Reliefs grundsätzlich überzeugend erkannt hat, jedoch die beiden ersten Darstellungen der Regolo-Legende dem Meister der Oktavian-Reliefs zuweisen wollte, lässt sich vor dem Original nicht aufrechterhalten: möglicherweise hat hier ein Gehilfe mitgearbeitet, der jedoch den Stil des Hauptmeisters nicht wesentlich verfärbte, während die beiden Oktaviansszenen isoliert stehen. — Mit welchem der beiden Meister wir Agostino, mit welchem Agnolo zu identifizieren haben, ist umstritten: während *Cohn-Goerke* in dem bedeutenderen Künstler Agnolo di Ventura erkennt, möchte *Toesca* umgekehrt Agostino di Giovanni in ihm sehen. Doch ist die These *Cohn-Goerkes* auf Grund der stilistischen Verwandtschaft der geringeren Reliefs mit dem höchstwahrscheinlich auf Agostino und seinen Sohn Giovanni zurückgehenden Taufbrunnen in der Pieve zu Arezzo überzeugender.

und auf präzise Ausführung des Details fast verzichtet, begegnen uns in den qualitätvolleren Darstellungen des zweiten Künstlers alle jene Merkmale des Reliefstils, die ebenso für Tino di Camaino und Goro di Gregorio wie für Andrea Pisano kennzeichnend sind: die eindeutige Definition des Raumes; die Absetzung der Szenen gegen den abschliessenden Grund, ohne dass je die Verbindung der Figuren mit diesem Grunde aufgegeben würde; die Beschränkung der Figurenschichten und die Bindung in die Fläche; die Übersichtlichkeit der Komposition; zugleich die liebevolle Behandlung des Details und die Freude an der Linien- und Gewänder- Sprache. Man vergleiche besonders die Grabtragung des S. Regolo (Abb. 14) mit der Grabtragung des

Meister gehören dürfte, die Erinnerung an den Reliefstil Andrea Pisanos wach.⁵² Ja, die Beziehungen scheinen durch Steigerung der dekorativen Wirkung in den Gewändern noch enger geworden zu sein — etwa in der Darstellung der Bischofsweihe des Guido Tarlati, wo auch die Andeutung des Palastes am rechten Rande des Bildfeldes der Verwendung von Architekturen in Andreas Reliefs der Heimsuchung oder der Kerker Szenen nächst verwandt ist.

Die gemeinsame Verwurzelung im sienesischen Geist dürfte aber vor allem die Lösung des umstrittenen Problems der Beziehungen Andrea Pisanos zu den Fassadenskulpturen des Orvietaner Domes bedeuten.⁵³ Ein unmittelbarer Zusammenhang mit irgendeiner der Orvietaner Reliefgruppen — etwa im Sinne einer Beeinflussung oder gar einer Mitarbeit — lässt sich für Andrea nicht nachweisen; ebenso wenig aber können gemeinsame stilistische Kennzeichen für Orvieto und die Florentiner Bronzetür gezeugnet werden. Dass der gesamte und in sich so verschiedenartige Komplex der Orvietaner Plastik von sienesischen Meistern ausgeführt wurde, erscheint aus stilistischen Gründen gesichert.⁵⁴ Das gilt bereits für die ersten Darstellungen aus dem Leben Christi und noch offensichtlicher für die unteren Register des Prophetenpfeilers. Der starke Eindruck, den die Arbeiten der Pisaner Schule — in diesem Falle speziell die Domkanzel Nicolas — auf dem Boden Sienas hinterlassen mussten, wird in diesen frühesten Darstellungen deutlich. Zugleich aber erfährt die Reliefauffassung der Pisani jene typisch sienesische Umwandlung, die auch den Türsturz des Domes zu Siena kennzeichnet: im Sinne einer Klärung des Bildfeldes und einer schwingenden Schönlinigkeit der Gewänder, die zu dem schärfere Grate und jähe Brechungen bevorzugenden Faltenstil der Pisano-Werkstatt im Gegensatz steht. Diese Merkmale bestimmen im Laufe der Arbeiten das Erscheinungsbild der Reliefs immer stärker und führen schliesslich zu einem Stil von fast goldschmiedehafter Präzision.⁵⁵

