



1 Grabrelief des hl. Agnello. Lucca, S. Martino, Sakristei.

DAS GRABRELIEF DES SAN ANIELLO ABBATE IM DOM VON LUCCA

Studien zu den früheren Werken des Jacopo della Quercia

von *Antje Kosegarten*

Ulrich Middeldorf in Dankbarkeit

Das Relief, von dem hier vor allem die Rede sein soll, bildet heute die Vorderseite des Altares in der Sakristei des Domes S. Martino in Lucca¹ (Abb. 1 und 3 - 7). Es stellt einen toten Ordensmann dar, wie er lang ausgestreckt auf einer schmalen, von einem Laken überdeckten Bahre liegt; sein vom Nimbus hinterfangenes, vergeistigtes Antlitz ruht auf einem flachen Kissen. Ein kräftiger, glatter und breiter Rahmen umgibt das Relief; er ist nicht profiliert, sondern einfach gegen den Reliefgrund abgeschrägt. Zwar ist sein unterer Teil nicht original, sondern wurde im 19. Jahrhundert bei der Umarbeitung des Grabreliefs zur Altarfront angefügt. Dabei wurde auch der untere Saum des durchhängenden Bahrtuches waagerecht abgesägt. Man sieht die Naht des angefügten Marmorstückes direkt unter der Bahre verlaufen.

¹ Hellgrau-weißer Marmor, hochpoliert. Breite 185 cm, Gesamthöhe heute 68,5 cm. Untere Rahmenleiste in Höhe von 10,5 cm im Zuge der Umarbeitung des Reliefs zur Altarfront (1835 durch den Architekten Giuseppe Pardini) neu angefügt; dabei wurde wohl auch der Saum des durchhängenden Bahrtuches waagerecht abgetrennt. — Oberer Rand der oberen Rahmenleiste bis zur Mitte flach aufgerauht (vielleicht übergriff hier der Sarkophagdeckel die Rahmung?). Linke Rahmenleiste an der Aussenkante um ca. 1 cm abgearbeitet, rechte Rahmenleiste mit polierter Aussenkante von 3,5 cm Tiefe intakt. Teil der Abtskrümme zwischen dem Halsring über dem Blattkranz des Stabes und demjenigen im Scheitel der Krümme ergänzt.

Von dem ursprünglichen Aussehen des Grabmals soll aber erst später gesprochen werden.

Die Liegefigur wirkt wie eine Wiedergabe des im Inneren seines Sarkophages ruhenden Heiligen. Tiefe entstehen lassend, umschliessen die kräftig vortretenden Rahmenteile die Gestalt eng wie eine Kammer, gegen deren Begrenzungen sie sich in ihrer schwingenden Zeichnung, ihrer kräftig gewölbten, reich gegliederten plastischen Form nach allen Seiten spannt und dehnt. Das Verhältnis der Figur zur Rahmung steigert diese Tiefenwirkung: unten tritt die Bahre so weit aus dem Grund hervor, dass der (abgetrennte) Saum des Bahrtuches den unteren Rahmenrand wahrscheinlich ursprünglich knapp überhing, wogegen oben die Rahmung den Rand des Kuttenärmels des Heiligen überschneidet, sodass die Figur hier in eine Schicht hinter der Rahmung zurückzutreten scheint. Ihr Liegen wirkt dadurch räumlich überzeugend.

Die Gestalt des Heiligen ist in ihrer vollen Länge gegeben, merklich in die Fläche gewendet und projiziert; mit der Bahre verbindet sie sich nur durch die Logik des gemeinsamen zeichnerischen Umrisses. Die Bahre nämlich ist nach hinten stark verkürzt und verschwindet im Grund, während sich das Kissen unter dem Haupt des Heiligen wieder vollständig und in stärkster Flächendrehung „schwebend“ vor ihm abzeichnet. Der Abtsstab misst die Tiefe der Darstellung aus, indem sich seine Krümme über den vorderen Bahrenrand senkt, also die vorderste Reliefbene bezeichnet, während sein Ende hinter der zurückliegenden Fusspitze des Heiligen verschwindet. Zugleich vermag er die Komposition mit Strenge an die Reliefbene zu binden, indem er sich diagonal über das ganze Relief legt und alle Elemente wie in einer Schicht gleichmäßig überlagert.

Von der Renaissance her gesehen, erscheint ein solcher Reliefaufbau in der eigentümlichen Durchdringung intensiv räumlich wirksamer Elemente mit solchen, die primär aus der Gegebenheit des Reliefs als „Fläche“ zu verstehen sind, widersprüchlich. Ihm liegt die künstlerische Anschauungsweise des Trecento zugrunde, aus welcher der Bildhauer das Letztmögliche gefolgert hat, indem er das gotisch-unbefangene Hineinwenden der Dinge in die Fläche weitgehend in den Dienst seiner verhältnismässig fortschrittlichen Konzeption des Räumlichen stellte. „Räumlichkeit“ veranschaulicht er vorwiegend durch zeichnerische Verkürzung in Verbindung mit differenzierender Abstufung plastischer Werte innerhalb einer Raumkontinuität, die in ihren Abmessungen zwar nicht logisch fixierbar, aber fühlbar vorhanden ist. Dabei scheint jedes räumlich wirksame Element zugleich auch als ein die reliefmässig-flächigen Spannungen betonender Wert in Funktion zu treten. Raum- und Flächenbezüge steigern sich gegenseitig, welche Doppelwirkung vor allem durch die jeweils etwas anders gefassten Neigungswinkel der Gegenstände zum Grund erzeugt wird, die auch den Raum als „irreal“ erscheinen lassen.

Das wenige Beiwerk der Figur ist so auf diese abgestimmt, dass sie beherrschend erscheint und als Persönlichkeit, in ihrer bestimmten Haltung und Gebärde, lebendig vor uns steht. So unterstreichen die langen, seichten Falten des Bahrtuches das feierliche Lagern der schmalen Gestalt, auf dem Hintergrund der flachen Rechteckform des Kissens gewinnt der Umriss des Hauptes an Bedeutung. Wie dieses sich erhebt über seiner dreifach geschichteten Stützung von Bahre, Kissen und Nimbus (Abb. 3, 4), wie es eingefasst wird von den zügigen Konturen des Kragens und des Nimbus, deren Rundungen in der abwärts gesenkten Krümme wiederklingen, darin offenbart sich eine ungewöhnliche Sensitivität, ein feinste Reliefwerte mit Sicherheit abwägendes bildhauerisches Gefühl.

Der hohen Qualität des Gesamtentwurfs entspricht die Feinheit der Durchführung bis ins Detail. Mit welch zeichnerischer Delikatesse sich der Körper vor dem Grund artikuliert, wie spannungsvoll er durch knappe Wölbungen und zurückhaltende Veränderungen im Faltenlauf gegliedert und bewegt erscheint, verdient Bewunderung. Der stärkste Ausdruck konzentriert sich in Gesicht und Händen. Letztere sind, wie gewöhnlich bei italienischen Grab-



2 Jacopo della Quercia, Grabmonument der Ilaria del Carretto. Lucca, S. Martino.



3 Grabrelief des hl. Agnellus. Lucca, S. Martino.



4 Grabrelief des hl. Agnello, Detail. Lucca, S. Martino.

denkmälern, übereinander gelegt (Abb. 6); hier jedoch nicht in einfacher Überkreuzung, sondern so, dass der Rücken der unten liegenden Hand, durch die obere etwas gedrückt, frei bleibt; ihre Fingerspitzen umgreifen ganz leicht die Körperwölbung bis an den oberen Rand. Der Ausdruck dieser kleinen, geäderten Asketenhände entspricht dem des fein gebauten, im Tode noch nachdenklichen Greisenantlitzes mit den schwer herabgesenkten Lidern, dem ernsten Mund (Abb. 4, 5). Der Realismus dieser Züge drückt sich aus in einer gleichwohl ornamental stilisierenden Zeichenweise, spürbar vor allem in der Bildung der Haare und Bartlocken, in den kurvigen Furchen und Linien von Stirn, Schläfen und Ohr.

Die Schönheit dieses Grabreliefs lässt fragen, warum es noch keinen gebührenden Platz in der italienischen Kunstgeschichte gefunden hat. Aber nicht nur das. Wenig entfernt, im Nordquerschiff des Domes, steht das Grabmonument der Ilaria del Carretto, immer noch umstritten als möglicherweise frühestes überliefertes, nach ihrem Tode im November 1405 gemeisseltes Werk von Jacopo della Quercia (Abb. 2, 8-10, 21). Lang gestreckt, in flachen, schwingenden Linien zeichnet sich die Gestalt der Ilaria auf der Tumba ab. Töne klingen auf, die von unserem Abtsrelief noch im Ohr sind. Man empfindet bei beiden Grabfiguren den ausgesprochen graphisch-linear geprägten Grundcharakter ihres Entwurfes. Er spricht sich aus in den lang durchgezogenen Umrisslinien, welche die Figuren in eine Art schlanke Mandelform einschliessen (Abb. 2 und 3), dann auch in dem Überziehen derselben mit einem



5 Grabrelief des hl. Agnellus, Detail. Lucca, S. Martino.

reich und kleinteilig aufgegliederten System sich wiederholender Parallellinien. Man findet eine sehr verwandte Bildung der stabartig dünnen, sanft gebogenen Falten, deren Verlauf häufig von länglichen, schlaufenartigen „Ohrenfalten“ wie aufgeschlitzt und unterbrochen wird; vergleichbar ist auch, wie diese Faltenzüge kaum durchhängen, sondern der Streckung des Körpers folgend ihn in Längsrichtung begleiten. Solche Formverwandtschaften leuchten deutlich auf in der Gegenüberstellung der Fusspartien beider Figuren (Abb. 7 und 8). Auch der Vergleich der Seitenansichten der Ilaria mit dem Abtsrelief zeigt klar, wie entsprechend sich die Figuren von ihrem jeweiligen Lager (der Tumbenplatte resp. der Bahre) abheben, indem ihre flach gehaltene Rückfront eine annähernd waagerechte Linie bildet, die von langen Faltenzügen begleitet ist, deren Verlauf sich den Kanten des Lagers anpasst (vgl. Abb. 1, 3 mit 9, 10).

Natürlich werden solche Vergleiche dadurch erschwert, dass hier ein alter Mann, dort eine junge Frau dargestellt ist. Doch spricht aus der Weise, wie sich die Körperteile zurückhaltend, in gleichmässig knapp gespannten und flach auslaufenden Wölbungen unter dem Gewand abzeichnen, ein verwandtes bildhauerisches Gefühl, was besonders der Vergleich der Beinpartie der Ilaria mit dem Abtsrelief verdeutlicht (Abb. 2, 3). Betrachten wir dann, wie das Haupt der Ilaria sich erhebt über den doppelt geschichteten Kissen, wie es bedeutsam gefasst und gerahmt wird durch den Rand des hohen Kragens und den runden Kopfputz, so erinnert das wieder an Absichten, die wir in dem Abtsrelief — wenngleich *in nuce* — ähnlich beobachten könnten. Dasselbe gilt für die Bildung der Hände, die auch in der Ilaria-Figur ein Zentrum der Kräfte sind. Wie ihre Bewegung durch die schräg zurückgeschlagenen Manschetten aufgenommen wird und weiterklingt in den länger fallenden weiten Ärmeln, das erscheint in der feinen kompositionellen Verbindung von Händen und Ärmeln auf dem Abtsrelief, wiewohl in weit bescheidenerem Masse, vorausgenommen. — Schliesslich ist auch die Wirkung der gleichmässig dicht und fein durchgearbeiteten, hoch polierten Marmoberfläche des Grabreliefs dem kostbaren Glanz der Marmorarbeit der Ilaria-Figur verwandt. In beiden Monumenten spürt man das Bemühen, dem Carrara-Marmor alle seine Helligkeitswerte zu entlocken. Ein zartestes Grauweiss in dem Abtsrelief, ein transparenter, wärmerer Elfenbeinton in der Ilaria-Statue müssen ihren Bildhauern vorgeschwobt haben.

Dabei fallen aber die beide Werke voneinander trennenden Komponenten genau so stark ins Auge wie die verbindenden. Sie besagen zunächst, dass das Abtsrelief geraume Zeit früher entstanden sein muss als das Ilaria-Monument. Was bei diesem in reicher und voller Blüte steht, drückt sich in dem Relief mit Zurückhaltung aus; in seinem strengen graphischen Charakter wirkt es vergleichsweise altertümlich, gebunden bis zur Trockenheit. Mager und spröde ist jede Einzelform im Vergleich mit der Ilaria, — Unterschiede, die nicht nur darin begründet sind, dass es sich hier um ein Relief, dort um eine fast vollplastische Statue handelt. Alles ist in der Figur der Ilaria von innen her mit neuem Leben erfüllt; die volle Körperhaftigkeit, die Vasari als charakteristisch für Quercias Figurenstil vermerkt, lässt die dünnlinige Zeichnung, welche die Skulptur mit der früheren verbindet, nicht mehr als so vordringlich erscheinen. Kopf, Brust und Leib setzen sich in ihrem vollen Volumen voneinander ab, die Kissen blähen sich, das feine glänzende Tuch des reichen Gewandes hat stoffliches Leben gewonnen.

Aber Gesicht und Hände unseres Heiligen sprechen auch neben der Ilaria ihre eigene, unüberhörbare Sprache. Der tiefe Ernst, die Würde und verklärende Schönheit des Todes sind in dem Grabrelief in nicht minder eindringlicher Schau verstanden und verbildlicht. So gelangen wir zu der Feststellung, dass dem Grabrelief als einem sehr wahrscheinlich vor dem Ilaria-Monument entstandenen Werk für dieses einige Bedeutung zukommt und stehen zugleich vor der Frage, ob das Relief nicht sogar von dem jungen Quercia selbst sein könnte, oder ob es zumindest das Werk eines Bildhauers sei, dessen Kunst ihn tief beeindruckt haben muss.



6 Grabrelief des hl. Agnello, Detail. Lucca, San Martino.

Bevor wir aber die Bedingungen des Entstehens und der Erscheinung des Grabreliefs festzustellen suchen, ist es nützlich zu fragen, ob die offensichtlichen Verbindungen, welche zur Ilaria bestehen, sich im Vergleich mit anderen Werken Quercias bestätigen. Erst dann könnte eine wie immer geartete Verknüpfung des Grabreliefs mit Quercia gerechtfertigt sein. Dafür sind zunächst seine Reliefs auf mögliche, mit dem Abtsrelief gemeinsame gestalterische Grundkomponenten hin zu betrachten. Die Puttenfriese des Ilaria-Monuments sind dafür wenig geeignet, dagegen eher die wohl in den Jahren zwischen 1412 (Übernahme der Kapelle durch Lorenzo Trenta) und 1416 (Datum auf beiden Grabsteinen)² entstandenen Grabsteine der Trenta-Familie in San Frediano (Abb. 32, 34). In ihrer Gesamtstilistik führen diese weit über das Abtsrelief hinaus. Dem Grabrelief unseres Heiligen vergleichbar gefasst ist jedoch das Verhältnis, welches sich in den Trenta-Steinen von der schweren, plastisch wirkenden Rahmung zu dem ziemlich tief ausgehobenen Reliefgrund ergibt: hier wie dort sind die Fi-

² Zur Dokumentation der Trenta-Kapelle vgl. vor allem *Eugenio Lazzareschi*, La dimora a Lucca d'Jacopo della Quercia e di Giovanni da Imola, in: *Bullettino Senese di Storia Patria* XXXII, 1925, p. 63-97 (p. 71-78) (im folgenden: *Lazzareschi*, *Dimora*); *Ottavio Morisani*, Tutta la scultura di Jacopo della Quercia, Mailand 1962, p. 63-66.



7 Grabrelief des hl. Agnello, Detail. Lucca, San Martino.

man auch zurückweisen auf die Sarkophagwände des Ilaria-Grabes und feststellen, wie empfindlich Quercia für die Wirkungen des feinen, glatten Grundes war, dessen Leere im Vergleich mit den für Quercia vermutlich vorbildlichen antiken Puttensarkophagen besonders auffällt. Scheint nicht in unserem Grabrelief des Abtes das Verhalten der Figur zum Grund als „Leerform“ ähnlich sensitiv gefasst? — Die Bedeutung schwerer und voluminöser, rahmender Architekturelemente, welche die Figuren plastisch umgreifen und steigern, ist auch ein Grundelement der Gestaltung von Quercias Sienesischer Fonte Gaia. Die flachen und weiten, als Form eigentlich nicht tektonisch, sondern wie weiche Mulden wirkenden Nischen behalten etwas von der räumlichen Unbestimmtheit, die für Quercias Reliefstil und schon für unser Abtsrelief charakteristisch ist. Man möchte sogar noch weiter gehen und feststellen, dass die im Sinne der Renaissance a-logische Verschränkung räumlich und flächig wirksamer Elemente, die in dem Abtsrelief so bezeichnend mittelalterlich wirkt, für Quercias Reliefbildung bis zu einem gewissen Grade typisch ist, wenn sie sich auch später in ein andersartiges stilistisches Gewand hüllt. Pope-Hennessy hat das besonders für Quercias Bronzerelief am Sienesischen Taufbrunnen hervorgehoben, wenn er meint, dass „the progressive elements derived from Donatello seem to have been grafted on to an arbitrary scheme in which the space recession is depicted as it would have been in a late fourteenth-century French Gothic miniature“.³ Ohne

guren eingebettet in eine muldenartige Eintiefung, welche bei den Trenta-Steinen allerdings durch die aufgefaltete Matte unter der Gestalt des Lorenzo und durch die Draperie hinter der seines Weibes weich aufgefüllt ist. Die absichtsvolle Kontrastierung von trecentesk massiver, glatter Rahmung und tiefliegendem Grund steigert sowohl in dem Abtsrelief als auch in den Trenta-Steinen die körperhaften Qualitäten der Figuren, deren plastisches Volumen von den Rändern her zur Mitte flach ansteigt. — Vergleichbar ist das Verhältnis der Figur zur Rahmung auch in den Predellenreliefs des Trenta-Altars, die ihrem Stil entsprechend die am spätesten entstandenen Teile des Altars sein müssen. Besonders in den äusseren Reliefs mit den hl. Katharina und Ursula (Abb. 11), und in dem Mittelrelief mit der Pietà Christi fällt auf, wie Quercia bemüht ist, die körperliche Wirkung der Relieffiguren durch raumbildend vortretende Rahmenprofile zu steigern. In diesen Reliefs spielt auch der Grund eine besondere Rolle. Er behält etwas von der Zartheit und der räumlichen Unbestimmtheit eines gemalten Goldgrundes, zu dem die Figuren in ihrer Plastizität und kräftigen Konturiertheit in einem eigentümlich gespannten Verhältnis stehen — analog etwa der Weise, wie sich gemalte Figuren der Frührenaissance von Goldgründen abheben. Von hier aus kann

³ John Pope-Hennessy, Italian Gothic Sculpture, London 1955, p. 46.



