



1 Siena, S. Francesco, Relief mit Darstellung der Friedhofsweihe, dat. 1298. Detail.

## BEITRÄGE ZUR SIENESISCHEN RELIEFKUNST DES TRECENTO

*von Antje Kosegarten*

*Für Professor Dr. Kurt Bauch*

Vier schöne und charakteristische Marmorreliefs der Zeit um 1300 in Siena sind der kunsthistorischen Forschung merkwürdigerweise bisher unbekannt geblieben. Drei von ihnen befinden sich in der wegen Restaurierungsarbeiten schon längere Zeit geschlossenen Kirche S. Francesco. Sie stellen die Weihe des ursprünglich vor der Kirche gelegenen Friedhofes und zwei Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus dar; das vierte wurde vor nicht langer Zeit in S. Martino gefunden und zeigt die Stigmatisation des hl. Franz.

Das erste (Abb. 1, 2) ist von besonderer Bedeutung, weil es ein Datum trägt. Die Friedhofsweihe, zu dessen Anlass und Gedenken es gemeißelt wurde, fand laut der unter der Prozessionsdarstellung befindlichen Inschrift am 11. April 1298 statt. Wir wissen über seine Geschichte, dass es ursprünglich links neben der Fassade in die Mauer eingelassen war, die den Kreuzgang der Confraternità S. Gherardo gegen den Kirchplatz abgrenzt. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurde es im Zuge der Regotisierung der Kirche aus konservatorischen Gründen hineingebracht und mitsamt einer laut Lusini 1710 gefertigten Kopie der Inschrift im Inneren an der Nordwand gegen Westen eingelassen, wo es heute noch sitzt<sup>1</sup>; es ist 94 cm hoch und 57 cm breit. — Seine Inschrift lautet folgendermassen: IN NOMINE DOMINI AMEN / AD PERPETUAM REI MEMORIAM / ANNO DOMINI MCCLXXXVIII DIE XI MENSIS APRILIS / VENERABILIS PATER MATTHÆUS / ORDINIS FRATRUM MINORUM CARDINALE / EPISCOPUS PORTUENSIS / LEGATUS IN ECCLESIA / CORAM VENERABILIBUS VIRIS / DOMINO ILDEBRANDO EPISCOPO ARETINO / DOMINO THOMA EPISCOPO PISTORIENSIS / ET DOMINO ORLANDO EPISCOPO MASSANO / ET MULTIS ALIIS PRAELATIS / ET CLERICIS BENDIXIT / CAEMETERIUM ET PLATEAM / HANC TOTAM UT ESSET DE CAETERO / AD SEPULTURAM / DEFUNCTORUM CORPORUM / DEPUTATUM.<sup>2</sup>

Das Relief stellt in feierlicher Prozession die vier in der Inschrift genannten geistlichen Würdenträger in Begleitung von drei Franziskanern dar: den Kardinal Matteo d'Acquasparta, Freund und Berater Bonifaz' VIII., bis 1288 Ordensgeneral der Minoriten, dann Bischof von Porto und päpstlicher Legat, dessen Anwesenheit dieser Weihe ihre besondere Denkwürdigkeit verliehen haben muss; die Bischöfe Ildebrando dei Conti Guidi di Romena von Arezzo, den Vorgänger Bischof Guido Tarlatis<sup>3</sup>; Tommaso d'Andrea von Pistoia, dessen Grabmal in seiner Geburtsstadt Casole Gano da Siena fünf Jahre später signiert hat; und Orlando von Massa Marittima, aus der sienesischen Familie degli Ugurgeri.<sup>4</sup> — Der Kardinal d'Acquasparta, dessen Bildnis wir auch von seinem 1302 in S. Maria in Aracoeli errichteten Grabmal kennen, ist vermutlich in der von den beiden Brüdern flankierten, hintan schreitenden und segnenden Bischofsfigur zu erkennen. Wie wir sehen, ist in diesem Relief ein ganzes Stück Zeitgeschichte dokumentiert, es gehört in die Reihe der ältesten plastischen Darstellungen eines zeitgenössischen Ereignisses.

Unsere herkömmlichen Vorstellungen von sienesischer Skulptur um 1300, die vor allem durch den grundlegenden Aufsatz Kellers über die Skulpturen des Domes von Siena und durch die Studien Carlis und Wundrams bestimmt werden<sup>5</sup>, erweisen sich nach der Betrachtung dieses Reliefs als revisionsbedürftig: eine Datierung „um 1300“ wäre dem unbefangenen Betrachter ohne die Jahreszahl als kaum zu rechtfertigen erschienen. So macht das Datum von 1298 das schöne Werk zu einer wichtigen Inkunabel für die fernere Entwicklung

<sup>1</sup> *Vittorio Lusini*, Storia della basilica S. Francesco in Siena, Siena 1894, p. 219, 284.