Was Andrea Pisano mit den Meistern der Orvietaner Fassade verbindet, sind diese der sienesischen Skulptur eigentümlichen Kennzeichen. Innerhalb des gemeinsamen Rahmens behauptet Andrea seine Eigenpersönlichkeit durch die gesteigerte Knappheit seines Bildaufbaus und den einzigartigen Reichtum seiner Liniensprache sowohl gegenüber der älteren Orvietaner Werk-

⁵² Der stilistische Charakter der Reliefs in Volterra weist auf die Zeit um 1320, das Tarlati-Monument ist von Agostino und Agnolo signiert und inschriftlich auf 1330 datiert. — Der Eindruck der Reliefs in Arezzo ist durch die 1341 bei Verteilung der Tarlati erfolgte Beschädigung stark beeinträchtigt: 1783, anlässlich der Aufstellung am heutigen Platz, wurde der überwiegende Teil der Köpfe in Stuck ergänzt. — Die stilistischen Unterschiede innerhalb der Reliefs hat *Cohn-Goerke*, a. a. O., S. 260 ff. untersucht. Während er auch hier in dem bedeutenderen Meister Agnolo erkennen möchte, hat sich *W. R. Valentiner* (*Studies in Italian Gothic Plastic Art*, II, Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura, *Art in America*, XIII, 1925, S. 14) umgekehrt für Agostino als den führenden Meister ausgesprochen. Vgl. dazu oben, Anm. 51.

⁵³ Das Verhältnis Andrea Pisanos zu den Orvietaner Reliefs ist häufig diskutiert worden. *M. Raymond*, a. a. O., S. 131, sieht in den Genesis-Szenen Einflüsse Andreas und ordnet sie zeitlich nach dessen Florentiner Werken ein. — *A. Venturi*, a. a. O., S. 325, vermutet unter den in Orvieto arbeitenden Meistern Schüler Andreas (Francesco Talenti und Pietro di Jacopo). — *G. de Francovich*, Lorenzo Maitani scultore. *Boll. d'Arte*, VII, 1927/28, S. 365 ff. und *G. Simibaldi*, La scultura italiana del Trecento, 1934, S. 43 ff. betonen nachdrücklich Beziehungen zwischen Andrea und Orvieto. — *W. R. Valentiner*, Andrea Pisano as marble sculptor. *The Art Quarterly*, XI 1947, S. 163, hält eine Mitarbeit Andreas unter Maitani für möglich. — *P. Toesca*, a. a. O., schliesst eine frühe Tätigkeit Andreas in Orvieto nicht aus, hält aber für sicher, dass Andrea die älteren Reliefs gekannt habe. — *M. Weinberger*, Rezension von I. Toesca, A. e N. Pisani, in *Art Bulletin*, XXXV, 1953, S. 244, denkt an eine Vermittlung französischen Einflusses auf Andrea durch den älteren Orvietaner Meister („Ramo di Paganello“).

⁵⁴ Über abweichende Meinungen hinsichtlich der landschaftlichen Zuordnung der Orvietaner Reliefs vgl. oben, Anm. 38.

⁵⁵ Über die verschiedenen Planänderungen innerhalb des plastischen Programms der Orvietaner Fassade und über deren zeitliche Stellung ist eine gesonderte Untersuchung in Vorbereitung.

statt als auch gegenüber dem mit einem reichen Register plastischer Abstufungen arbeitenden „Genesis-Meister“.

Doch werden wir der Verwandtschaft Andreas zur sienesischen Kunst nur teilweise gerecht, wenn wir sie ausschliesslich unter dem Blickwinkel der Plastik betrachten. Ein Ausblick auf die *Malerei* vermag das Netz der Beziehungen zwischen Andrea und Siena noch zu verdichten.