8 Jacopo della Quercia, Grabmonument der Ilaria del Carretto, Detail. Lucca, S. Martino.

die Nennung Donatellos könnte diese Charakterisierung in etwa schon auf das Abtsrelief passen. Auch dasjenige, was Pope-Hennessy von Quercias Taufbrunnenrelief im Vergleich mit dem Ghibertis sagt: „the figures establish a complicated series of diagonals and are disposed at angles to the picture plane“³, trifft etwas von dem Stil unseres Reliefs. Die für Quercias Taufbrunnenrelief bezeichnende Art der „gotischen“ Behandlung von Architekturelementen im Hintergrund, die Unbestimmtheit des Räumlichen, die fühlbare Flächenbezogenheit der Komposition sind Züge, die nicht nur für dieses Bronzerelief, sondern ähnlich für die erzählenden Reliefs am Trenta-Altar, dann besonders für das Relief der Austreibung aus dem Garten Eden von der Fonte Gaia zutreffen. Scheint indessen in diesen Reliefs aus Quercias Reifezeit der Aufbau weniger streng durchdacht als in entsprechenden Werken Donatellos, scheinen für den stilkritisch logisch analysierenden Betrachter hier Renaissance- und gotisierende Struktur auseinanderzufallen, so stehen „trecentesk“ anmutende Wirkungsmittel seiner späteren Reliefs in unserem Grabrelief durchaus noch im Einklang mit dem Stil der Zeit, welcher es angehört. Die spezifische Reliefkonzeption des Abtsgrabsteins widerspricht also einer Verknüpfung dieses Werkes mit Quercia nicht.



9 Jacopo della Quercia, Grabstatue der Ilaria del Carretto, Südansicht. Lucca, S. Martino.

Der hl. Agnello und sein Altar in S. Martino in Lucca

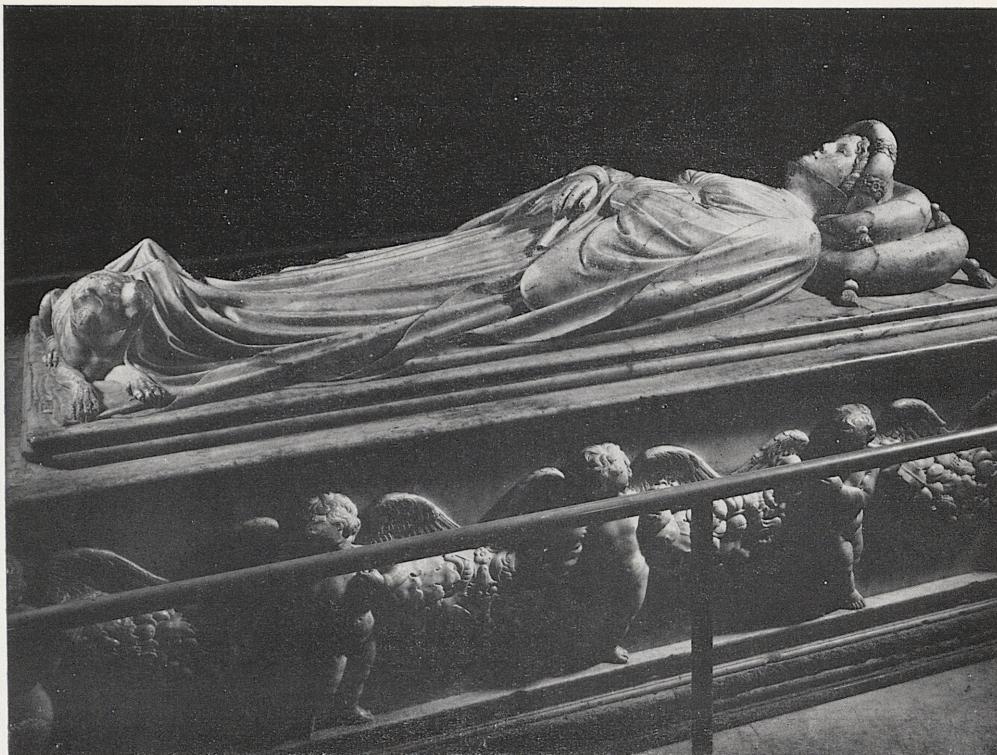
In dem Band „Toscana“ des Touring Club Italiano liest man, dass der *paliotto* des Altares der Sakristei von S. Martino den S. Aniello Abate darstelle und von Antonio Pardini gefertigt sei.⁴ Diese Identifizierung geht zurück auf Enrico Ridolfi, der 1882 das Grabrelief als den einzigen Rest des Grabmals des hl. Agnello oder Aniello bezeichnete, das zu dessen Altar gehört habe. Ridolfi hob die schöne Arbeit des Reliefs hervor, dessen Autor er nicht ausfindig machen konnte. Er äussert indessen die Vermutung, dass Antonio Pardini von Pietrasanta, der um 1400 *magister operis* am Luccheser Dom war, das Grabrelief gemeisselt haben könne.⁵ Er kommt dazu, weil Antonio Pardini 1405 von Paolo Guinigi, dem Signore von Lucca, für die Erstellung des (verlorenen) Marmorgrabmales für den Frate Marcovaldo da S. Miniato bezahlt wurde⁶, das sich in S. Francesco in Lucca befand. Diese Vermutung Ridolfis ist von der nachfolgenden Luccheser Guidenliteratur als Tatsache übernommen worden. Lazzareschi gibt 1941 die Autorschaft Antonio Pardinis für das Agnello-Relief als sicher an⁷; Isa Belli

⁴ Touring Club Italiano, „Toscana“, Mailand 1959, p. 259.

⁵ Enrico Ridolfi, L’arte in Lucca, studiata nella sua Cattedrale, Lucca 1883, p. 109; p. 368, n. 1.

⁶ Ridolfi, a.a.O., p. 368.

⁷ E. Lazzareschi und Ferd. Pardi, Lucca nella storia, nell’arte e nell’industria, Lucca 1941, p. 95 (im folgenden: Lazzareschi-Pardi).



10 Jacopo della Quercia, Grabstatue der Ilaria del Carretto, Nordansicht. Lucca, S. Martino.

meint sogar, dass Antonio Pardini das Agnellus-Relief im Auftrag Paolo Guinigis für S. Francesco in Lucca erstellt habe.⁸ Auch Margaret Longhurst nahm das Relief als von Pardini stammend in ihren Katalog der italienischen Grabmäler auf.⁹ Weitere Betrachtung hat es nicht erfahren.

Über die Person des heiligen Abtes Agnellus und seine Beziehungen zu Lucca herrscht einige Unklarheit. Es ist fraglich, ob er mit dem neapolitanischen Heiligen Agnellus, dem 596 gestorbenen Abt des Klosters S. Gaudioso in Neapel, identisch sei. Zuletzt hat Kaftal angegeben, dass sich seine Reliquien in Neapel befänden.¹⁰ 1948 ist aber von lucchesischer Seite versucht worden, die Identität der Luccheser Reliquien mit denen des hl. Agnellus von Neapel nachzuweisen, und das gegen eine 1931 von neapolitanischer Seite vertretene Meinung, dass diese Identität nicht bestehe.¹¹ Wie dem auch sei — auf jeden Fall hat der Kult des hl. Agnellus in Lucca vor allem in der Zeit vom 14. bis 17. Jahrhundert in grosser

⁸ Isa Belli, Guida di Lucca, Lucca 1953, p. 63.

⁹ Margaret H. Longhurst, Notes on Italian Monuments of the 12th to the 16th centuries, London 1962, R 1.

¹⁰ George Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florenz 1965, Sp. 16 f. Nr. 7.

¹¹ Anselmo Lettieri, S. Agnello Abate, il suo corpo e il suo culto in Lucca, Lucca 1948; G. de Miranda, S. Agnello Abate Patrono tutelare di Napoli e le sue reliquie nella cattedrale di Lucca, in: Rivista di scienze e lettere, Organo dell'Accademia Ecclesiastica di Napoli, a, II (N. S.), 1931, N. 1, p. 54-58.

Blüte gestanden; die ersten Nachrichten über ihn sind schon im 11. Jahrhundert überliefert, im 12. Jahrhundert hatte der Heilige einen Altar im Dom und sein Anniversarium wurde begangen. 1380 wird von Bischof Berengario testamentarisch über die Einrichtung einer *cappellania perpetua in onore di tutti i Santi all'altare di San Agnello* bestimmt.¹² Der Altar befand sich im alten vorgotischen Südquerschiff des Domes gegen die Sakristei.¹³ Wegen des gotischen Chorneubaues musste dieser alte Agnello-Altar 1389-1392 abgerissen werden: Nachrichten über seine Abtragung liegen aus beiden Jahren vor.¹⁴ Aus dem Jahr 1392 existiert auch eine für uns interessante Urkunde, in der es heißt, dass die *cappella sotto il titolo di tutti i Santi detta di S. Agnello* vorübergehend mit derjenigen von S. Giorgio in derselben Kathedrale zusammengelegt worden sei: hier ist, in Verbindung mit dem Agnello-Altar, von einer *arca marmorea corpori Sancti Agnelli* die Rede, welche offenbar im Zuge der Altaneubauten transportiert werden musste.¹⁵ Nach Lettieri muss die Neueinrichtung des Agnello-Altares sehr bald nach diesem Zeitpunkt vorgenommen worden sein: 1394 scheint der fertige Altar gestanden zu haben, denn in diesem Jahr stiftet *Simone q[uondam] Boccella 200 fiorini* für eine Messe, die wöchentlich am Agnello-Altar zu begehen sei, und außerdem 100 fiorini für dessen *ornamentum*. Der Altar befand sich jetzt im Nordquerschiff des Domes an der Stelle, wo sich heute die Cappella del Santuario öffnet.¹⁶ — 1401 stiftete Paolo Guinigi dem Heiligen ein prächtig gearbeitetes Kopfreliquiar.¹⁷ 1475, unter dem *operaio Jacopo de' Ghivizzani*, versah *Maestro Pandolfo di Ugolino da Pisa* das Fenster über dem Agnello-Altar mit Glasmalereien; im Fensterbogen erschien der hl. Martin, darunter der hl. Agnello in Pontifikalgewändern, darunter waren die drei Wappen der Stadt, der Opera und des *operaio*.¹⁸ Aus den Jahren 1496 und 1514 sind Nachrichten über Stiftungen der Ghivizzani, die seit dem 13. Jahrhundert zu den mächtigen Luccheser Adelsfamilien gehörten, für die *cappella di San Agnello* bekannt.¹⁹ Von 1575 stammt die Beschreibung des Luccheser Domes durch den apostolischen Gesandten Johannes Baptista Castelli, in der es heißt: *Altare Sancti Agnelli est consecratum, super quo est sepulcrum marmoreum . . . in quo est corpus Sancti Agnelli*.²⁰ — Als man 1629-37 die Cappella del Santuario im Nordquerschiff einrichtete, wurde, nach Lettieri, die Altaranlage des hl. Agnello aufgelöst. Von ihr soll nur noch unsere Reliefplatte zeugen, welche der Architekt Giuseppe Pardini 1835 als *paliotto* für den Sakristeialtar herrichtete.²¹ Über den Verbleib der Platte während des 17. bis ins 19. Jahrhundert haben sich keinerlei Nachrichten gefunden.

Die Überlieferung, dass unser Abtsrelief den hl. Agnello darstelle und von dessen Reliquialtar in S. Martino stamme, knüpft also an eine Ridolfi 1882 offenbar noch geläufig gewesene lokale Luccheser Tradition an und hat daher einigen Anspruch auf Glaubwürdigkeit.

¹² Alle Urkunden und Dokumente zur Geschichte der Verehrung des hl. Agnello in Lucca bei Lettieri, a.a.O., *passim*. Siehe auch *P. Guidi* und *O. Parenti*, *Regesto del Capitolo di Lucca I-III*, Rom 1910 (Urkunden zur Agnello-Verehrung s. Index, Bd. III, s. v. „Agnello“ und „S. Agnelli“).

¹³ Lettieri, a.a.O., p. 27; *Pietro Guidi*, *Per la storia della Cattedrale e del Volto Santo (Note critiche)*, in: *Bollettino Storico Lucchese IV*, 1932, p. 169-186 (p. 176 f.). Seine hier angekündigte Studie über den Altar des hl. Agnello im Luccheser Dom ist uns *Guidi* leider schuldig geblieben.

¹⁴ Ridolfi, a.a.O., p. 40; Guidi, a.a.O., p. 177.

¹⁵ Lettieri, a.a.O., p. 27 ff.; *Registrum Collationis Confirmatum . . . Cur. Ep. Luc. an. 1391-93*, 44, fol. 88-89.

¹⁶ Lettieri, a.a.O., p. 27 ff.

¹⁷ S. u. Anm. 22.

¹⁸ Ridolfi, a.a.O., p. 215, p. 47; Lettieri, a.a.O., p. 27 ff.

¹⁹ *Inventario del R. Archivio di Stato in Lucca*, V, *Archivi Gentilizi*, Pescia 1946, p. 8, n. 2.

²⁰ Ridolfi, a.a.O., p. 109; *Acta Visitationis . . . facte de Anno 1575* Johannes Baptista Castellis, fol. 16 r, fol. 24 v.

²¹ Ridolfi, a.a.O., p. 109, n. 3; Lettieri, a.a.O.



11 Jacopo della Quercia, Relief mit Szene aus dem Leben des hl. Richardus und Halbfigur der hl. Ursula von der Predella des Trenta-Altares. Lucca, S. Frediano.

Zur Datierung des Reliefs kann man den Urkunden folgendes entnehmen: 1392 hat der Leichnam des Heiligen in einer *arca marmorea* geruht, es existierte also zu diesem Zeitpunkt ein Marmorsarkophag. Dieser könnte zu der ersten, ab 1389 abgetragenen Altaranlage gehört haben. Dann wäre er zu einem Zeitpunkt vor 1389 entstanden zu denken. — Es besteht ferner die Möglichkeit, dass eine alte *arca* im Zuge der offenbar 1394 fertigen Neuerrichtung des Altares durch eine neue, prächtigere *arca* ersetzt wurde, die demnach in einer Zeit zwischen 1389 und 1394 entstanden wäre. Dem Stil des Reliefs nach zu urteilen, würde seine Datierung vor 1389, also in die 80er Jahre, ziemlich schwer fallen; viel leichter wäre es, sich das Relief in den 90er Jahren entstanden zu denken. Eine wie auch immer geartete Verbindung mit der Neueinrichtung und -ausstattung des Agnelli-Altares in den Jahren 1390-95 ca. würde unseres Erachtens dem Aussehen des Reliefs am ehesten entsprechen, ohne dass wir uns aber entscheiden möchten, ob dieses ein Rest der 1392 erwähnten *arca* sei — was möglich wäre — oder der Rest eines in den folgenden Jahren neu erstellten Sarkophages.

Der Verknüpfung des Abtsreliefs mit der Neuausstattung des Agnelli-Altares kommt auch die Tatsache entgegen, dass der Goldschmied *Bartolomeo q. Marci* oder *Marchi Stefanetti lucchese* 1401 für die Fertigstellung eines Kopfreliquiars des Heiligen bezahlt wurde, welches er im Auftrag Paolo Guinigis geschaffen hatte.²² Es ist wohl anzunehmen, dass diesem neuen

²² *Salvatore Bongi*, Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze, Lucca 1871, p. 19, n. 4; *Lazzareschi-Pardi*, p. 118; *Lettieri*, a.a.O.



12 Reliquiensarkophag des hl. Simeone Profeta, 13. Jh. Zara, S. Croce.

Stück ein älteres vorausgegangen war, das den Ansprüchen nicht mehr genügte. Das im 18. Jahrhundert eingeschmolzene Reliquiar²³ kennen wir nur noch aus Beschreibungen. In dem ersten erhaltenen, umfassenden Inventar der Sakristei von S. Martino von 1409 rangiert es gleich an zweiter Stelle: *1^a testa d'ariento di sancto agnello con ismalti per tucto. Di peso con la testa drento lib(re) XL, un(cie) VIII, con L pietre.* Ebenso in einem Inventar von 1424: *Una testa d'ariento di sancto Agniello con septe smalti; peso libr(e) XI, unce XIII*. Es war also dieses neue Reliquiar ein wertvolles, mit reichem Email- und Steinbesatz geschmücktes Goldschmiedewerk. — In dem Inventar von 1409 wird ausserdem noch *1^o bacinetto d'octone con tre figure. 1 tovaglia con liste di seta a ugelli* als von einem Francesco Martini für San Aniello gestiftet erwähnt. Möglicherweise ist diese *tovaglia* identisch mit der im Inventar von 1424 wie folgt beschriebenen: *1^a tovaglia con fregio di sendado verde e rachami d'oro allo altar di Sancto Agniello.*²⁴

Aus den diversen Stiftungen für das *ornamentum* des Agnellus-Altars, von denen die des *Simone q. Boccella* die erste überlieferte und die von Paolo Guinigi die bedeutendste ist, lässt sich entnehmen, dass der Heilige um die Jahrhundertwende des 14. zum 15. in Lucca in hohen Ehren stand, und dass der Ausstattung seines Altars die grösste Teilnahme galt.

Zur ursprünglichen Form des Agnellus-Altars

Nach dem Wortlaut der Urkunden von 1392 und 1575 haben Altar und Grab des Heiligen in irgendeinem Zusammenhang gestanden. Sie bildeten also nach dem Braun'schen Terminus einen Reliquienaltar.²⁵

1392 wird das Grab des Heiligen als *arca marmorea* beschrieben, 1575 als *sepulcrum marmoreum*, das den Leichnam des Heiligen einschlösse. Unser Relief lässt sich nur entweder als Wandrelief oder als Frontseite eines Sarkophages deuten. Die rechte Aussenkante des Reliefs

²³ Ridolfi, a.a.O., p. 228.

²⁴ P. Guidi und E. Pellegrinetti, Inventari del Vescovato, della Cattedrale e di altre Chiese di Lucca (Studi e Testi 34), Rom 1921, p. 214, 233, 224, 245.

²⁵ Joseph Braun S. J., Der christliche Altar, II, München 1924, p. 555 ff.