Ist eine Verbindung zwischen Andrea und Giotto über gewisse ikonographische Gemeinsamkeiten und eine sehr allgemeine geistige Verwandtschaft hinaus nicht nachweisbar, so ergibt sich eine völlig andere Situation bei einem Vergleich mit Duccio. Hier begegnen uns in der Spannung zwischen innerer Monumentalität und lyrischem Ausdruck, zwischen Klarheit der Komposition und Reichtum der Liniensprache bezeichnende Eigenschaften der Gestaltungsweise Andreas. Die Darstellung im Tempel von Duccios „Maesta“ steht der Verkündigung an Zacharias von der Florentiner Bronzetür wesentlich näher, als das entsprechende Fresko Giottos in der Peruzzikapelle oder das Mosaik der Baptisteriumskuppel: bei Duccio findet sich die gleiche Beschränkung in der Zahl der Figuren, die auf *eine* Reliefschicht unter strenger Wahrung der Fläche verteilt sind, und wie bei Andrea leben diese Gestalten nicht durch die Wucht ihres Volumens, sondern aus dem Reichtum der Gewänder, deren Liniensprache — speziell in den Figuren Mariae und Josefs — unmittelbar auf Andrea vorausdeutet. Ebenso nahe kommen wir dem Geist Andrea Pisanos in Duccios Flucht nach Ägypten. Der räumliche Aufbau, die Einordnung der Figuren in die Landschaft entsprechen Andreas Reliefs der Johannes-Predigt, der Erscheinung Christi, des kleinen Johannes in der Wüste. Ja, mehr noch: die Gestaltung dieser Felslandschaft selbst, die sich ebenso gegen die grossformigen Bergsilhouetten Giottos wie gegen die kleinteilige Aufspaltung der Landschaftshintergründe in den Florentiner Baptisteriumsmosaiken absetzt, ist verwandt. Und auch hier zeigen die Drapierungen den gleichen Reichtum der Liniensprache, der Andrea zutiefst gegen Giotto absetzt. Zahlreiche weitere Tafeln — besonders deutlich der Gang nach Emmaus, der Ungläubige Thomas, die Drei Frauen am Grabe oder die Grablegung — zeigen, wie verwandt die fließende, schwingende Linie bei Duccio und Andrea Pisano ist.

Vertritt Duccio noch die Formensprache der vorangehenden Generation, so dürften Meister wie Ugolino da Siena oder Simone Martini etwa gleichaltrig mit Andrea Pisano sein. In diesem Umkreis findet sich eine Weiterentwicklung der bei Duccio beobachteten Stilmerkmale, die mit Andrea noch enger zu verbinden ist. Die Figuren werden aus den schwereren Proportionen Duccios in eine gelöstere Schwingung geführt, der Fluss der Gewänder erhält jene Spur von Eleganz, die uns auf Florentiner Boden im Trecento lediglich bei Andrea Pisano begegnet. Figuren wie die Maria oder die rechte Randgestalt aus Ugolinos Londoner Kreuztragung⁵⁶ stehen dem zum Kerker geführten Johannes oder der Heimsuchungsmaria von Andreas Baptisteriumstür ebenso nahe, wie die Maria auf der Kreuzigung in der Sienenser Accademia der Begleiterin der Florentiner Heimsuchung oder den Frauen der Namengebung.

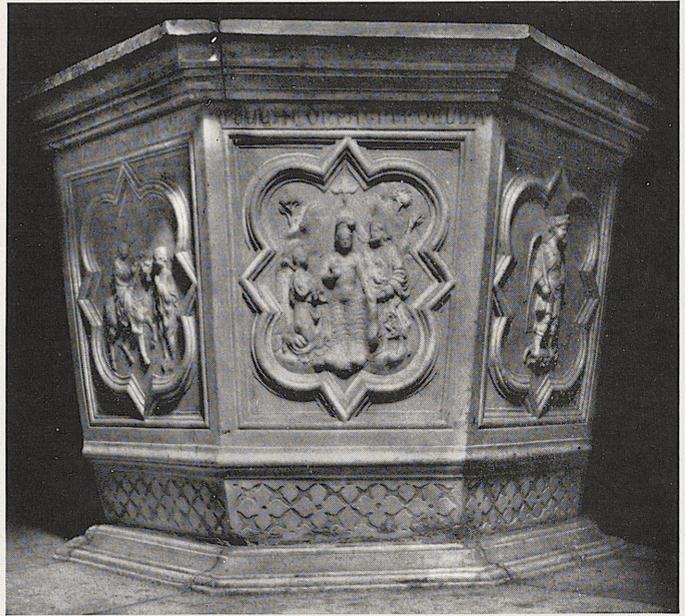
Die nächste geistige Verwandtschaft aber besteht zwischen Simone Martini und Andrea.⁵⁷ Unter den verschiedenartigen Voraussetzungen von Malerei und Plastik können Figuren einander kaum ähnlicher sein, als die hl. Katharina in der Martinskapelle zu Assisi und Andreas Gestalten der Hebräer vor dem stummen Zacharias oder die Zuhörer der Johannespredigt. Simones hl. Elisabeth in derselben Kapelle zu Assisi zeigt das gleiche Körpergefühl wie die Begleiterin

⁵⁶ London, National Gallery, Nr. 1189.

⁵⁷ Auf Beziehungen zwischen Andrea und Simone Martini hat in jüngster Zeit erstmals *I. Toesca*, *Andrea e Nino Pisani*, 1950, S. 26, hingewiesen und als Beispiele die Capella di San Martino in Assisi und die Tafel in S. Agostino in Siena angeführt.

der Heimsuchung an der Florentiner Bronzetür. Die Frauen auf der Tafel mit Szenen aus dem Leben des Beato Agostino Novello in S. Agostino zu Siena stehen den Frauengestalten Andreas — etwa der Gruppe der Namengebung — nicht nur im gleitenden Fluss der Gewänder, sondern auch in den Kopftypen nahe, während die Felswände der Wunderheilung des vom Pferde Gestürzten in der Landschaft aus dem Relief des kleinen Johannes in der Wüste widerzuklingen scheinen.

Was die Plastik vielfältig belegt, wird durch die Malerei bestätigt: dass zwischen Andrea Pisano und dem Geiste Sienas eine Wahlverwandtschaft besteht, deren Ausmass nur durch Erfahrungen im gleichen künstlerischen Umkreis verständlich wird. — Die Stellung



15 Taufbecken. 1423. San Martino a Gangalandi (Signa).

Andrea Pisanos zu Florenz einerseits, zu Siena andererseits kann aber noch von anderer Seite her deutlich werden: nämlich in seiner künstlerischen Auswirkung. Tatsächlich hat sein Stil in Florenz über den Rahmen seiner unmittelbaren Werkstatt hinaus nicht „Schule“ gemacht. Mit der Vollendung der Campanile-Skulpturen erlischt der Einfluss Andreas auf die Florentiner Plastik; ja bereits innerhalb dieser Werke — in der oberen Reihe der Reliefs und in dem überwiegenden Teil der grossen Statuen — macht sich zunehmend die spezifisch florentinische Tendenz zur Betonung des plastischen Volumens unter Zurückdrängung der Liniensprache bemerkbar.

Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts werden in Florenz die künstlerischen Prinzipien Andreas aufgenommen: Ghiberti tritt in seiner 1404 für das Florentiner Baptisterium begonnenen Bronzetür im echten Sinne das Erbe Andreas an. Dafür spricht weniger die ohne Zweifel von den Auftraggebern vorgeschriebene Übernahme des allgemeinen Schemas, als vielmehr der Stil der frühen Reliefs (besonders deutlich etwa in Verkündigung und Geburt)⁵⁸, die sowohl in der Reliefauffassung als auch in der Ausdruckskraft der reich bewegten, aber stets harmonischen Linienführung dem Geiste Andrea Pisanos nahestehen. Dabei ist es kennzeichnend, dass Ghiberti starke Einflüsse von der sienesischen Malerei empfangen hat, auf die gelegentlich hingewiesen worden ist, deren genauere Untersuchung aber noch aussteht.⁵⁹

⁵⁸ Zur Chronologie der Reliefs innerhalb der Ghiberti-Türen vgl. *H. Gollob*, Lorenzo Ghibertis künstlerischer Werdegang, 1929. — *R. Krautheimer*, Ghibertiana, Burlington Mag., August 1937, S. 68 ff. — *W. Paatz*, Florentiner Kirchen, II, 1941, S. 199. — *M. Wundram*, Die künstlerische Entwicklung im Reliefstil Lorenzo Ghibertis. Göttinger Diss. 1952.