13 Gregorio d'Allegretto zugeschrieben, Reliquiensarkophag der hl. Justina von Padua, Frontrelief. London, Victoria and Albert Museum.

von etwa 3,5 cm Tiefe ist original erhalten und glatt poliert; sie war also wohl sichtbar (die linke Aussenkante wurde, vielleicht bei der Versetzung des Reliefs an den Sakristeialtar, um ca. 1 cm beschnitten). Diese polierte Aussenkante spricht eher für eine ursprüngliche Funktion des Reliefs als Frontseite eines Sarkophages, da bei einer Vermauerung als Wandrelief dessen Aussenkanten vermutlich in die Wand eingelassen, also unsichtbar und unpoliert gewesen wären. Auch die (soweit original) allseits umlaufende, schwere und breite Rahmung würde besser zu einem Sarkophag als zu einem Wandrelief stimmen. Urkundliche Nachrichten über das Grab und der Befund des Reliefs lassen sich demnach in Einklang bringen.

Den Typus des auf der Frontseite seines Sarkophages reliefierten, liegenden Heiligen kennen wir nur noch aus zwei weiteren Beispielen: das ältere ist der Sarkophag des hl. Simeon Prophet in S. Croce in Zara aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 12)²⁶; das zweite, aus der zweiten Quattrocentohälfte stammend, ist der Sarkophag der hl. Justina von Padua, dessen Reste sich im Victoria and Albert Museum befinden (Abb. 13).²⁷ Der Justina-Sarkophag hatte seinen Platz offenbar unter dem Altar der Titelheiligen — eine Aufstellungsart von Reliquiensarkophagen, die verbreitet war.²⁸ Gegen eine Aufstellung des Agnelli-Sarkophages unter dem Altar spricht aber erstens die Urkunde von 1575 (*altare Sancti Agnelli . . . super quo est sepulcrum marmoreum . . .*), zweitens auch das Relief selbst: gerade in seiner gegenwärtigen Anbringung als Altarfront, die eine Aufstellung unter dem Altar in etwa reflektieren könnte, wird deutlich, dass die Reliefprojektion der Figur nicht auf eine Aufsicht, wie bei der Justina, sondern auf eine leichte Untersicht des Betrachters hin angelegt ist, da erst dann Figur und Bahre im Relief räumlich folgerichtig zusammen treten.

²⁶ Carlo Cecchelli, Zara (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia), Rom 1932, p. 107 (Sarcofago di San Simeone in pietra).

²⁷ J. Pope-Hennessy, Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, I, London 1964, p. 332-335, Nr. 363 (Gregorio di Allegretto); *ebd.* III, Taf. 354.

²⁸ So soll die Arca des hl. Donato in Arezzo ursprünglich unter dem Hauptaltar des Domes gestanden haben (frdl. Mitteilung von Doris Carl-Wedemeyer, der ich auch sonst viele Hinweise zur Frage des Reliquienaltares verdanke). Ebenso stand die Arca di San Cerbone im Dom von Massa Marittima ursprünglich wahrscheinlich unter dem Hauptaltar des Domes, vgl. Enzo Carli, Goro di Gregorio, Florenz 1946, p. 14. Der (antike) Reliquiensarkophag des hl. Riccardo steht noch heute unter dem Altar der Trenta-Kapelle in S. Frediano in Lucca. — Weitere Beispiele für eine solche Aufstellung sind die Schreine für die hl. Protus, Hyazinth und Nemesius aus S. Maria degli Angeli, heute im Bargello, und für den hl. Zenobius in S. Maria del Fiore in Florenz von Ghiberti, vgl. Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, p. 138 f., n. 5 und p. 141 ff.

Den gleichen Typus zeigt auch das Grabrelief des hl. Romanus, welches Matteo Civitali, möglicherweise sogar unter dem Eindruck des Agnelli-Monuments, für die Reliquien des Märtyrers San Romano in der Kirche gleichen Namens in Lucca meisselte. Leider wurde das Romanus-Grab im Zuge der Barockisierung der Kirche aufgelöst; die Einzelteile wurden offenbar ziemlich willkürlich hinter dem Hochaltar neu zusammengefügt. Ob das Relief mit dem liegenden Märtyrer die Vorderseite eines Sarkophages bildete und wo dieser stand, ist bei dem heutigen Stand der Forschung über den Bildhauer nicht festzustellen; die Anlage scheidet also für unseren Rekonstruktionsversuch aus.²⁹

Das gleiche gilt auch für die Reliquiensarkophage aus Holz, welche an ihrer Frontseite die gemalte Darstellung des Heiligen in einer unserem Relief entsprechenden Form zeigen. Die uns bekannten überlieferten Beispiele stammen aus dem 15. Jahrhundert, wahrscheinlich gab es sie aber auch im 14. Jahrhundert.³⁰ Soweit wir sehen, steht keiner von ihnen mehr an seinem ursprünglich vorgesehenen Platz.

Bleibt als Aufstellungsmöglichkeit für den Agnelli-Sarkophag *super altare* entweder eine Position direkt hinter dem Altar, wie sie uns in den berühmten *arche* von Bologna, Pavia, Mailand und Arezzo überliefert ist³¹, oder eine Anbringung auf Konsolen über dem Altar in der Wand. Der Text von 1575 scheint mehr für die letztere Möglichkeit zu sprechen; sie ist auch im Trecento, gerade im sienesischen Kunstkreis, häufiger zu belegen. Das früheste bekannte Beispiel ist der wahrscheinlich vor 1312 von Tino di Camaino gemeisselte *altare di San Ranieri* im Camposanto von Pisa. Das Monument gehörte zum Altar des Heiligen in der Ranieri-Kapelle des Pisaner Domes.³² Auf den beiden äusseren Reliefs des unteren Sarkophagteiles sieht man den Reliquienaltar des Heiligen in seiner originalen, vollständigen Form dargestellt; d. h. das Monument Tinos, das zugleich die Aufgabe eines Retabels erfüllte, ist über dem Altarstipes in der Wand vermauert. Die Verbindung von Retabel und Schrein zu einem einzigen Monument — eine Form, die in den grossen Reliquienaltären des Quattrocento ihre reifsten Lösungen findet — ist hier u. W. in Italien zum ersten Mal überliefert.

Möglicherweise war auch die ursprüngliche Grabanlage der hl. Fina in der Collegiata von San Gimignano ähnlich eingerichtet. Eine Darstellung auf den Flügeln des gotischen Tabernakels ihres Kopfreliquiars, gemalt von Niccolò di Pietro Gerini, zeigt in einer Wunderdarstellung den Sarkophag der Heiligen auf Konsolen ruhend an der Wand über dem Altar.³³ Das mag eine erfundene Darstellung sein, die aber bezeugt, dass eine solche Kombination von Altar und Heiligengrab der Zeit geläufig war. Es ist anzunehmen, dass auch unter dem grossen Grabmonument der hl. Margarete von Laviano in der Margaretenkirche von Cortona von 1362 ein Altar stand.³⁴ Die Idee des auf vortretenden Wandkonsolen stehenden Sarkophagen des Heiligen setzt sich in Lucca selbst in dem prächtigen Regulus-Altar des Matteo Civitali von 1484 noch durch. Wir glauben, dass eine solche Anbringung des Agnelli-

²⁹ Charles Yriarte, Matteo Civitali, Paris 1886, p. 81. Für jüngere Literatur über den Bildhauer vgl. J. Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, London 1958, p. 309-310.

³⁰ Frdl. Hinweis von Ulrich Middeldorf. Cf. G. Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952, Sp. 45-48, Nr. 16 (S. Martino a Mensola); Sp. 540-549, Nr. 162, fig. 620 (Ponte a Signa); ders., Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florenz 1965, Sp. 909-912, Nr. 301, fig. 1083 (Fabriano); Sp. 966-968, Nr. 337, fig. 1138 (Cascia).

³¹ Braun, a.a.O., p. 555 ff. Vgl. auch das Fresko mit der Darstellung Christi in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi mit einem figurengeschmückten Schrein auf einer Säule hinter dem Altar, cf. Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, II, Berlin 1926, p. 226, Abb. 160.

³² W. R. Valentiner, Tino di Camaino, Paris 1935, p. 8 ff., Taf. 1.

³³ Hinweis von Doris Carl-Wedemeyer. — Cf. Giov. Cecchini - E. Carli, San Gimignano, Mailand 1962, Taf. 71, 72, 73 (mit Text).

³⁴ Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, IV, La Scultura del Trecento, Mailand 1906, p. 406-419, Fig. 333.

Schreines über dem Altar am wahrscheinlichsten ist; ob innerhalb eines marmornen Retabelaufbaues oder als schlichter Sarkophag auf Konsolen, lässt sich nicht mehr entscheiden. Einer Anbringung der *arca* in nicht allzu grosser Höhe über dem Altar kommt auch die Relieffunktion der Figur am ehesten entgegen.

Zwar könnte man einwenden, dass eine solche hochsitzende Anbringung eines Reliquiensarkophages unseres speziellen Typus, mit dem liegenden Heiligen auf der Vorderseite, sonst nirgendwo zu belegen ist. Dem ist zu erwidern mit dem Hinweis auf eine Gruppe von Grabreliefs, die sich überwiegend in Florenz befinden. Unseren Relieftypus vorbereitend, zeigen sie die Grabfigur in einer mehr oder minder betonten Schrägposition parallel zur Wand. Es sind dies die Grabstein der Bischöfe Aldobrandino Cavalcanti († 1279) und Corrado della Penna († 1313) in S. Maria Novella in Florenz, dann ein Grabrelief eines Bischofs aus der Arnolfo-Schule im Museo Bardini.³⁵

Bei diesen Grabplatten ist ungeklärt, ob sie als Sarkophagreliefs oder als einfache Wandreliefs konzipiert sind, denn keines von ihnen befindet sich mehr in seinem ursprünglichen Kontext; aber sie müssen doch in einiger Höhe parallel zur Wand angebracht gewesen sein. Das Monument des Bischofs Ranieri Ubertini († 1301) in S. Domenico in Arezzo, welches im Typus den florentinischen entspricht, zeigt, dass solche Reliefs im Rahmen eines Wandmonumentes auch die Front eines sarkophagartig aus der Wand vortretenden Kastens bilden konnten. In Arezzo allerdings ist die Bischofsfigur nicht projiziert, sondern rein in die Fläche gedreht. Indessen bezeugt das in der zweiten Duecentohälfte entstandene sog. Grabmonument des Gherardo Landriani in S. Francesco in Viterbo³⁶, dass es Wandgräber gab, in denen die eigentliche Tumbenfigur als Relief in kräftiger Projektion auf der Frontseite ihres Sarkophages erschien. Demnach wäre auch von hier aus gesehen der Vorschlag begründbar, sich den Agnelli-Sarkophag in der Art eines solchen Wandgrabs in einiger Höhe über dem Altar angebracht zu denken.

Antonio Pardini oder der junge Quercia?

Als Bildhauer des Grabreliefs gilt seit Ridolfis vorsichtigen Äusserungen Antonio Pardini von Pietrasanta.³⁷ Wie sein Bruder Bonuccio war er Architekt und Bildhauer und scheint mit diesem in den Jahren 1370-87 am Umbau des Domes S. Martino von Pietrasanta beschäftigt gewesen zu sein. 1395 wird er in Lucca als *magistro maiori dicte ecclesie* genannt; 1405 bezahlt ihn Paolo Guinigi für das Marmorgrab des Frate Marcovaldo in San Francesco in Lucca, von dem sich keine Spur erhalten hat. — 1419 ist Antonio als Luccheser Dombaumeister gestorben, nachdem er vorher in Pietrasanta sein Testament gemacht hatte.³⁸

Die Urkunde über den Grabstein des Frate Marcovaldo ist das einzige Zeugnis für Antonios Tätigkeit als Bildhauer, für ihn gesicherte Werke gibt es nicht. Aru hat Antonio Pardini das 1389 datierte Taufbecken in der Sakristei des Domes von Pietrasanta zugeschrieben, das von Santini 1863 mit dem Namen Bonuccios verbunden worden war; stilistisch gehören zu

³⁵ M. Longhurst, a.a.O., G 4, G 6, G 7, G 20 mit Literaturangaben. Ergänzend cf. Mario Salmi, Arnolofiana, in: Rivista d'Arte XXII, 1940, p. 133-177 (p. 159-161, Anm.); ferner W. R. Valentiner, Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture, in: The Art Bulletin IX, 1926, p. 177-220 (p. 188), fig. 13-14.

³⁶ Pietro Toesca, Storia dell'arte italiana, II Medioevo, II, Turin 1927, p. 724, fig. 468.

³⁷ S. o. Anm. 4-9.

³⁸ Zu Antonio und Bonuccio Pardini vgl. E. Ridolfi, a.a.O. (s. o. Anm. 5), p. 366 ff.; Carlo Aru, Notizie della Versilia: Gli scultori di Pietrasanta, L'Arte IX, 1906, p. 464.

diesem Becken noch eine marmorne Annunziata in der Sakristei und die reliefierte Halbfigur des Täufers im Bogenfeld des rechten Querhausportales des Domes von Pietrasanta.³⁹ 1943 hat Marchini dieser Gruppe von Werken die Marmorstatuetten eines hl. Petrus, eines hl. Paulus und eines Engels in Altopascio zugefügt und auf deren generelle Übereinstimmungen mit Skulpturen aus der Florentiner Domopera der Zeit vor 1400 hingewiesen.⁴⁰

So steht die Rekonstruktion des plastischen Werkes Antonios auf dem Boden einer Hypothese. Immerhin hat Arus Verbindung des Taufbeckens in Pietrasanta mit Antonio viel für sich, da dessen Datum 1389 in etwa mit der überlieferten Tätigkeit Bonuccios und vermutlich auch Antonios am Dom von Pietrasanta zusammenfällt. Mit dem kraftvoll bauenden Stil des Meisters der sechs Halbfiguren von Tugenden an dem Taufbecken hat aber derjenige des Meisters unseres Agnello-Riefs nicht das mindeste gemeinsam. Die Tugenden, von denen hier die stilistisch am fortgeschrittensten wirkende reproduziert ist (Abb. 14), bleiben in ihrer wuchtigen Körperlichkeit, ihrer ungebrochenen Frontalität, in der eindeutigen Sprache ihrer Gesten und mächtig gegebenen Attribute im Grundcharakter trecentes, wenngleich sich in der ondulierenden Saumführung ihrer Gewänder das Jahrhundertende spürbar macht. Dagegen charakterisiert die Figur des Agnello eine ungleich feinere und lebendiger durchorganisierte Körperteilung, ein differenziertes Bewegungsvermögen, eine Fülle räumlich wirkender Akzente, von deren Beherrschung der Meister der Taufbrunnenreliefs fern war. — Weitere Gegenüberstellungen des Agnello-Riefs mit den übrigen, Antonio und Bonuccio zugeschriebenen Werken bestätigen diesen Eindruck: weder die Verkündigungsmadonna in Pietrasanta noch die Figuren in Altopascio lassen Rückschlüsse auf den Agnello zu; eher scheint sich der Stil der in Pietrasanta erhaltenen Arbeiten innerhalb des Luccheser Ambientes in der sog. „Madonna della Rosa“ an der Kirche S. Maria della Rosa wiederzufinden, wie ihr Vergleich mit der Annunziata in Pietrasanta bezeugt.⁴¹ In Lucca sind fortschrittlichere Bestrebungen allenfalls in den Köpfen der Zwickel der Blendarkatur im südlichen Obergaden des Domes zu beobachten, die von Venturi und Laura Grandi Mezzetti veröffentlicht worden sind; fünf dieser Köpfe hat vielleicht Quercia selbst gemeisselt.⁴² Sie gehören alle in die Zeit nach 1400, d. h. in die Jahre von Antonios Tätigkeit als *capomaestro* an S. Martino; jedoch ist auch unter diesen interessanten Köpfen kein einziger, dessen Stilistik derjenigen des Agnello in etwa entspräche.

Nach solcher Durchsicht der möglicherweise mit den Pardini zu verbindenden Arbeiten kann man wohl behaupten, dass die angenommene Autorschaft Antonio Pardinis für das Agnello-Rief weder stilistisch noch urkundlich belegbar ist. Nach allem, was wir wissen, ist sie sogar ziemlich unwahrscheinlich. Das dachten offenbar auch Aru und Marchini, die einzigen Forscher, die versucht haben, Antonios Werk stilkritisch zu rekonstruieren, denn beide erwähnen den Agnello nicht.

Immerhin bleibt aber theoretisch die Möglichkeit bestehen, dass Arus Vermutungen über Antonios bildhauerischen Stil nicht zutreffen. Dann müsste er ein sehr bedeutender Bildhauer der Zeit um 1400 in Lucca gewesen sein, von dessen Hand uns nur das Agnello-Rief überliefert ist. In diesem Falle wäre in ihm einer der wichtigsten Lehrer Quercias zu sehen.

³⁹ Aru, a.a.O.

⁴⁰ Giuseppe Marchini, Sculture gotiche ad Altopascio, in: Bollettino Storico Lucchese XV, 1943, p. 44-47. Foto Alinari 8235. E. Lazzareschi, Lucca (= Collez. di monografie illustrate, Ser. I, 104), Bergamo 1931, p. 71; P. Toesca, Il Trecento, Turin 1951, p. 45, n. 33; p. 268, n. 53.

⁴² A. Venturi, San Martino di Lucca, in: L'Arte XXV, 1922, p. 207-219, fig. 6-16; L. Grandi Mezzetti, Teste quattrocentesche del Duomo di Lucca, in: Rivista d'Arte XVIII, 1936, p. 265-281, fig. 1-11; Giusto Nicco, Jacopo della Quercia, Florenz 1934, p. 49 f., Taf. VIII; Heinrich Klotz, Jacopo della Quercias Zyklus der „Vier Temperamente“ am Dom zu Lucca, in: Jahrbuch der Berliner Museen 9, 1967, p. 81-99.



14 Bonuccio und Antonio Pardini zugeschrieben, Tugend vom Taufbecken. Pietrasanta, S. Martino, Sakristei.

Oder könnte unser Relief doch eine frühe Arbeit von Quercia selbst sein?

Zugunsten einer solchen Hypothese sprechen zwar Vergleiche mit voraufgehender Sieneser Marmorbildnerei keineswegs. Deren Hauptdenkmal sind die in den Jahren 1377-81 gemeinsam geschnittenen Statuen der Cappella del Campo, welche von Mariano d'Agnolo, Bartolomeo di Tommè und Lando di Stefano erstellt wurden.⁴³ Die Erscheinung dieser Statuen sowie auch der übrigen Bauplastik an der Cappella del Campo, soweit sie dem Trecento angehört (Kapitell- und Schrankenplastik), enthält keinen Hinweis auf den Stil des Agnelli-Reliefs. Es ist uns auch sonst kein Werk sienesischer Skulptur der Zeit vor 1400 bekannt geworden — sei es der Marmor-, sei es der Holzskulptur —, dessen Stil einen überzeugenden Rückschluss auf die Sieneser Provenienz des Bildhauers des Agnelli-Reliefs zuliesse.