⁵⁹ Seine Liebe zur sienesischen Malerei belegt Ghiberti selbst, indem er im zweiten Teil seiner „Commentarii“ in der persönlichen Neigung Duccio, Simone Martini und den Brüdern Lorenzetti eindeutig die Palme vor Giotto und seiner Schule zuerkennt. Vgl. ed. *Schlosser*, I, 1912, S. 40 ff.

Und nicht zufällig entsteht erst unter dem Einfluss Ghibertis mit dem Taufbrunnen in der Pieve di S. Martino a Gangalandi (Lastra a Signa) ein Werk, das auf Andrea Pisano zurückgreift (Abb. 15).⁶⁰ Das 88 cm hohe Becken besteht — abgesehen von unterem Sockel und Abschlussgesims — aus einem einzigen, innen ausgehöhlten Marmorblock, dessen acht Seiten von Reliefs in Vierpassrahmen eingenommen werden. Die Form dieser Rahmen entspricht denen der ersten Baptisteriumstüre Ghibertis bzw. der Andrea Pisanos. Dargestellt ist auf der Vorderseite die Taufe Christi, flankiert zur Linken von einer Darstellung des hl. Martin mit dem Bettler, zur Rechten von dem Erzengel Michael; es folgen links eine stehende Madonna und Jacobus der Ältere, zur Rechten drei Wappenfelder (darunter ein Seraphimkopf als Wappen des Florentinischen Domkapitels und das Lamm als Wappen der Arte della Lana).⁶¹ Das obere Abschlussgesims trägt die Inschrift: „Questa fonte anno facto fare gli operai della Compagnia della Vergine Maria Anno MCCCCXXIII Æ“. Die Darstellungen zeigen — trotz des weiten zeitlichen Abstandes — nicht nur in der Behandlung des Reliefs und im Faltenstil enge Beziehungen zu Andrea Pisano, sondern in der Taufe Christi wird die entsprechende Darstellung Andreas „wörtlich“ kopiert.

Ganz anders als in Florenz ist die Situation in Siena. Hier lassen sich Andrea Pisano verwandte Stilmerkmale durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch verfolgen. Ja, gerade im fortschreitenden Trecento begegnen uns so enge Beziehungen zu Andrea, dass man von einem direkten Reflex seiner Kunst sprechen möchte.

Die beiden knienden Franziskaner-Mönche vom inschriftlich in das Jahr 1336 datierten Grabmal des Nicola Petronii, dessen Fragmente heute über einer Tür des Kreuzganges von S. Francesco in Siena angebracht sind, gehören in die Nachbarschaft des Taufengels von Andreas Bronzetür.⁶²

In der unmittelbaren Nachfolge Andreas steht — trotz des fortgeschrittenen Datums — der Taufbrunnen der Collegiata zu San Gimignano (Abb. 16), der 1379 von dem sienesischen Dombaumeister Giovanni di Cecco gearbeitet wird.⁶³ Auf der Vorderseite des 83 cm hohen, sechseckigen Taufbeckens ist die Taufe Christi dargestellt, auf den beiden anschliessenden Polygonseiten je ein gewandhaltender Engel (Abb. 17 u. 18), dann beiderseits folgend ein Lamm mit Kreuzstab in Achteckrahmen — das Wappen der auftraggebenden Arte della Lana; die Rückseite

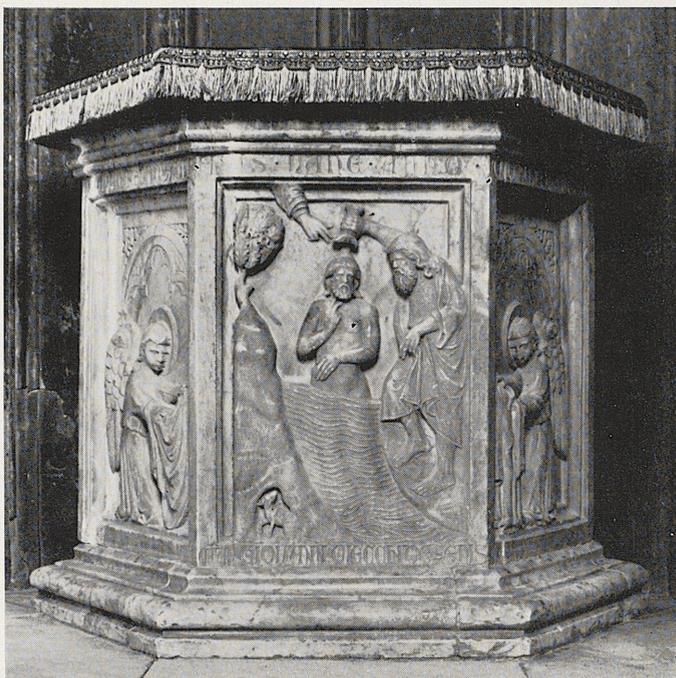
⁶⁰ In der kunstgeschichtlichen Literatur offenbar niemals erwähnt. Genannt bei *G. Targioni Tozzetti*, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, 2. Aufl., vol. XII, Firenze 1779, S. 179. — *L. Santoni*, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arcidiocesi di Firenze*, 1847, S. 253. Grösse der Relieffelder 46 × 30 cm.

⁶¹ *Tozzetti*, a. a. O., S. 179.

⁶² In der Literatur meist Agostino di Giovanni zugeschrieben.

⁶³ Unpubliziert. Erwähnt bei *F. Brogi*, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, 1897, S. 492, und bei *P. Toesca*, a. a. O., S. 303. — Inschrift am oberen Rand der drei vorderen Polygonseiten: „Hoc opus fecit fieri Universitas Artis Lane anno domini mille CCC LXXVIII“. — Signatur unter dem Mittelfeld: „Ma Giovanni Ciecchi de Senis“. — Die Reliefs 65 cm hoch, 46 cm breit. — Giovanni di Cecco war von ca. 1370 bis gegen Ende des Jahrhunderts Capomaestro der Sieneser Dombauhütte. Vgl. *V. Lusini*, *Il Duomo di Siena*, I, 1911, S. 204 ff., 224 ff. Während seine Bedeutung für den Fortgang der Bauarbeiten durch Lusini weitgehend geklärt ist, wurde seine Rolle als Bildhauer nie untersucht, obwohl eine Reihe von Skulpturen urkundlich bezeugt und auch identifizierbar ist: 1. Eine Marmormadonna für den Dom in Siena, 1371; 2. Der Taufbrunnen in S. Gimignano, 1379; 3. Die Statue des S. Matteo an der Cappella di Piazza, 1380-84; 4. Der Entwurf und z. T. auch die Ausführung der Umrahmungsfiguren der Fassadenrose am Sieneser Dom, deren Errichtung in die Zeit der Tätigkeit Giovannis als Capomaestro fällt. Einige Hinweise bei *H. Keller*, *Die Bauplastik des Sieneser Domes*. *Kunstgesch. Jb. d. Biblioteca Hertziana*, I, S. 218 f., und bei *P. Toesca*, a. a. O., S. 303. — Eine Reihe von Urkunden publizierte *G. Milanesi*: *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, 1854, S. 38 Anm. 3, S. 133, 265 ff., 275, 276 f., 277 f., 281 f., 282 f., 318 f., 325 f.

blieb unbearbeitet; das Werk, das heute in eine Quattrocento-Nische eingefügt ist, hat also auch ursprünglich vor einer Wand gestanden. — Die landschaftliche Anordnung der Taufdarstellung, die Figuren Christi und des Täufers hängen mit dem entsprechenden Relief der Florentiner Bronzetür bzw. dem Taufbecken in Rosia zusammen (aus Rosia dürfte auch das Motiv der die Gewänder haltenden Engel beiderseits der zentralen Taufszene übernommen sein). Aber jenseits dieser motivischen Übereinstimmungen weist der Taufbrunnen in San Gimignano in Reliefauffassung und plastischer Behandlung der Figuren, in Haarbildung und Faltenstil auf Andrea Pisano zurück. Wenn irgendwo im Rahmen des Trecento, so dürfen wir hier am ehesten von einer „Andrea Pisano-Schule“ sprechen. — Die Ausführung ist bei den beiden Engeln gröber als im Mittelfeld mit der Taufe: offensichtlich hat hier ein Gehilfe gearbeitet; dafür spricht auch, dass sich die Signatur des Giovanni di Cecco auf die Vorderseite des aus mehreren Platten zusammengefügtens Brunnens beschränkt.