Vielleicht vermögen aber Vergleiche unseres Reliefs mit Werken sienesischer Maler etwas über den sienesischen Grundcharakter der Agnelli-Figur auszusagen. In der Malerei Sienas lebte ja um die Jahrhundertwende die grosse Überlieferung ihrer Blütezeit ununterbrochen fort, während sich das Schaffen der Bildhauer im wesentlichen auf die Holzschnitzkunst beschränkt hatte: eine interessante Marmorbildhauerei scheint es um 1400 in Siena nicht gegeben zu haben.

⁴³ Gaetano Milanesi, Documenti per la storia dell'arte senese I, Siena 1854, no. 79, p. 279-282; Toesca, Il Trecento, a.a.O., p. 303; Anne Coffin Hanson, Jacopo della Quercia's Fonte Gaia, Oxford 1965, p. 42, n. 2; zur Cappella del Campo s. zuletzt auch Bernhard Degenhart, Der Entwurf zur Cappella del Campo in Siena, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller, München 1965, p. 93-100 mit Literaturangaben.

Ein Hauptexponent der Sieneser Malerei um 1400 war Taddeo di Bartolo, ein zu seiner Zeit auch ausserhalb Sienas viel beschäftigter Mann mit gutem Ruf als Maler. Einzelne Köpfe von Heiligen auf dem linken Flügel seines 1401 entstandenen Hochaltars der Kathedrale von Montepulciano (Abb. 15)⁴⁴ sind dem Haupt des Agnello in ihrem schmalen Bau, ihrer grafisch feinlinigen Binnenzeichnung, ihrem nachdenklichen Ausdruck (Abb. 3 - 5) recht verwandt. Charakteristisch sind hier wie dort der mandelförmige Schnitt der grossen Augen, die langen schmalen Nasen, die leicht abwärts gebogenen Mundwinkel, die gleichmässige Furchung der Stirn mit der typischen, seit Duccio in der sienesischen Malerei konstanten U-förmigen Denkfalte über der Nase. Man kann auch die Hände des Agnellus mit den feingliedrigen, geäderten Händen des Johannes Bapt. vergleichen, selbst das Ornament des Abtsstabes (in dem Bilde zwar viel reicher) zeigt verwandte Bildungen. Auch die Anlage der Relieffigur als ganze, in ihrer Schlankheit und dem feingeteilten Fluss ihrer Gewandung, hat gewisse Parallelen im Werk dieses Meisters⁴⁵, der den Stil seiner mit dem Agnellus-Relief zu vergleichenden Werke laut Krautheimer und Symeonides etwa ab 1395 im Kontakt mit Strömungen der Internationalen Gotik entwickelt haben soll.⁴⁶

Abweichend von Taddeos Stil ist jedoch die Weise, wie der Bildhauer seine Figur durchstrukturiert. Liegt den Köpfen Taddeos ein altertümliches Schema zugrunde, das flach und linear bleibt und von Person zu Person nur geringfügig abgewandelt wird, so geht der Bildhauer streng von einer als individuell empfundenen Grundform des Kopfes aus, welche für die Form der Einzelzüge und für ihr Verhältnis zueinander bestimmt ist. Entsprechendes liesse sich für die Bildung der Hände, der ganzen Figur sagen. Indem der Bildhauer ein überkommenes Figurenschema nicht nur, dem Zuge der Zeit folgend, äusserlich abwandelt, sondern die Organisation eines Körpers, von seinem plastischen Bau ausgehend, neu durchdenkt und von dekorativen Zutaten befreit, verliert seine Gestalt alles Traditionelle, Typenhafte, was denjenigen Taddeos bei aller Feinheit doch anhaftet.

Verwandte Tendenzen wie Taddeo verfolgte auch Martino di Bartolomeo da Siena, wenngleich mit weniger Kraft und Originalität als Taddeo, wie man in den Halbfiguren seines 1403 entstandenen Pisaner Polyptychons sieht. Wir führen dies nur an, weil Quercia mit Martino für lange Zeit engere persönliche Beziehungen verbanden, wie Seymour gezeigt hat.⁴⁷

In dem Versuch, die Autorschaft Quercias für das Agnellus-Relief glaubhaft zu machen, würde man also folgern können, dass sich der Bildhauer zunächst den in seiner Jugend fortschrittlichsten Kunstbestrebungen in Siena, welche die Maler vertraten, angeschlossen habe.

Leider will das Agnellus-Relief stilistisch zu keinem der Werke passen, welche von der Forschung bisher entweder als von stilbildender Kraft für Quercia oder als mögliche Frühwerke seiner Hand angesprochen worden sind. Es bestätigt weder die bekannten, älteren Thesen Salmis, Seymour-Swarzenskis, Carlis, Brunettis, Gnudis und Valentiners⁴⁸, noch kommt es den zuletzt von Pope-Hennessy und Seymour geäusserten Ansichten entgegen, welche beide vermuten, dass Quercia seine entscheidenden Jugendeindrücke in Bologna gewonnen habe.⁴⁹

⁴⁴ *Sibilla Symeonides*, Taddeo di Bartolo, Siena 1965, p. 88 ff., Katalog p. 210 ff.

⁴⁵ Vgl. *Symeonides*, a.a.O., Taf. XXI (Predella des Hochaltars von Montepulciano); Taf. XL (Altartafel aus S. Francesco, Perugia, um 1403); vgl. auch die Fresken Taddeos im Palazzo Pubblico von Siena, um 1408 und um 1412/13, Taf. LVIII, LIX, LXX-LXXI.

⁴⁶ *Krautheimer*, a.a.O. (s. o. Anm. 28), p. 79 f.; *Symeonides*, a.a.O., p. 63.

⁴⁷ *Ch. Seymour Jr.*, „Fatto di sua mano“. Another look at the Fonte Gaia drawing fragments in London and New York, in: Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 93-105 (p. 100 ff.).

⁴⁸ Letzte Übersicht über die wichtigsten Forschermeinungen zum Frühwerk Quercias bei *Anne Coffin Hanson*, a.a.O., p. 36, n. 1. – Vgl. auch die Besprechung dieses Buches von *James H. Beck* in: The Art Bulletin XLVIII, 1966, p. 114 f.; ferner *Manfred Wundram*, Die sienesische Annunziata in Berlin, ein Frühwerk des Jacopo della Quercia, in: Jahrbuch der Berliner Museen VI, 1964, p. 39-52.

⁴⁹ *J. Pope-Hennessy*, Italian Gothic Sculpture, London 1955, p. 45 f., 210 f.; *Ch. Seymour Jr.*, Sculpture in Italy, 1400-1500 (= The Pelican History of Art), London 1966, p. 46-49.



15 Taddeo di Bartolo, Hochaltar, dat. 1401, Detail des linken Flügels. Montepulciano, Kathedrale.

Immerhin zeigt die Agnello-Figur Merkmale, die am ehesten gewissen Tendenzen in der Bildhauerei der Massegne entsprechen: so könnte man die feine physiognomische Charakterisierung der Köpfe des Legnani-Reliefs von 1386 von Pier Paolo als verwandt empfinden; während die Weise, wie der Körper unter dem eng umschliessenden Gewand beweglich erscheint, an die 1394 vollendeten Figuren von der Ikonostasis in San Marco von Jacobello erin-

nern mag.⁵⁰ Doch lassen derartige Analogien Rückschlüsse auf eine Reaktion des Bildhauers des Agnelli auf die Kunst der Massegne keineswegs zu, sondern geben nur Aufschluss über gewisse Parallelerscheinungen im Gesamtbild der Skulptur vor 1400. Auch der Einfluss anderer, um diese Zeit in Bologna tätiger Meister, die im Zusammenhang mit dem jungen Quercia genannt worden sind und deren Bildhauerei in der Tat Ziele bestimmt, die denen des Agnelli-Meisters sehr eng entsprechen (so jener unbekannte Meister des Manfredi-Grabsteins in S. Maria dei Servi in Bologna), ist keineswegs unmittelbar augenfällig.⁵¹ Alle übrigen für Quercia vorgeschlagenen Vorbilder oder Frühwerke weichen noch entschiedener von unserem Relief ab; sie bestätigen unsere versuchsweise Attribution in keiner Weise und es bleibt nichts Besseres übrig, als vielen bestehenden Hypothesen noch eine weitere folgen zu lassen. Nach unserer augenblicklichen Kenntnis des späten 14. Jahrhunderts in Italien ist das Agnelli-Relief ein isoliertes Stück, das sich nirgendwo recht anschliessen und sich lediglich mit der Grabfigur der Ilaria in eine überzeugende Verbindung bringen lässt.

Liesse sich seine Zuschreibung an den jungen Quercia aufrecht erhalten, so würde dies heissen, dass er, wie sein Vater, schon *vor* dem Einsetzen der Signoria Paolo Guinigis (ab 1400 bis 1430) als Künstler in Lucca tätig war. Das Datum der Ankunft seines Vaters Piero d'Agnolo in Lucca, 1394, muss dabei wohl nicht als bindender Termin auch für die Ansiedelung seines Sohnes in Lucca gelten. Wie zahlreiche sienesische Künstler, vor allem Goldschmiede, Maler, Tuchmacher, könnte Jacopo, unabhängig von seinem Vater und schon als selbständiger Künstler, irgendwann in den neunziger Jahren von Siena abgewandert sein, um den damals bekanntlich ungünstigen Arbeitsbedingungen in seiner unter mailändische Herrschaft gefallenen Heimatstadt zu entfliehen. Will man an eine definitive Abwanderung zu diesem verhältnismässig frühen Zeitpunkt noch nicht denken — Jacopo hat laut Vasari in den neunziger Jahren in Siena gearbeitet —, so ist immerhin möglich, dass er, wie auch die besseren sienesischen Maler dieser Jahre, deren Bestrebungen er sich zunächst nahe gefühlt haben mag, wesentliche Aufträge ausserhalb Sienas erhielt und die Stadt ihretwegen zeitweise verliess.⁵² Gerade der pisanisch-lucchesische Raum scheint für sienesische Künstler gegen das Jahrhundertende manche Arbeitsmöglichkeit geboten zu haben.

Zur Chronologie und zum Stil von Quercias früheren Werken

Die Verwandtschaft des Agnelli mit der Grabfigur der Ilaria veranlasst eine erneute Revision der Entstehungsbedingungen ihres berühmten Monuments. Ihr Geheimnis hat sich die Ilaria durch die Jahrhunderte zu bewahren vermocht; die Frage nach der Datierung des

⁵⁰ Pope-Hennessy, a.a.O., p. 37 f.; p. 204 f. mit Literatur.

⁵¹ Pope-Hennessy, a.a.O., p. 211. Zu dem Grabmal des Andrea Manfredi († 1396) vgl. auch J. H. Beck, Niccolò dell'Arca: A Reexamination, in: The Art Bulletin XLVII, 1965, p. 335-344 (p. 341 ff.) mit u. E. unzutreffender Zuschreibung an den jungen Niccolò dell'Arca (frdl. Hinweis von Wolfgang Wolters). Das Grabmal zeigt engere stilistische Verwandtschaft mit den besten der 1393 entstandenen Sockelreliefs mit Halbfiguren in den Vierpässen am Fassadensockel von S. Petronio in Bologna, als deren Bildhauer Supino den Paolo di Bonaiuto da Venezia nachgewiesen hat (S. Francesco, S. Floriano, S. Domenico); cf. I. B. Supino, L'arte nelle chiese di Bologna, Secoli VIII-XIV, Bologna 1932, p. 340-343. Die Stilverwandtschaft des Manfredi-Grabsteins mit dem ebenfalls 1396 datierten Grabstein des Ostasio da Polenta in S. Francesco in Ravenna, die bis in die Eigentümlichkeit der Verwendung verschiedener Marmorsorten (weisser Marmor für Gesicht und Hände) geht, könnte einen Hinweis auf die venezianische Herkunft jener an der Ausschmückung der Fassade von S. Petronio beteiligten Werkstatt des Paolo di Bonaiuto da Venezia bilden; cf. Gioacchino Lanza Tomasi, Ritratto del Condottiero, Turin 1967, Taf. 5.

⁵² Lazzareschi, Dimora (s. Anm. 1), p. 86; Pèleo Bacci, Francesco di Valdambrino, emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia, Florenz 1936, p. 47-54, p. 61 ff.; E. Carli, Una primizia di Jacopo della Quercia, in: Critica d'Arte VIII, 1949, p. 17-24.

Grabmals, nach dem ursprünglichen Kontext seiner Aufstellung und nach der Zusammengehörigkeit seiner einzelnen Teile wird bis heute diskutiert. Immerhin kann man jetzt mit gutem Gewissen behaupten, dass der stilistische und technische Befund sowohl der heute nördlichen, rückwärtigen Sarkophagwand, welche sich bis 1888 im Bargello befand, als auch der 1911 wieder entdeckten, oberen Schmalseite mit dem Wappen Guinigi-Carretto (Abb. 23)⁵³ gegen die 1926 von Longhi und 1930 von Lányi geäusserten Beobachtungen spricht, dass diese Teile wesentlich später entstanden seien als das Grabmal selbst.⁵⁴ Grundsätzliche Stilunterschiede zwischen den beiden Puttenfriesen, die darauf schliessen lassen könnten, dass der heute nördliche eine gegen Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Imitation des südlichen sei, also nicht von Quercia stamme, sind nicht aufzuzeigen; die Struktur des Akanthus zu seiten des Wappens an der fraglichen Schmalseite könnte nicht besser in die Entstehungszeit des gesamten Monumentes passen und bestätigt daher Baccis Äusserungen anlässlich von deren Wiedereinfügung. Morisani, Hanson und Seymour sind neuerlich auch wieder für die Originalität der Nordflanke des Monuments eingetreten, wenngleich mit der Einschränkung, dass diese wahrscheinlich nicht von Quercia selbst sei.⁵⁵ Man kann daher voraussetzen, dass das Grabmal ursprünglich wirklich von allen Seiten sichtbar aufgestellt war, und dass zumindest sein unterer, den Sarkophag bildender Teil mit dem des Ilaria-Grabes identisch sei. Es bleibt jedoch zu überlegen, ob nicht die Deckplatte mit der Statue der Toten für ein Grabdenkmal bestimmt war, das der ersten, 1400 fast als Kind gestorbenen Frau Paolos, Maria degli Antelmanelli, gegolten hat. Die Existenz eines Grabes der Antelmanelli und die Identität des Ilaria-Monuments mit diesem ist — unter dem Prätext der Unzugehörigkeit des Wappens zum Grabmal — zufolge eines Chronikberichtes des 17. Jahrhunderts mit guten Gründen vermutet worden.⁵⁶ Besteht also das Grabmal heute womöglich aus den Teilen zweier Monamente, die im Zuge der Vertreibung Paolos 1430 und später auch der Errichtung der Chorschranken von Matteo Civitali im Dom zerstört und abgetragen wurden?⁵⁷ Falls ein solcher Tatbestand nachweisbar wäre, würde dies den häufiger notierten stilistischen Abstand zwischen der Figur der Toten und den verhältnismässig fortgeschritten wirkenden Putten erklären können.

Gegen solche Vermutungen spricht aber erstens die formale Homogenität der deckenden Sarkophagplatte, auf der die Tote ruht, mit den übrigen Architekturelementen des Monuments, zweitens die präzise Massbezogenheit dieser Platte auf die Proportionen der eigentlichen „cassa“ (Abb. 2, 21), drittens die stilistische Gleichartigkeit der (zwar spärlichen) Draperien der Putti zu seiten des Wappens (Abb. 23, 29) mit der Gewandbildung der Grabstatue, viertens vor allem auch die plastische Bildung des Hundes zu ihren Füssen (Abb. 8), dessen Modellierung von Kopf, Hals und Rumpf Quercia in der Beherrschung derjenigen Mittel ausweist, die für die Bildung der Putti charakteristisch sind, wenngleich er in der Grabstatue selbst zarter, zurückhaltender und beinahe traditioneller instrumentierend vorging. Scheinen demnach an der Zusammengehörigkeit der Teile des Monuments Zweifel schwer begründbar zu sein, so bleibt doch die Frage offen, wann und wie lange Quercia an dem Monument gearbeitet hat.

⁵³ Bacci, a.a.O. (Valdambrino), p. 89 ff. (Cap. IV); vgl. auch O. Morisani, a.a.O. (s. Anm. 1), p. 58ff.

⁵⁴ Ermanno Carratti (R. Longhi), Un'osservazione circa il monumento d'Ilaria, in: *Vita Artistica* I, 1926, p. 94-96; Jenö Lányi, Quercia-Studien, in: *Jahrbuch für Kunsthissenschaft*, 1930, p. 25-63 (p. 39).

⁵⁵ Bacci, a.a.O., p. 89 ff.; Morisani, a.a.O., p. 17 f., 58 f.; Hanson, a.a.O., p. 38 f.; Seymour, a.a.O. (Sculpture in Italy), p. 48 f.; vgl. auch unten S. 250.

⁵⁶ Giov. Gius. Lunardi, Ilaria del Carretto o Maria Antelmanelli? Ricerche e documenti, Lucca 1928; Besprechung von Lunardi in: *L'Arte* XXXI, 1928, p. 277 (Bollettino bibliografico); zur ursprünglichen Aufstellung des Ilaria-Grabes vgl. ferner die wichtigen Äusserungen von Carl Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle 1896, p. 20 ff.

⁵⁷ Cf. Lunardi, a.a.O., p. 24, n. 1; Morisani, a.a.O., p. 58; Cornelius, a.a.O., p. 21.



16 Jacopo della Quercia, Silvestri-Madonna, 1406. Ferrara, Dommuseum.

Für ihre Lösung ist die Urkundenpublikation Rondellis zur Entstehung der Silvestri-Madonna in Ferrara (Abb. 16, 18) von grosser Bedeutung.⁵⁸ Wie Rondelli darlegt, geht aus den

⁵⁸ Nello Rondelli, Jacopo della Quercia a Ferrara, 1403-1408, in: *Bullettino Senese di Storia Patria*, s. III, XXIII, 1964, p. 131-142.