16 Giovanni di Cecco: Taufbecken. 1379. San Gimignano, Collegiata.

Ähnliche Stiltendenzen — wenn auch ohne direkte Beziehung zu Andrea Pisano — repräsentiert das gegen 1400 entstandene Tabernakel in S. Eugenio zu Siena⁶⁴, das — einer dreieckigen gotischen Kirchenfassade nachgeahmt — in den beiden seitlichen Spitzbogennischen die Figuren einer Verkündigung, in der Lünette über der Tabernakeltür die Halbfigur eines Schmerzensmannes zeigt. Besonders der Verkündigungengel bietet — bei allem Abstand in der Qualität — eine Reihe von Berührungspunkten mit der Kunst Andrea Pisanos in der Behandlung des Kopfes, im Liniestil des Gewandes, im Auslaufen der Falten auf dem Boden.

Suchen wir nach den künstlerischen Quellen Andrea Pisanos, so begegnen uns die entscheidenden Anregungen auf dem Boden der Toskana. Der aus Pisa — oder doch dem näheren Umkreis von Pisa — Gebürtige muss seine ersten Eindrücke in einem Goldschmiede-Atelier — vermutlich in der Werkstatt des Andrea di Jacopo d'Ognabene — empfangen haben. Dort wird ihm das Wenige an Formengut Pisanischer Pastik vermittelt worden sein, das der Stil seiner gesicherten Werke widerspiegelt. Die ausschlaggebende Formung seiner Persönlichkeit jedoch hat Andrea im Umkreis Sienas — dieser für gotisches Wesen empfänglichsten Stadt der Toskana — erfahren. In Siena wird er auch jene französischen Einflüsse aufgenommen haben,

⁶⁴ Unpubliziert.



17/18 Giovanni di Cecco: Engel vom Taufbecken. San Gimignano, Collegiata.

die in seinem Werk so häufig gespürt, jedoch niemals unmittelbar nachgewiesen wurden, weil sie stets in einer Umsetzung in Erscheinung treten, die für die sienesische Malerei und Plastik des frühen Trecento allgemein kennzeichnend ist.

Der vorliegende Aufsatz bildet den ersten Ausschnitt aus einer Monographie Andrea Pisanos, zu der das Material während eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Stipendiums in den Jahren 1955 und 1956 gesammelt wurde. — Herrn Prof. Middeldorf bin ich für Rat und Hilfe zutiefst verpflichtet. — *Photonachweis*: Abb. 1, 3, 6, 7: Gab. fot. d. Soprintendenza alle Gallerie, Florenz; 2, 4, 13: Brogi; 5, 9, 10, 11, 14, 15: Alinari; 8: Dr. A. Grote; 12: nach E. Carli, Goro di Gregorio, Taf. 24; 16, 17, 18: Dr. P. A. Riedl.

RIASSUNTO

Il problema della formazione artistica di A. Pisano è stato finora dibattuto dagli storici d'arte pervenendo all'affermazione di rapporti con la pittura monumentale fiorentina (Mosaici del Battistero, Giotto) o con la scultura francese del tardo '200 e del primo '300.

L'influenza della pittura fiorentina però si limita ad assunzioni iconografiche; non sono individuabili rapporti certi con la Francia. Questo saggio cerca di spiegare A. Pisano con le premesse dell'arte Toscana; criteri tecnici e stilistici rendono probabile il fatto che Andrea sia stato all'alunnato in una bottega di oreficeria, forse quella di Andrea di Jacopo d'Ognabene a Pistoia.

Le influenze decisive provengono però ad Andrea evidentemente da Siena, perchè il suo stile è molto vicino a quello delle sculture di Tino da Camaino, Goro di Gregorio o del maestro del fonte battesimale di Rosia e a quello delle pitture d'Ugolino o di Simone Martini.