Urkunden hervor, dass die „Madonna del Melograno“ von Ferrara im Laufe des Jahres 1406 gemeisselt wurde und 1407 aufgestellt war: also genau in dem Zeitraum nach dem 1405 im November erfolgten Tode der Ilaria, der für die Entstehung ihres Grabes von der Mehrzahl der Forscher bisher in Anspruch genommen worden ist. Vielmehr geht die Silvestri-Madonna, wie schon Lányi, Gnudi, Beck und Lisner vermutet haben⁵⁹, offenbar der Ilaria voraus; denn deren Entstehung zu einem Zeitpunkt *vor* ihrem Tode, also vor 1405, ist kaum denkbar — es sei denn, das Grabmal sei, wie die Trenta-Gräber, Jacopo *vor* dem Tode der Edelfrau in Auftrag gegeben worden, d. h. Paolo habe sich und seinem Weibe oder seiner Familie schon zu seinen Lebzeiten eine prunkvolle Grablege errichten wollen. Dafür fehlen indessen alle urkundlichen Anhaltspunkte, und nach dem, was wir bis heute wissen, spricht auch der Stil des Monumentes selbst gegen eine solche Hypothese. — Rondelli weist nach, dass Jacopo offenbar bis 1408 fest in Ferrara gewohnt hat. Voll in Arbeit dürfte das Ilaria-Monument also vor 1408 kaum gewesen sein, wenngleich natürlich Vorverhandlungen, Entwürfe und technische Vorbereitungen (Materialbeschaffung) schon während seiner Ferrareser Tätigkeit angelaufen sein könnten. Von der Silvestri-Madonna und vor allem von der Fonte Gaia her wissen wir, wie lange es dauern konnte, bis Quercia die Durchführung eines Auftrages schliesslich in Angriff nahm. — Die häufiger angeführte Tatsache, dass Paolo Guinigi ab 1407 wieder verheiratet war, ist durchaus kein zwingender *terminus ante quem* für die Fertigstellung des Ilaria-Monumentes. Grabmäler sind während des ganzen 14. Jahrhunderts aus verschiedenen Gründen häufig entweder schon lange vor dem Tode desjenigen, dem das Monument galt, oder auch lange darnach fertiggestellt worden.



17 Nanni di Banco (?), „Isaia“. Florenz, Dom.

⁵⁹ Lányi, a.a.O., p. 40-42 (nach den Skulpturen der Fonte Gaia); Gnudi, cf. J. H. Beck, Review of A. C. Hanson, in: The Art Bulletin XLVIII, 1966, p. 115; Beck, daselbst; und Margrit Lisner mündlich.

So gelangt man mit dem Ilaria-Monument in eine Zeit, in welche die ersten Verhandlungen und die ersten gezeichneten Entwürfe für die Sieneser Fonte Gaia fallen (1408/09), deren Skulpturen allerdings nach Meinung der Forschung nicht vor 1414/15 begonnen worden sind.⁶⁰ Einigermassen sicher zwischen das Ilaria-Monument und die Skulpturen der Fonte Gaia zu datierende Arbeiten Quercias sind die Grabsteine der beiden Trenta aus den Jahren zwischen 1412 und 1416 (Abb. 32, 34).⁶¹ Mit diesen Grabsteinen ist die Periode, welche Quercia reifem Stil entgegenführt, abgeschlossen.

Es ergibt sich also folgende Chronologie:

- 1) das Reliquiengrab des hl. Agnellus (?), wahrscheinlich in der ersten Hälfte der neunziger Jahre;
- 2) die Silvestri-Madonna in Ferrara, 1406/07;
- 3) das Monument der Ilaria del Carretto, nach 1406/07;
- 4) die Grabsteine Lorenzo Trentas und seines Weibes, ca. 1412-1416.

Einzufügen sind die beiden erhaltenen Teile der Planzeichnung für die Fonte Gaia, die von Lányi und Krautheimer mit dem 1409 erwähnten *novum disegnum* identifiziert wurden. Sie sind zwar vielleicht nicht von Quercia selbst, können aber über seine künstlerischen Zielsetzungen zur Zeit der mutmasslichen Entstehung des Ilaria-Monuments einigen Aufschluss geben.⁶²

Der Versuch, in den hier aufgeführten Werken eine in sich folgerichtige künstlerische Entwicklung nachzuzeichnen, scheint zum Scheitern verurteilt. Zwar bedeutet die nunmehr dokumentierte Entstehung der Silvestri-Madonna *vor* der Ilaria eine Entspannung unserer Vorstellungen über die Abfolge seiner früheren Arbeiten. Doch scheint diese Umdrehung zugleich den Versuch unserer Attribution des Agnellus-Reliefs unmöglich zu machen, denn die stilistisch scheinbar so schlüssige Verbindung zwischen dem Agnellus und der Ilaria verliert durch die Zwischenschaltung der Silvestri-Madonna an erhellender Kraft. Von dem zart detaillierenden, trockenen, spätrecentesken Linearismus des Grabreliefs scheint kein Weg zu der ausladenden Plastizität der Madonna zu führen.

Immerhin bleibt zu überlegen, ob im Rahmen der Entwicklung eines zur Zeit der Erstellung des Agnellus-Reliefs noch sehr jungen, etwa 20-jährigen Bildhauers, der als 30-32-Jähriger die Madonnenstatue meisselte, ein solcher „Sprung“ nicht doch möglich sei. Schliesslich trennt ein ähnlich unüberbrückbar scheinender Abstand auch die Silvestri-Madonna und das Ilaria-Grab voneinander, obwohl die Entstehung beider Werke in relativ enger Folge, innerhalb der Jahre von 1406 bis 1410/12 etwa, zwingend ist.

Stilvergleiche zwischen dem Agnellus und der Silvestri-Madonna müssen sich bei ihrem so verschiedenen plastischen Charakter beschränken auf die Aufdeckung gemeinsamer, kleiner persönlicher, gewissermassen die Handschrift widerspiegelnder Eigentümlichkeiten. So beobachtet man über Brust und Rumpf der Madonna und vor allem seitlich, in den Mantelzügen über ihren Armen, jene etwas rundlichen, geradlinig geführten schmalen Falten, die manchmal auch durch eine längliche Schlaufe unterteilt werden (Abb. 1, 3, 16, 18); allerdings sind sie bei der Madonna spärlicher und voller. Die Gegenüberstellung der Fusspartie des Agnellus mit den gerafften Mantelfalten über dem rechten Arm der Madonna verdeutlicht Übereinstimmungen in der morphologischen Struktur der Faltenbildungen aufs beste (Abb. 7, 18). Ähnlich

⁶⁰ Zur Chronologie der Skulpturen der Fonte Gaia vgl. vor allem R. Krautheimer, A Drawing for the Fonte Gaia in Siena, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, N. S. X, 1951/52, p. 265-274; Hanson, a.a.O., p. 78-81.

⁶¹ Literatur mit Dokumentation zur Ausstattung der Trenta-Kapelle s. o. Anm. 2.

⁶² J. Lányi, Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, p. 257-266; Krautheimer, a.a.O. (s. Anm. 60); vgl. auch Ch. Seymour Jr., a.a.O. (s. Anm. 47).



18 Jacopo della Quercia, Silvestri-Madonna. Ferrara, Dommuseum.

verhalten sich die schön gedrehten Bartvoluten des Agnello zu den Haarlocken der Muttergottes, die zusammenfassend fleischige Bildung der Kelchblätter an der Abtskrümme zu den Lilien der Marienkrone. Man möchte sogar noch weitergehen und in der Weise, wie das Gewand als eine im dichten Kontakt mit dem Körper modellierte, ihn wie eine Schicht umhüllende Substanz gegeben ist, durch welche einzelne Körperpartien als weite, glatt gerundete Flächen wie Sandbänke aus dem Meer emportauchen, ein Grundelement von Quercias Formgefühl erblicken, das für beide Werke bezeichnend ist, wenngleich in verschiedenster Ausformung.

Wie vermutet wurde, könnte sich Quercia die für die Silvestri-Madonna bezeichnende Fülle des Statuarischen in der Auseinandersetzung mit gleichgerichteten Tendenzen der Bildhauer der Florentiner Domopera errungen haben. Es wäre die Statue des sog. „Isaia“ im Dom (Abb. 17) als eine Parallel für solche abstrahierenden, den Formenreichtum der Internationalen Gotik bewusst reduzierenden Tendenzen zu nennen, die hier wie dort zu einer Dicke und Glätte der Körperformen führen, welche von anliegenden, sich ballenden Gewandteilen schwerfällig überzogen werden; Hand in Hand damit geht auch eine gewisse Verhangenheit des physiognomischen Ausdrucks (vgl. Abb. 16 und 17). Das alles äussert sich zwar in der Statue Quercias im einzelnen anders, ohne die absichtsvoll wirkende, im Detail nicht gemeisteerte Steigerung ins Kolossale, die für die Florentiner Figur bezeichnend ist, sondern in sicherem Aufbau und feiner Belebung jeder Einzelheit, verbunden mit der kostbaren Wirkung der elfenbeinmässig dichten und seidig glatten Oberfläche.⁶³

Bleibt im plastischen Bau der Silvestri-Madonna ihre Bindung an eine noch trecenteske blockhafte Grundform deutlich fühlbar, so ist alsdann die Statue der Ilaria von allen Wirkungen von Block und Masse befreit; eine souveräne Beherrschung körperlicher Funktionszusammenhänge führt zu einer erstaunlichen Erleichterung und Durchsichtigkeit der Komposition, zu einer neuen Mühelosigkeit der Bewegung. Dabei setzt die Ilaria das in der Madonna erkennbare Bemühen um ausgreifende, körperlich-plastische Vollständigkeit einer Figur voraus, die dem Agnello durchaus noch abgeht. Zahlreiche Einzelzüge der Gewandbildung der Ilaria erinnern sowohl an die Silvestri-Madonna (vor allem in der Bildung des Oberkörpers), als auch, und wieder auffallend deutlich, an den Agnello, an dessen schwungende Linien sich Quercia wieder erinnert haben könnte, um auch diese Grabfigur zart und schlank zu kennzeichnen, — stand ihm das Werk in Lucca doch vor Augen (vgl. Abb. 2 mit Abb. 16, 1, 3). — Die zurückhaltend kühle, objektivierende Bildung von Gesicht und Haaren, Händen und Gewand der Ilaria — auffallend im Vergleich zu der robusteren Plastizität der Putti und ihrer Girlanden — ist im Werk Quercias einmalig; trotzdem sollte man aber die Differenzen Ilaria — Putti nicht nur Entwicklungsgeschichtlich zu erklären suchen. Eher scheint in diesem Kontrast auch eine Absicht zu liegen, denn die kraftvollen Formen der Puttenfriese steigern die zarte, distanzierte Wirkung der Grabfigur. Wie schon gesagt, zeigt der Hund zu Füßen der Ilaria, dass Quercia über die Mittel zur Bildung der Putten verfügte, als er die Grabstatue meisselte. Wahrscheinlich aber sind die Putten auf der nördlichen, erst im 19. Jahrhundert an das Monument zurückgekehrten Sarkophagwand *nach* denen der südlichen entstanden. Ihre Stellungen sind selbstsicherer, ihre Plastizität ist kräftiger und ausladender als die der Putten der Südseite; auch die Fruchtkränze sind auf der nördlichen Seite zugleich schwerer und lockerer gebildet als auf der südlichen. Dem entspricht, im Vergleich zu der

⁶³ M. Reymond, *La Sculpture Florentine, première moitié du XVe siècle*, Florenz 1898, p. 35; I. B. Sutino, *Jacopo della Quercia*, Bologna 1926, p. 33; G. Nicco, *Jacopo della Quercia*, Florenz 1934, p. 48; Pope-Hennessy, a.a.O. (Italian Gothic Sculpture), p. 46; Hanson, a.a.O., p. 34. Zur Diskussion um den „Isaia“ vgl. Margrit Lisner, Gedanken vor Standbildern des Donatello, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*, München-Berlin 1967, p. 77-92 (p. 79), Anm. 17.

zarten, angespannten Rhythmisierung des südlichen Frieses, der unbekümmter fort schreitende Takt des nördlichen (vgl. Abb. 26, 29 mit Abb. 30).

Der intensiv „höfische“ Grundcharakter des Ilaria-Monumentes hatte schon Reymond vermuten lassen, dass Quercia sich französische Grabmäler zum Vorbild genommen habe.⁶⁴ Dafür spricht in der Tat eine Reihe von Gründen. Erstens hat man — ausser bezeichnenderweise im höfischen Milieu von Neapel — den Frauen von Edelleuten in Italien gewöhnlich keine Grabmäler errichtet.⁶⁵ Zweitens, wie auch immer hervorge hoben, gehört das Ilaria-Monument als Typus nicht in die Tradition des italienischen Wandgrabmals, sondern des nordischen Tum bengrabes. Dazu kommen Einzelheiten der Auffassung: der Porträtkarakter der Grab statue, die suggestive Präsenz ihrer körperlichen Erscheinung in Verbindung mit einer betont folgerichtigen Wiedergabe des kostümlichen Details. Die Tracht der Ilaria entspricht zudem bis in Einzelheiten von Kopfputz, Kragen, Gürtung und Ärmelschnitt der französischen Hofmode, die Ilaria gewiss getragen hat; als modisches Attribut der Dame ist wohl auch der Hund aufzufassen. Darüber hinaus ruft die Weise, wie die „realistischen“ Züge der Statue: das Porträthaft-Persönliche, das Trachtenmässige, durch die objektivierende Kraft der Zeichnung und die Transparenz der Marmorbehandlung gerade nicht realistisch, sondern wie in magischer Bannung erscheinen, die Erinnerung an französische Hofkunst dieser Zeit wach. Doch lässt sich bis heute kein Werk nord westlicher Skulptur der Zeit um 1400 nach weisen, das für Quercia direkt hätte vorbildlich sein können. Das früheste überlieferte Grab mal einer französischen Dame, das in dem geschilderten Sinn eine innere Affinität zur



19 Grabmal der Cathérine d'Alençon, wahrscheinlich um 1410/12. Paris, Louvre.

⁶⁴ Reymond, a.a.O., p. 36; Nicco, a.a.O., p. 40; Lazzareschi-Pardi, p. 95 ff.; in jüngerer Zeit vor allem Pope-Hennessy, a.a.O. (Italian Gothic Sculpture), p. 47, p. 111; dagegen Hanson, a.a.O., p. 39.

⁶⁵ Davon überzeugt am leichtesten die Durchsicht von Longhurst, a.a.O.

Ilaria zeigt, ist das der Cathérine d'Alençon im Louvre, vermutlich von 1410/12 (Abb. 19).

Ihr Bildhauer zielte ab auf die Erfassung des Runden, Geschlossenen und Schweren einer Figur, verbunden mit differenzierender Charakterisierung der jedem Detail speziell zugehörigen stofflichen Qualitäten.⁶⁶ Das sind Züge der westlich-höfischen Bildhauerei, die von Quercia abweichen; trotzdem bleibt anzunehmen, dass er tatsächlich von derartigen Tendenzen wusste.

In engste Berührung mit dem Geist und den Erzeugnissen französischer Hofkunst dürfte er während seiner Luccheser Tätigkeit unter dem Prinzipat Paolo Guinigis gekommen sein. Dieser sowohl seines Reichtums als seiner Milde wegen berühmte Tyrann von Lucca begegnete uns schon einmal als Stifter des Kopfreliquiars für den hl. Agnellus 1401⁶⁷; man weiss ferner, dass Quercias Vater Piero d'Agnolo 1400 seine beiden Siegel gestochen hat.⁶⁸ Quercia selbst erstellte in seinem Auftrag das Grabmal seines zweiten Weibes Ilaria; Vasari überliefert uns ausserdem die Nachricht von einem Bildnis Paolos in Terracotta, das Jacopo gemacht haben soll.⁶⁹ Schliesslich war Paolo offenbar auch an der 1401 in Angriff genommenen Marmorverkleidung der oberen Teile des Luccheser Domes interessiert und finanziell beteiligt, an der Jacopo später als Bildhauer für einige Marmorköpfe und der nach Florentiner Vorbild freistehenden Strebefiguren mitarbeitete.⁷⁰ Begegnungen Jacopos mit Paolo Guinigi

⁶⁶ Theodor Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400-1500* (= The Pelican History of Art), London 1966, p. 47, Taf. 28, 29.

⁶⁷ S. oben S. 235.

⁶⁸ S. Bongi, a.a.O. (s. Anm. 22), p. 19, n. 4; Lazzareschi, Dimora, p. 86 f.; Bacci, a.a.O. (s. Anm. 52), p. 70 f.

⁶⁹ In der Vita Cosimo Rossellis. Cf. Lazzareschi, Dimora, p. 80 f.; Lazzareschi-Pardi, p. 96 f. Lazzareschi hat im Zusammenhang mit Quercias Terracotta-Porträt Paolo Guinigis auf den ovalen Marmortondo mit dem Bildnisrelief Paolos hingewiesen, der sich bis vor kurzem im Besitz der Familie Guinigi befunden haben soll. Leider ist das letzte Mitglied dieser Familie in Lucca vor einigen Jahren verstorben, so dass über den Verbleib des Tondos augenblicklich nichts ausfindig zu machen ist und eine Besichtigung unterblieb. Lazzareschi hat den Tondo abgebildet (Lazzareschi-Pardi, Tafel bei p. 56; Lazzareschi, Lucca, Bergamo 1931, p. 91; besser reproduziert bei Augusto Mancini, *Storia di Lucca*, Florenz 1950, Taf. XIX). Er gibt an, dass ein Gegenstück zu diesem Tondo mit dem Bildnis des Condottiero Niccolò Piccinino im Familienbesitz der Guinigi existiere. Dieses könnte nicht vor 1430 entstanden sein, da der Condottiero bei der Vertreibung der Guinigi aus Lucca 1430 beteiligt und vorher dort nicht zu Ehren gelangt war. — Der Marmortondo mit dem Bildnis Paolo Guinigis ist, der Abbildung nach zu urteilen, das Werk eines Bildhauers aus dem 16. Jahrhundert. Es ist aber sehr gut möglich und sogar wahrscheinlich, dass ihm ein älteres Bildnis aus der Zeit Paolo Guinigis vorgelegen hat. Dafür sprechen die Gesamtanlage der Büste mit der stark vorgeschobenen, dünnfältig drapierten Schulter, dann die dem 16. Jahrhundert in dieser Form nicht entsprechende, flache und schmale Kopfbildung mit dem spitzlinigen Profil, dem in einzelnen dünnen Lockensträhnen gegebenen Haar und Bart, schliesslich die hohe, weiche Ballonmütze mit dem breiten Rand, die einer bestimmten, eleganten Kopfbedeckung der Zeit um 1400 entspricht (vgl. Köpfe mit ähnlichen Mützen auf dem Legnani-Relief von Pierpaolo delle Massegne). Diese Züge passen besser zu der Bildnisauffassung der Zeit um 1400 als zu der des Cinquecento; vgl. etwa den Steinschnitt mit dem Porträt des „Hannibal“ im Pal. Pitti in Florenz: Hans Wentzel, „Staatskameen“ im Mittelalter, in: Jahrbuch der Berliner Museen IV, 1962, p. 42-77 (p. 72, Abb. 28); hinsichtlich des Kopftypus auch das Bildnis des Kaisers Heraklius auf der berühmten burgundisch-flämischen Medaille der Zeit um 1400, cf. Georg Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Berlin 1922-23, Abb. 3. — Zwar bleibt unbeweisbar, ob dem (mutmasslichen) Bildhauer des 16. Jahrhunderts ein Original von Quercia zur Verfügung gestanden hat, doch lässt der Tondo vermuten, dass es Bildnisse — gemalte oder plastische — von Paolo Guinigi aus dessen Regierungszeit gegeben hat. Als Stütze dieser These führen wir die zum Teil recht bildnismässig wirkenden Marmorköpfe unter dem Gesims der südlichen Hochschiffwand von S. Martino in Lucca an, von denen einer einen männliche Typus wiedergibt, der dem des Guinigi-Tondos in etwa entspricht, auch die Form der Kopfbedeckung ist fast die gleiche; cf. L. Grandi Mezzetti, a.a.O. (s. Anm. 42), fig. 3. — Die Annahme, der Marmortondo mit dem Bildnis Paolo Guinigis könne auf ein Original aus seinen Lebzeiten zurückgehen, wird auch nicht durch die Erwägung hinfällig, dass das (offenbar zugehörige) Marmorbildnis Niccolò Piccininos ein Original voraussetzen müsste, dass erst nach 1430 entstanden sein kann. Der Bildhauer des 16. Jahrhunderts könnte für seine Tondi Originaldarstellungen Guinigis und Piccininos aus verschiedenen Zeiten der ersten Quattrocentohälfte verwendet haben.

⁷⁰ Ridolfi, a.a.O., p. 39 ff.; Lazzareschi, Dimora, p. 81 ff.; vgl. auch Venturi und Grandi Mezzetti, a.a.O. (s. Anm. 42), und Cornelius, a.a.O. (s. Anm. 55), p. 19.



20 Votivstatue des Dino Rapondi († 1415), ehemals Dijon, Ste. Chapelle. Nachzeichnung von Jean Peron, 1726, Paris, Bibl. de l'Arsenal.

dorther Stoffe, Tafelwäsche, Toilettegegenstände, vermachte ihm zwölf Pariser Silbertassen.⁷¹ Die Trenta gehörten seit dem 14. Jahrhundert zu den vielen reichen und einflussreichen Luccheser Kaufherren, Bankiers und Wechslern, welche, überwiegend in Paris und Brügge ansässig, als Berater, Zwischenhändler, Finanzmittler und Gläubiger die engsten und günstigsten Beziehungen zu fast allen französischen Höfen unterhielten und ausser mit Geld und den kostbaren Luccheser Tuchen auch mit französischen und niederländischen Juwelen, Kunstwerken und Büchern handelten.

Korrespondent Paolo Guinigis war auch Filippo Rapondi in Brügge, Bruder jenes Dino Rapondi († 1415), dessen lebensgrosse, marmorne Votivstatue sluterischen Gepräges (Abb. 20)

müssen daher häufig stattgefunden haben. Die Bedeutung der fröhlich humanistisch geprägten Hofhaltung Paolos für Jacopo ist bisher nur von der Luccheser Lokalforschung betont worden.⁷²

Paolos Tätigkeit als Kunstliebhaber geht vor allem aus dem nach seinem Sturz aufgestellten Schatzinventar hervor, welches — zwar bescheidenen Ausmasses gegenüber denen der Herzöge von Burgund, Berry und Anjou — einen auf ähnliche Ziele gerichteten Sammlerehrgeiz erkennen lässt, wenngleich das Überwiegen von Mengen ungefasster Edelsteine, kostbaren Leinenzeugs und von Bekleidungsstücken es vergleichweise barbarischer erscheinen lässt.⁷³ Immerhin besass Paolo eine wertvolle, reich bestückte humanistische Bibliothek, dann kostbare Exemplare der berühmten französischen Golde-mailplastik *en ronde bosse*, vergoldetes Silberbesteck mit Wildmännern und anderem Dekor *à la française*, flämische *arazzi* mit mythologischen Darstellungen, ein Marmorbildwerk und gemalte Tafeln offenbar profanen Inhalts und luxuriöses Goldschmiedewerk aller Art, darunter zwei Goldketten des Herzogs von Bedford.⁷⁴ — Lorenzo Trenta, einer der hervorragendsten Luccheser Auftraggeber Jacopos, der fast immer in Frankreich und in den Niederlanden gelebt hat, verschaffte Paolo von

Möbel und kostbare Goldschmiedearbeiten; er

⁷¹ Vor allem in *Lazzareschi-Pardi*, p. 95 f.

⁷² S. Bongi, a.a.O. (s. Anm. 22); E. Lazzareschi, Il Tesoro di Paolo Guinigi, in: *Bollettino Storico Lucchese* III, 1931, p. 73-79; Luigi Fumi - E. Lazzareschi, *Carteggio di Paolo Guinigi* (= *Memorie e Documenti della Storia di Lucca*, ed. dalla R. Accademia Lucchese, T. XVI), Lucca 1925 (Prefazione di E. Lazzareschi).

⁷³ Bongi, a.a.O., p. 68, passim; Lazzareschi, a.a.O. (*Tesoro*), passim.

⁷⁴ Lazzareschi, Dimora, p. 71 ff.; Léon Mirot - E. Lazzareschi, *Lettore di Mercanti Lucchesi da Bruges e da Parigi 1407-1421*, in: *Bollettino Storico Lucchese* I, 1929, p. 165-199.

in der Sainte Chapelle in Dijon stand.⁷⁵ Die Rapondi: Jacopo, Dino und Filippo, waren seit dem 14. Jahrhundert vor allem als Finanzvermittler zwischen Brügge und den burgundischen Herzögen tätig und genossen hohe Vertrauensstellungen, zu ihren Schuldnern gehörten auch der Duc de Berry und der Duc d'Orléans. Gerade an das Haus Burgund waren die Luccheser Kaufleute besonders anhänglich, weil es ihnen Frieden, Gerechtigkeit und freie Ausübung des Handels garantierte.⁷⁶ Paolo Guinigi scheint nicht nur den Stil seiner persönlichen Hofhaltung, sondern auch den seiner Regierung nach französischen Idealen ausgerichtet zu haben. Quercias Tätigkeit für ihn wie für Lorenzo Trenta bezeugt, dass der Künstler gerade von diesen ausdrücklich westlich orientierten, reichen und gebildeten Schichten der Luccheser Gesellschaft seine bedeutendsten Aufträge erhalten hat. Womöglich waren auch deren Wünsche für Einzelfragen der künstlerischen Gestaltung ihrer Aufträge von Einfluss, so für die „burgundische“ Form des Ilaria-Monuments, möglicherweise auch für die auffallend gotisierenden Formen des Trenta-Altars. Lorenzo Trenta erscheint auf seinem Grabstein, wie die Ilaria, in rein burgundischer Tracht (Abb. 32). Es ist wenig wahrscheinlich, dass Quercia von der Atmosphäre neuen, verfeinerten Lebensgefühls, die von Frankreich nach Lucca drang, nicht berührt und beeinflusst worden sei. Nach Lucca gelangte französische Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Malerei, Textilkunst usw. konnten dem für vielerlei Eindrücke empfänglichen Jacopo etwas über die neuartigen Zielsetzungen niederländisch-französischer Künstler mitteilen.

Doch bleibt die französische Seite des Ilaria-Monumentes überwiegend im Rahmen des Konzeptionellen. Ausserdem hat Quercia offenbar in der Tat Kontakte mit dem Bildhauerkreis der Porta della Mandorla gehabt, wenn auch diese kaum so weit gingen, wie Giulia Brunetti vermutet hat.⁷⁷ Vor allem die Bildung der architektonischen Details und des Blattwerks des Grabs sprechen dafür. Die Profilierungen der Sockelplatte, des Sockels und der Deckplatte sind in dem steilen Aufwachsen ihrer sich wiederholenden Rundstäbe und Kehlungen rein gotisch; die Verbindung der schräg vorspringenden Eckverkröpfungen mit den wie die Sockel von Halbsäulen gebildeten Eckbasen entspricht in ihrer eigentümlichen Verschneidung der Zeichenweise gotischer Architekten (Abb. 21). Die Einzelformen des Gesimses am oberen Sarkophagrand: Konsolfries und Blattstab, haben in der Kapitellzone der Porta della Mandorla engere Entsprechungen: die antikisierende Form des Blattstabes findet sich fast übereinstimmend sowohl in den Halsringen der Kapitelle als auch in den Windungen der äusseren Portalsäulen (Abb. 21-23). Die Kombination von Konsolfries und Blattstab könnte Quercia

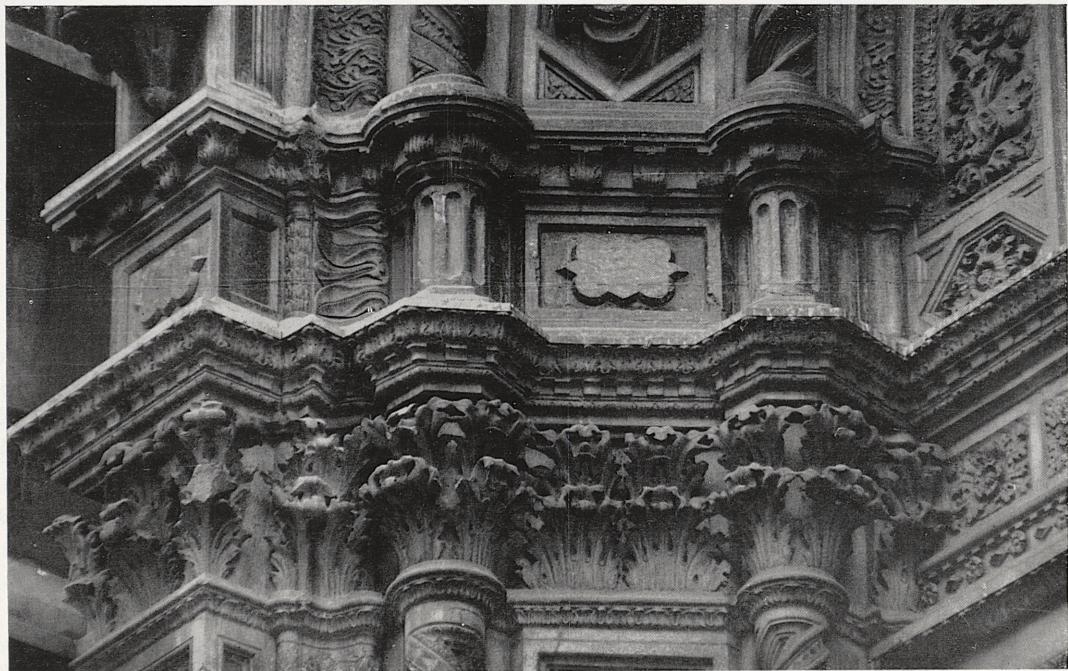
⁷⁵ *Miro - Lazzareschi*, a.a.O. Zu der Aktivität lucchesischer Kaufleute, speziell der Rapondi, an französischen Fürstenhöfen vgl. neuerdings auch *Millard Meiss*, French Painting in the Time of Jean de Berry, London 1967, p. 8, 47, 49, 252, 362 n. 7. Zur Ausstattung der ehemaligen Ste. Chapelle von Dijon vgl. *Henry Chabeuf*, Dijon à travers les âges. Histoire et description, Dijon 1897, p. 77-84; *ders.*, La Sainte Chapelle de Dijon, in: Revue de l'art chrétien LXI, 1911, p. 177-196. – Ein noch heute in Lucca nachweisbares niederländisches Importstück der Zeit um 1400 ist das von Balduccio degli Antelminelli gestiftete Kästchen aus gepresstem, bemaltem und vergoldetem Leder mit Szenen aus der Passion Christi im Besitz der Domopera; vgl. hierzu *Placido Campetti*, Il cofano di Balduccio degli Antelminelli nella cattedrale di Lucca, in: *Dedalo* II, 1921/22, p. 240-250; ferner den Katalog der Ausstellung „Mostra d'Arte Sacra“, Lucca, Palazzo Ducale, 1957, Nr. 22, Taf. 13; und *Meiss*, a.a.O., I, p. 51; II, fig. 454, 455.

⁷⁶ Cf. *Miro - Lazzareschi*, a.a.O. – Zu den vielfältigen Handelsbeziehungen zwischen Lucca und den französischen Höfen vgl. neuerdings auch *Ruth Grönwoldt*, Paramente und ihre Stifter. Italienische Paramente des Trecento in zwei französischen Kathedralen, in: Festschrift für Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 81-86, Taf. XLII, XLIII. Zur Persönlichkeit Paolo Guinigis, insbesondere auch zu seinen Beziehungen zu den Mailänder Visconti, vgl. *A. Mancini*, Storia di Lucca, Florenz 1950, p. 166 ff.

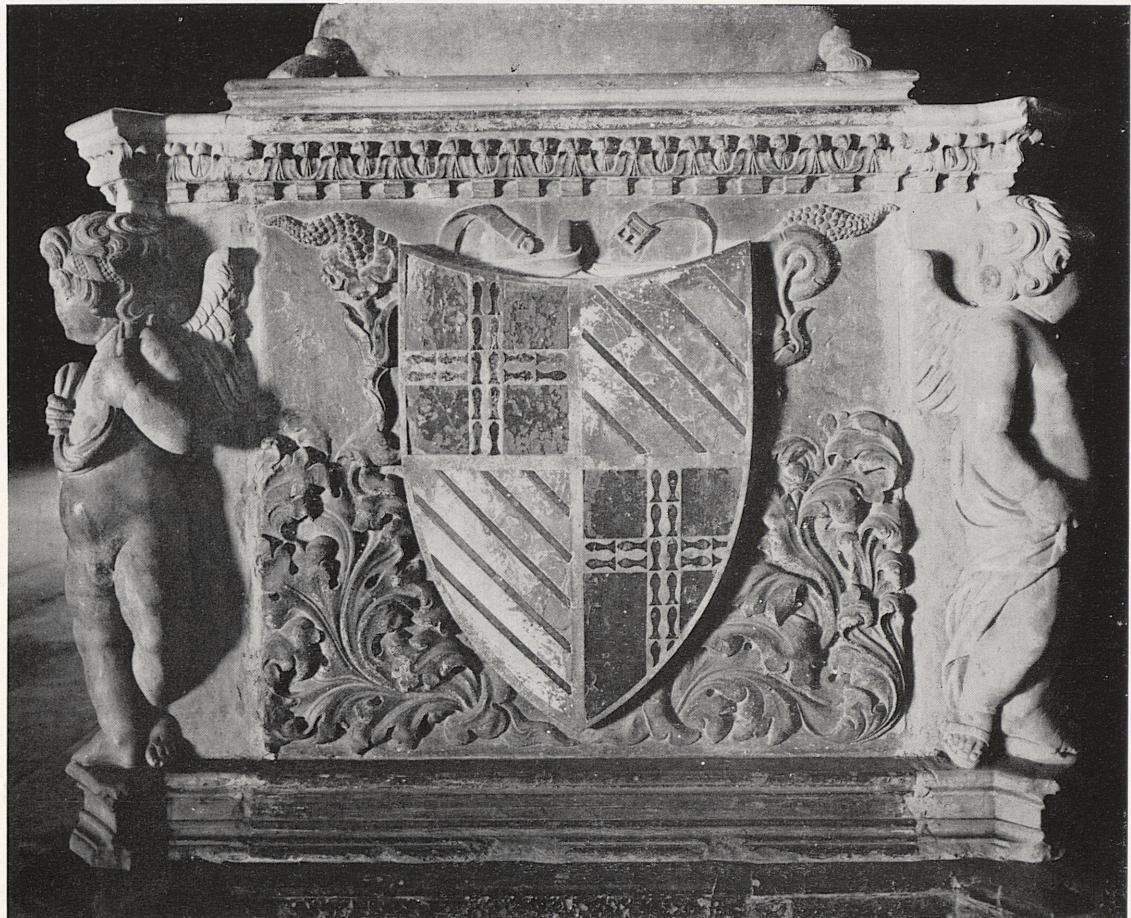
⁷⁷ *Giulia Brunetti*, Jacopo della Quercia a Firenze, in: *Belle Arti* II, 1951, p. 3-17; *dies.*, Jacopo della Quercia and the Porta della Mandorla, in: *Art Quarterly* XV, 1952, p. 119-139.



21 Jacopo della Quercia, Grabmonument der Ilaria del Carretto (vor 1490). Lucca, S. Martino.



22 Porta della Mandorla, Kapitellzone des linken Gewändes. Florenz, Dom.



23 Jacopo della Quercia, Grabmonument der Ilaria del Carretto, östliche Schmalseite mit Wappen Guinigi-Carretto. Lucca, S. Martino.

von dem möglicherweise im Duecento gefertigten, von ihm für antik gehaltenen Deckel des römischen Marmorsarkophages im Florentiner Baptisterium übernommen haben, in dem 1230 der Bischof Giovanni da Velletri bestattet worden war — eine Vermutung, die durch Hansons Beobachtung einer Motivübernahme Quercias von antiken Florentiner (oder Pisaner) Sarkophagen in der Grabplatte der Gemahlin Lorenzo Trentas gestützt wird.⁷⁸ — In den Niccolò di Pietro Lamberti und Antonio und Nanni di Banco zugeschriebenen Archivoltenstücken der Porta della Mandorla ist das Blattwerk in verwandter Überlappung seiner breiten, rundlich ausgreifenden, elastischen Formen gegeben, wie neben dem Wappen des Ilaria-Monuments;

⁷⁸ Hanson, a.a.O., p. 45. Zu dem Sarkophag des Bischofs Giovanni da Velletri vgl. W. und E. Paatz, Die Kirchen von Florenz II, Frankfurt 1941, p. 206, Anm. 174 (Foto Alinari 29 387). — Auf den gotischen Charakter der Architekturformen des Ilaria-Monuments ist u. W. nur von Reymond, a.a.O., p. 36, und von Nicco, a.a.O., p. 40, eingegangen worden. Morisani, a.a.O., p. 16 ff., hält die Sockelplatte aus dunklem Marmor nicht für original.



24 Antonio und Nanni di Banco (?), Detail aus den Archivolten der Porta della Mandorla, 1404-09. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.



25 Niccolò di Pietro Lamberti (?), Detail aus den Archivolten der Porta della Mandorla, 1404-09. Florenz, Dom.

auch die Fingerhutblüten sind in der Wiedergabe einmal von vorn, einmal von hinten fast übereinstimmend gebildet.⁷⁹ Indessen sind Quercias Blattformen um einige Nuancen saftiger, dicker und lappiger als die Florentiner (Abb. 23-25); noch fleischiger erscheinen sie in kreuzförmiger Anordnung auf der unteren Schmalseite. Dem entspricht auch in den architektonischen Details des Grabes, im Verhältnis zu Florenz, ihre üppigere plastische Bildung, in der sich Quercias persönliche Auffassung spiegelt.

⁷⁹ M. Wundram, Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400, in: Jahrbuch der Berliner Museen IV, 1962, p. 78-115 (p. 100 ff.), Abb. 18-23.



26 Jacopo della Quercia, Grabmonument der Ilaria del Carretto, Putto von der Südseite. Lucca, S. Martino.



27 Konsolfigur eines Puttos. Florenz, Dom, erste nördliche Chortribuna.

Man möchte sogar vermuten, dass Quercia der Versuch der Florentiner Bildhauer dieser Jahre, die antike Erotenwelt in den Friesen der Porta neu zu beleben, stark beeindruckt hat. Zwar sind die Florentiner Putten magerer und trockener als die Quercias, ihre spielerischen Bewegungen bleiben eckiger, dennoch ist das Kindliche ihres Treibens hier wie dort ähnlich verstanden (Abb. 25, 26, 28-30). Größere Puttendarstellungen gibt es in Florenz als Konsolträger des Fensters der ersten Chortribuna gleich links neben der Porta della Mandorla (Abb. 27). Ihre Anbringung und Haltung ist mittelalterlich, sie wirken neben denen Quercias steif und plump, aber es wird in ihnen versucht, was Quercia leistete: den Kinderkörper rundlich und weich mit allen seinen Falten und Polsterungen zu kennzeichnen (vgl. Abb. 26 u. 27).

So übertreffen Quercias Putti ihre Florentiner Gesellen an künstlerischer Bedeutung. Indem er das Motiv girlandentragender Eroten von antiken Sarkophagen direkt auf sein Monument übertrug, gewinnen sie darüber hinaus eine Signifikanz, die sich nicht im Formal-Stilistischen dieser ernst blickenden, wie kleine Statuen aufgefassten Bildungen erschöpft, sondern den inhaltlichen Tenor des Monumentes bestimmt. Leider ist über den Sinn des Puttenmotivs in der Frührenaissance bis heute wenig bekannt.⁸⁰

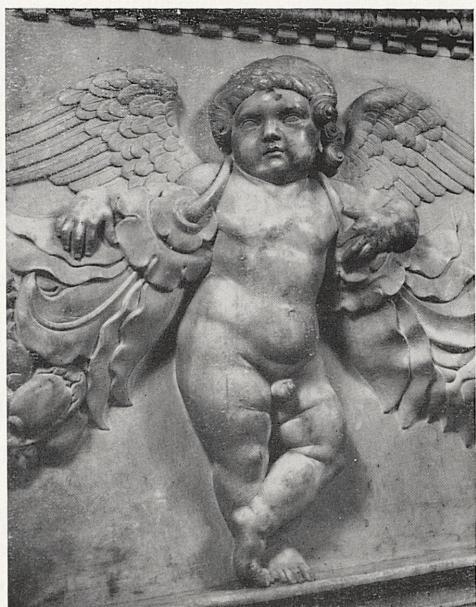
⁸⁰ Zur Ikonographie des Ilaria-Monuments speziell cf. P. Bacci, a.a.O. (s. Anm. 52), p. 100 ff.; zum Aufkommen des Putto in der italienischen Trecentokunst M. Lisner, Die Sängerkanzel des Luca della Robbia, Diss. phil. Freiburg 1955 (Maschinenschrift), p. 179 ff.; zur inhaltlichen Bedeutung des Putto in der italienischen Kunst des Trecento und der Frührenaissance cf. Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm 1960, Text p. 147 ff.; ferner den Artikel „Engel“ im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Sp. 464-467 (K.-A. Wirth); dann den Artikel „Eros (Eroten)“, II (in der Kunst), im Reallexikon für Antike und Christentum, Bd VI, Sp. 337-342 (A. Rumpf).



28 Putto aus dem linken Gewände der Porta della Mandorla, 1391-95.
Florenz, Dom.



29 Jacopo della Quercia, Grabmonument
der Ilaria del Carretto, Putto von der
Südostecke. Lucca, S. Martino.



30 Jacopo della Quercia, Grabmonument
der Ilaria del Carretto, Putto von der
Nordseite. Lucca, S. Martino.



31 Sarkophag eines Auferstehenden. Orvieto, Kathedrale, Weltgerichtspfeiler.

Es könnte sein, dass sich Quercia beim Entwurf seines Grabmals nicht ausschliesslich auf antike Vorbilder bezogen hat. An dem Weltgerichtspfeiler des Orvietaner Domes, in dessen unterer Reliefzone, entsteigt ein Auferstehender einem Sarkophag, der das Motiv nackter, rankenträgender Putten — sogar ohne Flügel — in auffallender Verwandtschaft zum Ilaria-Monument zeigt (Abb. 31): auffallend vor allem deshalb, weil der Orvietaner Meister antike Sarkophage mit kranztragenden Eroten in der gleichen Weise veränderte wie Quercia.

Während in der Antike das Motiv im allgemeinen im Zusammenhang mit über und unter den Girlanden eingefügten Reliefs oder Masken erscheint, sind in Orvieto wie am Ilaria-Grab nur die Putten mit Kränzen dargestellt, der Grund zwischen ihnen bleibt frei und glatt. Vielleicht hat in Sieneser Steinmetzbottegen befindliches, gezeichnetes Vorlagenmaterial hier eine vermittelnde Rolle gespielt. Sieneser Künstler waren zudem vor und um die Jahrhundertwende in Orvieto tätig; unter ihnen auch jener Bildhauer Luca di Giovanni da Siena, den della Valle (begründet oder nicht?) ohne Zitat eines Dokumentes als Lehrer Quercias bezeichnet hat, und der seinerseits wieder mit dem Florentiner Bildhauerkreis um Giovanni d'Ambrogio zusammenhing.⁸¹ Der Ruhm der Orvietaner Fassadenreliefs als Werke der besten sienesischen Bildhauer muss zu jener Zeit fest gegründet gewesen sein, wie die berühmten, bewundernden Äusserungen Papst Pius II. über sie bezeugen können.⁸² Aus solchen Gründen ist sogar ein gelegentlicher Aufenthalt Quercias in Orvieto nicht ganz ausgeschlossen. In dem Agnelli-Relief scheint sich, zwar kaum deutlich präzisierbar, noch ein charakteristisches Element des sienesischen *mondo poetico* von Orvieto zu tradieren (vgl. die schlafenden „Abraham“ und „Jesse“ vom Fuss der beiden Mittelpfeiler). Zurückkehrend zum Motiv des Putten-Sarkophages: abgesehen von der Vorwegnahme dieses speziellen Motivs in Orvieto, waren christliche Kinderengel in antiker Ungewandtheit auch sonst in der Sieneser Trecentoskulptur gerade an Grabmälern durchaus heimisch.⁸³

⁸¹ S. Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto, Rom 1891, p. 325, Doc. VIII; P. Guglielmo della Valle, Storia del Duomo di Orvieto, Rom 1791, p. 289; ferner zusammenfassend in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XXIII, Leipzig 1929, p. 426.

⁸² Pii secundi Pontificis Max. Commentarii, ed. Rom 1584 (Dom. Basa) Liber quartus, p. 201 ff.

⁸³ Darauf hat im Hinblick auf Quercia kürzlich auch Amarosa Garzelli hingewiesen, s. ihren Aufsatz: Problemi di scultura gotica senese, 3, in: Critica d'Arte XIV, NS, fasc. 88, agosto 1967, p. 36-50 (p. 41). Solche Kinderengel befinden sich z. B. in dem 1330 datierten Grabmonument des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo von Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, über dessen Sarkophag acht nackte Putten einen Vorhang hinter einer zu rekonstruierenden Figurengruppe ausbreiten, vgl. Garzelli, a.a.O.; Foto Alinari 42 512.

Mit dem Grabmal der Ilaria hat Quercia den von Westen eindringenden Stiltenndezzen der Internationalen Gotik in Italien vollendet Ausdruck gegeben. Gleichwohl hat er die im Ambiente westlicher Hofkunst gefundene Formel für die Auffassung einer Statue als Ausdruck eines neuen, diesseitig gerichteten Selbstverständnisses des Menschen entscheidend verändert. Für ihn vollzog sich die künstlerische Öffnung nach dem Westen, ähnlich wie für Ghiberti, in unmittelbarer Verbindung mit einer Neubewertung und Aktivierung der antiken Überlieferung. Durch die dichterisch freie Gestaltung seines Grabmals *all'antico* hat Quercia dieses aufs deutlichste von den im gotischen Sinne aus dem Verband einer Serie heraus zu verstehenden, typmässig wiederholbaren französischen Tumbengräbern distanziert. Als Typus ohne Vorbild gewinnt Quercias Tumba den Charakter eines Denkmals, das in seiner besonderen Prägung nur einer einzelnen Person gelten konnte. Zu ihm gehört, dass es in dieser Form nicht wiederholbar ist; es hat auch keine Nachfolge gefunden. — Entsprechend ist die Grabfigur der Ilaria selbst von allen Bindungen befreit, welche in der strengen, im Gebet gesammelten Haltung französischer *gisants*, bei aller Individualisierung im einzelnen, immer noch die „Säulenfigur“, d. h. die Statue in einer über sich selbst hinausdeutenden, heilsgeschichtlich verankerten Sinnbezogenheit fühlen lassen (Abb. 19). Die Statue der Ilaria jedoch ist nicht „Grabmaltypus“ einer Edelfrau; jede Wiederholung hätte auf eine blosse Nachahmung hinauslaufen müssen. Sie erscheint nicht als Repräsentantin ihres Standes, nicht als Glied einer hierarchisch geordneten Gesellschaft, sondern in einem reineren und ausschliesslicheren Sinn als ideal gesehenes Porträt. „Idealisierung“ meint hier nicht mehr in erster Linie eine Deutung des Menschenbildes im Licht des religiös Jenseitigen, obwohl die formende Kraft solcher Deutung — d. h. „das Gotische“ — in der Ilaria-Figur fühlbar bleibt; jedoch scheint die Absicht Quercias im letzten Grunde einer Umdeutung dieses alten Gedankens zugunsten der Idealisierung der dargestellten Person um ihrer selbst willen gegolten zu haben.

Allein die Tatsache, dass die Gemahlin eines Signore im Italien der Stadttyrannen bis dahin wohl niemals eines derartig aufwendigen Einzelgrabes für würdig erachtet worden war, kann den singulären und neuartigen Charakter dieses Monumentes erhellen, das auch als „Auftrag“ Zeugnis einer erstaunlich privaten, vom Herkommen unabhängigen Initiative ist. Der Bericht des Sekretärs und Chronisten Paolos von dessen tiefer Trauer über den Tod der Ilaria bildet dafür den Hintergrund. Die Zeitgenossen Quercias müssen etwas von der Besonderheit dieses Grabmals gefühlt haben, denn es heisst, dass allein seine Schönheit es bei der Vertreibung Paolos 1430 vor der vollkommenen Zerstörung bewahrt habe.⁸⁴ In seinem Anspruch auf Einmaligkeit, der auch den Menschen, dem es gilt, zum wahren Individuum erhebt, scheint der Rang des Ilaria-Monumentes als Werk der frühesten Renaissance zu liegen.

Ghiberti war Quercia in der Auseinandersetzung mit französischer Hofkunst vorausgegangen. Wie Krautheimer nachwies, basiert der Stil seines Konkurrenzreliefs von 1401 wesentlich mit auf französischen Arbeiten der Zeit um 1380.⁸⁵ Ghibertis Kontakt mit dem Westen könnte sich auch nach der Konkurrenz noch fortgesetzt haben, wie die Entwicklung vom Stil des Konkurrenzreliefs zu der weicher schwingenden, gelösten Bildnerei der ersten Reliefs seiner früheren Bronzetür des Baptisteriums in der Pracht ihres überfliessenden Faltenwerks vermuten lässt. Gleichwohl spielt der für die Zeit um 1400-1410 im Norden und Westen ty-

⁸⁴ Chronicon Johannis Sercambi, in: *Muratori, Rer. Ital. Script.* T. XVIII, Mailand 1731, Sp. 876. — *Vasari-Milanesi* II, p. 112; *Cornelius*, a.a.O., p. 21. Über italienische und französische Kunst um 1400 zusammenfassend zuletzt *Harald Keller*, Italien und die Welt der höfischen Gotik, Wiesbaden 1967.

⁸⁵ R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, p. 50 ff. (Ghibertis origins).



32 Jacopo della Quercia, Grabstein des Lorenzo Trenta, dat. 1416.
Lucca, S. Frediano.



33 Lorenzo Ghiberti, Auferweckung des Lazarus, Detail. Florenz, Baptisterium, nördliche Bronzetür.

pische Reichtum von Gewandbildungen bei Ghiberti eine andere Rolle als in seinen Ursprungslandschaften. Dort ist das Gewand stets konstruktives Element im Bau einer Figur, es bleibt dementsprechend bis zu einem gewissen Grade auch „Bedeutungsträger“ im Sinn des Mittelalters; die Figur drückt sich in ihrem Gewand aus. Ghiberti dagegen geht in seinen Reliefs für das Nordportal von einer vergleichsweise unabhängig vom Gewand konzipierten Vorstellung der Figur als in sich abgerundetem und geschlossenem Organismus aus, den das Gewand in seinem Reichtum umhüllt, seine Formen, Posen und Gesten in autonomer Bewegung steigernd und verschönernd umschreibend, Gruppen und Figuren miteinander verbindend und somit überwiegend zum szenischen Mittel, zu Draperie und Kostüm werdend.

Anlässlich der Florentiner Konkurrenz von 1401 müssen sich Quercia und Ghiberti begegnet sein. Gibt es nun Hinweise darauf, dass Quercia Arbeiten Ghibertis studiert hat? Sie lassen sich im Skulpturenschmuck des Ilaria-Grabes nicht belegen, wenigstens nicht direkt. Man könnte allenfalls mutmassen, dass Ghibertis durchdringende Beherrschung der Logik des Organischen, sein lebhaftes Empfinden für körperlichen Reichtum und für die Harmonie gelockerter, zurückhaltend rhythmisierter Bewegung in einem prinzipiellen Sinn für den Quercia des Ilaria-Grabes belehrend gewesen sein könnte. Etwas von der in Ghibertis Konkurrenzrelief so anziehenden, distinguierten Paganität scheint auch im Gesamtbild des Ilaria-Grabes lebendig.



34 Jacopo della Quercia, Grabstein der Frau des Lorenzo Trenta, dat. 1416. Lucca, S. Frediano.



35 Lorenzo Ghiberti, Austreibung der Wechsler. Florenz, Baptisterium, nördliche Bronzetür.

Die Wirkung Ghibertis auf Quercia ist in den Grabsteinen Lorenzo Trentas und seines Weibes in S. Frediano in Lucca eher fassbar (Abb. 32, 34). Beide 1416 datiert, bilden sie den Schmuck einer Familiengrablage, die Lorenzo schon lange vor seinem Tode († nach 1439) in der von ihm erworbenen und ausgestatteten Trenta-Kapelle anlegen liess. Beide Grabsteine haben durch ihre starke Abrasion derart viel nicht nur an Oberfläche, sondern geradezu an Substanz verloren, dass der ursprüngliche Reichtum ihrer plastischen Erscheinung sich nur noch in einem sanften Streiflicht erschliesst; die Alinari-Aufnahmen sind viel zu flach und hart. Das hat wohl auch zu einer gewissen Vernachlässigung dieser Grabsteine durch die Forschung geführt, welche die Mitarbeit von Werkstattmitgliedern hervorzuheben pflegt.⁸⁶

⁸⁶ Hauptliteratur zur Entstehung und Datierung der Grabsteine der Familie Trenta s. o. Anm. 2. Zur Bewertung s. vor allem Morisani, a.a.O., p. 64; Hanson, a.a.O., p. 45 (mit Zitat Baccis); dagegen Nicco, a.a.O., p. 50 ff.

In ihrem frei wie in Ton modellierenden Stil sind sie Zeugnisse eines seit der Ilaria ungeheuer angereicherten Gefühls für die Morbidität organischer Substanzen in drängender, von innen kommender Bewegung, die sich des ganzen plastischen Gefüges bemächtigt. In dem Relief der Frau lassen bestimmte Einzelzüge noch an die Ilaria denken: deren feine Linienhaftigkeit klingt nach in den Falten des baldachinartig hinter ihr angeordneten, höchst originell über dem Kissen gerafften und geknoteten Bahrtuches, in dem zarten Gefältel des Kleides über Brust und Leib. Aber ein Reichtum plastischer Einzeleinfälle lebt sich jetzt aus; die Ilaria wirkt neben ihr kühl und distanziert. Der anmutig geschwungenen Haltung der Frau entsprechend, dreht und schiebt sich ihr Gewand in vielerlei Kurven, Wirbeln und langen Wellenschlägen. Man möchte glauben, dass diese Weichheit des plastischen Empfindens, diese erregte Sprache der Gewandung eine Reaktion Quercias auf Ghibertis Stil der Bronzereliefs des Nordportals sei. Stellt man das Grabmal des Lorenzo selbst mit der hingestürzten Frauenfigur aus der „Auferweckung des Lazarus“ (ca. 1413-16) zusammen (Abb. 33), so wird man spüren, wieviel von der für Ghiberti charakteristischen, blühenden Körpermodellierung unter den in sanften Wellungen über sie hinfließenden Gewändern übernommen worden ist. Bis in Einzelheiten gehen Entsprechungen in der Bildung weicher, wie eingedrückter Faltenschlaufen, blütenblattartig zarter Muldungen und Saumführungen (vgl. Abb. 32 und 33). Das Grabrelief der Frau lässt solche ghibertesken Elemente zwar weniger augenscheinlich hervortreten, dennoch erhellt auch hier der Vergleich mit der bündeltragenden Frau aus der „Wechsleraustreibung“ (Abb. 35), wie nahe sich die zierliche und schmiegsame Bildung des Figürlichen steht. Die über Händen und Füßen der Frau des Trenta kleine Bäusche und Strudel bildende Gewandung, die hinter dem Kopfputz vorquellenden Rüschen, das alles dürfte vom Stil der früheren Nordportal-Reliefs angeregt sein. Zugleich besagen solche Vergleiche etwas über das dem eigenen Genius unbefangener folgende künstlerische Vorgehen Quercias gegenüber Ghiberti, dessen disziplinierte, bis zu einem beinahe nicht fassbaren Grad von stilistischer und technischer Reinheit getriebene Formensprache den um prinzipiell gültige figurale und kompositionelle Lösungen bemühten Denker viel stärker fühlen lässt.

Die Ausstrahlung ghibertesken Formgutes in den Bereich der Kunst Quercias führt vielleicht das Werk eines seiner engsten Mitarbeiter der Frühzeit, Francesco di Valdambrino, handgreiflicher vor Augen als das Quercias selbst. So weit man bis heute, vor allem auf Grund von Baccis Forschungen, schliessen kann, erreichte er eigentlich nur dann Bedeutung, wenn er in Quercias unmittelbarer Nähe schuf.⁸⁷ Ihm schrieb Bacci die Holzstatue des hl. Ansano in SS. Simone e Guida in Lucca zu, mit der Datierung um 1406 (Abb. 36, 38).⁸⁸ Ihre Qualität unterscheidet sie wesentlich von der zweiten hölzernen, schwächeren Ansano-Statue in S. Paolino in Lucca, die ebenfalls Francesco zugeschrieben wurde, und rückt sie Quercia selbst näher als die einzig für Francesco gesicherten drei Büsten der sienesischen Stadtpatrone im Domuseum von Siena von 1409.⁸⁹ Schon Bacci wies auf die auffallende Ähnlichkeit des Profils der Ansano-Figur mit dem der Ilaria hin⁹⁰; in der Frontalansicht stellt es sich in seiner runden, fleischigen Form mit der perückenhaften Haarbildung etwa zwischen das — glattere — Gesicht der Silvestri-Madonna und die Puttenköpfe des Ilaria-Grabes (vgl. Abb. 38 mit Abb.

⁸⁷ Zu Francesco di Valdambrino s. vor allem P. Bacci, a.a.O. (s. Anm. 52); Carlo Lud. Ragghianti, Su Francesco di Valdambrino, in: Critica d'Arte III, 1938, p. 136-143; E. Carli, Scultura lignea senese, Mailand-Florenz 1951, p. 118, p. 52 ff.

⁸⁸ Bacci, a.a.O., p. 106 ff.; Ragghianti, a.a.O., passim; Carli, a.a.O., p. 56, p. 142.

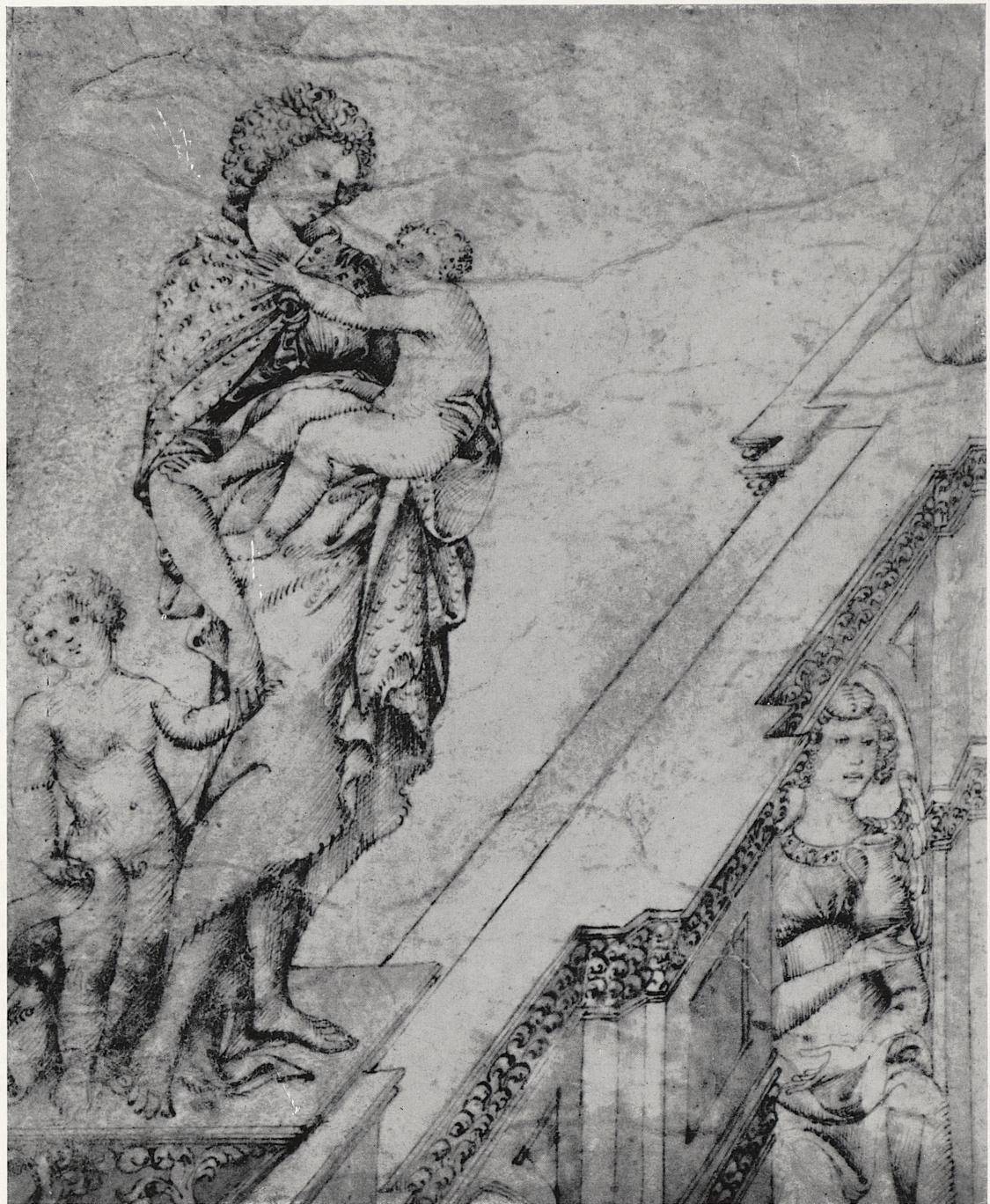
⁸⁹ Zu diesen Büsten s. unten Anm. 92.

⁹⁰ Bacci, a.a.O., p. 111.



36 Francesco di Valdambrino zugeschrieben, hl. Ansanus. Lucca,
SS. Simone e Giuda.

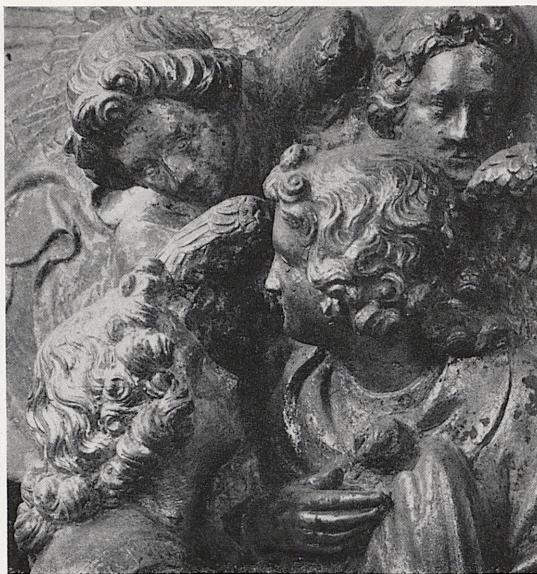
16, 30). An die Ferrareser Madonna erinnert auch eine gewisse zusammenfassende Glätte der Gesamterscheinung, ferner die Artikulierung der Verhältnisse des Kopfes zum Hals und zu den Schultern, die Postierung und Bewegung von Armen und Händen. Der auspendelnde Kontrapost des Ansanus und des Ferrareser Christkindes entsprechen einander, und schliesslich auch Einzelzüge der Gewandbildung, vorwiegend in den Mantelpartien (vgl. Abb. 36 mit Abb. 16, 18).



37 Vorzeichnung zur Fonte Gaia von 1409 (?), Detail mit Rea Silvia. New York, Metropolitan Museum.



38 Francesco di Valdambrino zugeschrieben, hl. Ansanus, Detail. Lucca, SS. Simone e Giuda.



39 Lorenzo Ghiberti, Engelsköpfchen aus der Taufe Christi an der Nordtür. Florenz, Baptisterium.

Nun ist gerade hinsichtlich des Ansanus mehrfach auf Ghiberti hingewiesen worden: er erscheint fast wie eine stark vereinfachte Übersetzung der Hirten des Anbetungsreliefs von der Baptisteriums-Nordtür in ein Grossformat.⁹¹ Der Kopf des Ansanus dürfte in seiner speziellen Bildung von Typen der früheren Nordportal-Reliefs beeinflusst sein: im Vergleich etwa mit den lockigen Engelsköpfchen aus der Taufe Christi (Abb. 39) wird deutlich, wie in der Holzfigur (Abb. 38) der knappere, hoch kultivierte Stil der kleinformatigen Schöpfungen Ghibertis in der Vergrößerung vergröbert wird in einem quercesen Wuchern und Blühen der plastischen Formen; die feine Geistigkeit von Ghibertis Bildungen ist in ein träumerisch verschlafenes Sinnen verwandelt. Noch stärker vereinfacht, fast volkstümlich geworden in der anspruchslosen Lieblichkeit ihres Ausdrucks sind Vorbilder von Ghiberti in den 1409 datierten Büsten der hl. Crescentius und Victor in Siena von Francesco (vgl. Abb. 40 und 41, 42 und 43).⁹² Möglicherweise sind der pendelnde Stand, die etwas zäh und schwerflüssig geratene Gewandbildung des Luccheser Ansanus schon als ein Reflex auf den Stil der frühesten, bis um 1407 entstandenen Reliefs für die Nordtür von Ghiberti zu werten. — In der „Rea Silvia“ auf der 1409 zu datierenden, vielleicht zwar nicht von Quercia selbst gefertigten Vorzeichnung zur Fonte Gaia (Abb. 37)⁹³ sind Ponderation und Einzeldurchbildung der Ansanusstatue in mehrerer Hinsicht eng verwandt, wenn auch die Zeichnung der Göttin komplizierter im Aufbau und motivisch angereichert ist.

⁹¹ *Ragghianti*, a.a.O., p. 140; *Carli*, a.a.O., p. 56.

⁹² *Carli*, a.a.O., p. 54 ff., Taf. 85, 86, 87; *Hanson*, a.a.O., p. 74, Taf. 77. — Zu den Prophetenköpfchen in der Rahmung der früheren Bronzetür von Ghiberti vgl. *Krautheimer*, Ghiberti, a.a.O., p. 131. Er datiert diese zum grössten Teil erst um 1420, hält aber die Entstehung des von uns reproduzierten Kopfes Abb. 41 vor 1415 für möglich, während er den Kopf unserer Abb. 43 erst später entstanden denkt. Eine Beeinflussung Valdambrinos durch ghiberteskes Werkstattgut, das dem hier zitierten Kopf Abb. 43 vorausgeht, ist aber trotzdem vorauszusetzen.

⁹³ Literatur zu den Entwürfen der Fonte Gaia s. o. Anm. 47, 60, 62.



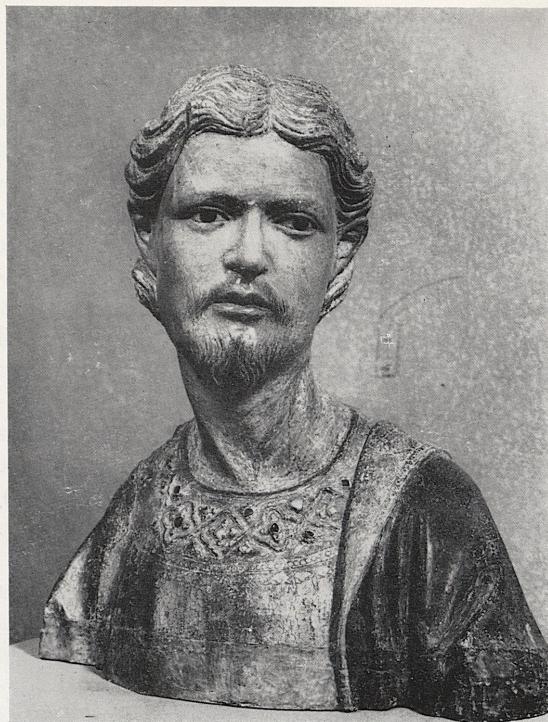
40 Lorenzo Ghiberti, Köpfchen aus der Rahmung der Nordtür. Florenz, Baptisterium.



41 Francesco di Valdambrino, hl. Crescentius, 1409. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Zwar können solche spärlich und umständlich zu dokumentierenden Berührungen mit Ghiberti schon im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, die sich zudem auch nur im engsten Schulkreis Quercias aufzeigen lassen, allein kaum ihre Wesentlichkeit für Quercias Stilbildung bündig beweisen. Immerhin aber stützen sie unsere Vermutung, dass sich diese, zumindest seit seiner Ferrareser Madonna, in einem gewissen Kontakt mit der Florentiner Entwicklung des ersten Jahrzehnts vollzogen habe. Dafür sprechen nicht nur stilistische Einzelbeobachtungen, sondern u. E. vor allem auch die renaissancemässige Konzeption des Ilaria-Monuments, das wir trotz aller von Florenz sich distanzierenden künstlerischen Individualität seiner Formung als einen Ausdruck der in Florenz, von den Bildhauern, angebahnten neuen Bewegung verstehen. Solche Florentiner Impulse bezeichnen nur eine Seite der Kunst des jungen Quercia; sie verbinden sich mit der Wirksamkeit eines immanenten sienesischen Erbes und dazu mit Eindrücken, die Quercia vermutlich im Milieu der Hofhaltung Paolo Guinigis von den Erzeugnissen der höfisch ausgerichteten Kunst des Westens empfangen hatte. Wir glauben nicht, dass sich Quercias mögliche „Quellen“ in der Aufzählung dieser Komponenten erschöpfen; andere sind uns nur nicht bekannt.

Quercias Reaktion auf all diejenigen Dinge, die sich seinem künstlerischen Gesichtskreis erschlossen, war genau so intensiv wie eigenwillig; von Werk zu Werk ändert sich das Bild, Einflüsse erscheinen verschiedenartig verwertet, manchmal sind sie deutlich ablesbar, oft bis zur Unkenntlichkeit verarbeitet. Die Begegnungen mit Frankreich, mit Florenz, mit Ghiberti speziell scheinen sich auf einem Niveau abgespielt zu haben, das man mit dem Versuch, übereinstimmende Einzelzüge in der Körper-, Gesichts- und Faltenbildung nachzuweisen,



42 Francesco di Valdambrino, hl. Victor, 1409. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



43 Lorenzo Ghiberti, Köpfchen aus der Rahmung der Nordtür. Florenz, Baptisterium.

nicht immer erreicht. Erst in den Bildwerken der Fonte Gaia, des Trenta-Altares vor allem scheint sich auf der Stilbasis der Trenta-Steine eine neue künstlerische Stellungnahme zu bestimmten Werken Donatellos und Nannis aus dem zweiten Jahrzehnt deutlicher abzuzeichnen, wenngleich auch diese von der temperamentvollen, im höchsten Grade zugleich einfühlsamen und umschmelzenden Kraft Quercias geprägt ist und sich dem forschenden Auge lange verbirgt.*

* Dieser Aufsatz entstand während eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft bewilligten, dreijährigen Stipendiums am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Ich fühle mich Dr. Margrit Lisner für klärende Gespräche und Dr. James H. Beck für Literaturhinweise zu Dank verpflichtet; ebenso Prof. Charles Seymour Jr., der mir grosszügigerweise gestattete, seine unpublizierten Neuaufnahmen des Ilaria-Monuments zu reproduzieren.

NACHTRAG :

Erst nach Redaktionsschluss erfuhr ich, dass der in Anmerkung 69 besprochene Marmortondo mit dem Bildnis Paolo Guinigis dem Museo Civico von Lucca vermacht worden und dort neuerdings ausgestellt ist.

RIASSUNTO

L'eccellente bassorilievo della tomba di S. Agnello costituisce oggi il paliotto dell'altare della sagrestia in S. Martino a Lucca. Proviene dal reliquiario del Santo che in origine si trovava sull'altare del transetto nord di S. Martino. L'altare fu demolito nel 17^o secolo. Si hanno notizie documentate che il reliquiario del Santo („arca marmorea corporis Sancti Agnelli“) fu scolpito nel 1392 o poco più tardi. La figura in bassorilievo di S. Agnello mostra una sorprendente affinità con la statua di Ilaria del Carretto di Jacopo della Quercia. Questo fatto induce a rivedere la vecchia attribuzione del bassorilievo ad Antonio Pardini di Pietrasanta, che intorno al 1400 era „magister operis“ del Duomo di Lucca. Dai nuovi studi è apparso chiaro che il bassorilievo non ha alcuna affinità con le altre opere attribuibili ad Antonio Pardini ed a suo fratello Bonuccio. Trova quindi fondamento la supposizione che si tratti di un lavoro giovanile di Jacopo della Quercia. Una conferma di questa paternità si ottiene confrontando la composizione dell'opera con quella di altri bassorilievi scolpiti più tardi dall'artista; inoltre vi è una sicura parentela stilistica con opere della pittura senese del 1400 (Taddeo di Bartolo), con le tendenze più moderne della quale il giovane Jacopo poteva essere venuto in contatto a Siena.

Se la nostra attribuzione è giusta, il bassorilievo di S. Agnello è la prima opera conosciuta dell'allora ventenne Jacopo della Quercia. Il successivo lavoro giunto fino a noi è la Madonna Silvestri del Duomo di Ferrara, la cui esecuzione è indubbiamente precedente al monumento ad Ilaria del Carretto, come risulta dalla pubblicazione dei documenti del Rondelli sul soggiorno a Ferrara di Jacopo della Quercia. In questa Madonna sembra delinearsi una affinità con le tendenze degli scultori che lavoravano all'opera del Duomo di Firenze intorno e dopo il 1400. L'elemento fiorentino è ancora più evidente nella tomba di Ilaria. In quest'opera il della Quercia ha chiaramente incorporato anche tendenze dell'arte contemporanea delle corti dei Paesi Bassi e francesi, con le quali egli venne molto probabilmente in contatto frequentando la cerchia di Paolo Guinigi a Lucca, fortemente aperto alle influenze occidentali ed improntato al primo umanesimo. Nelle pietre tombali dei coniugi Trenta appaiono per la prima volta riflessi dello stile ghibertiano della prima porta di bronzo del Battistero. Una parte essenziale nella formazione di Jacopo della Quercia potrebbe quindi essere attribuita ai suoi contatti con la scultura fiorentina del primo Rinascimento.

Bildnachweis:

Verfasser: Abb. 1, 16, 22, 27. – Alinari: Abb. 2, 11, 21, 23, 31, 34. – Ulf Deutsch, Hamburg: Abb. 3, 4, 5, 6, 7. – Brogi: Abb. 8, 9, 10, 17, 24, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 39, 40, 43. – Ministero Pubbli. Istruzione, Rom: Abb. 12, 14. – Victoria & Albert Museum, London: Abb. 13. – Grassi, Siena: Abb. 15, 36, 38, 41, 42. – Fototecnica Artigiana, Bologna: Abb. 18. – Foto Marburg: Abb. 19. – Soprintendenza alle Gallerie, Firenze: Abb. 25. – Metropolitan Museum, New York: Abb. 37.

Nach Bollettino Storico Lucchese 1, 1929, Taf. gegenüber p. 180: Abb. 20.