<sup>2</sup> Zitiert nach: *Stefano Galli da Modigliano*, Memorie storiche di Massa Marittima, Massa Marittima 1871, Bd. I, p. 621. — Korrekte Lesung mit allen Kürzungen bei *Lusini*, a.a.O., p. 219. Statt „ecclesia“ lies: Tuscia; statt „deputatum“ lies: deputata (die übrigen Abweichungen sind orthographische).

<sup>3</sup> *Ubaldo Pasqui*, Documenti per la storia della città di Arezzo nel medio evo, Florenz 1916, Bd. II, p. 477 f., Nr. 673.

<sup>4</sup> *S. Galli*, a.a.O., p. 621 ff.

<sup>5</sup> *Harald Keller*, Die Bauplastik des Sieneser Domes, Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, p. 140 ff.; *Enzo Carli*, Lo scultore Gano da Siena, in: Emporium 95, 1942, p. 231-247; *Manfred Wundram*, Studien zur künstlerischen Herkunft Andrea Pisanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VIII, 1959, p. 199-222; *derselbe*, Toskanische Plastik von 1250-1400, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, p. 243 ff. (p. 253: Tino di Camaino; p. 256: Gano da Siena; p. 258: Maitani, Ramo und Orvieto).



2 Siena, S. Francesco, Weiherelief, 1298.



3 Perugia, Fontana Maggiore, „April“.



4 Perugia, Fontana Maggiore, „Uxor“.

des sienesischen Reliefs im Trecento. — Es ist von wahrhaft franziskanischer Schlichtheit und Noblesse der Proportion. Den Stein umgibt eine glatte, unprofilierte Randleiste. Das flache Relief, welches knapp die obere Hälfte der Platte einnimmt, ist von dem Inschriftteil nur durch einen dünn vortretenden Bodenstreifen getrennt, Relief- und Inschriftgrund sind ein und derselbe; deshalb wirkt das Ganze wie ein ins Relief übertragenes Bild. — In meisterlicher Beherrschung der Technik des Flachreliefs ist mit fast unmerklich feinen Mitteln das räumliche Neben- und Hintereinander der an der Prozession teilnehmenden Personen auf der Bodenfläche glaubhaft gemacht. Es sind zwei von einem kreuztragenden Ordensbruder angeführte Dreiergruppen, die in feierlichem Schreiten an dem Betrachter vorbeiziehen. Sie sind so gebildet, dass je eine Figur zwei nebeneinander nachfolgenden vorausschreitet. Um die Figuren und über ihnen bleibt der Hintergrund frei, es entsteht der Eindruck von Weiträumigkeit.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass dieses Relief zu einer Zeit entstand, als der grosse Giovanni Pisano Siena gerade verlassen hatte (vermutlich 1297), als dessen Pistoieser Kanzel wohl noch nicht einmal begonnen war. Welten scheinen den Meister des Weihereliefs von Giovanni Pisano zu trennen. Wohl ist das Relief in der Knappheit der bildhauerischen Erfassung von Figuren nicht ohne das Vorbild Giovanni's denkbar, doch werden dessen Anweisungen von dem sienesischen Bildhauer geradezu antithetisch umgewandelt. Des Pisaners alle Grenzen sprengender Unruhe, seinem leidenschaftlichen Herausfordern des Menschen in die Dramatik einer geistigen Situation steht die ruhige Schilderung einer Begebenheit gegenüber, die vor aller Augen geschah: man denke sich ein solches „Gedenkrelief“ von Giovanni Pisano! Es

hätte ihn als Auftrag gar nicht interessiert. Dagegen ist diese Neigung zur Selbstdarstellung ein bezeichnend sienesisches Element, das später in den Fresken des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico seine schönsten Triumphe feiert. Etwas durchaus Analoges in der gleichzeitigen sienesischen Kunst sind die Schildereien der Biccherna-Täfelchen, deren erstes überliefertes Beispiel, das eine unserem Relief entsprechende Aufteilung von Darstellung und Inschrift zeigt, aus dem Jahre 1296 stammt.<sup>6</sup>

Wir kennen vor diesem Stück in der italienischen Trecentoplastik kein weiteres, in dem eine solche Reliefauffassung, deren Hauptmerkmal es ist, ins Relief umgedeutete, räumlich konzipierte Figurengruppen ohne *horror vacui* vor einen weiten, glatten Grund zu setzen, so klar zum Ausdruck kommt. Wo liegen die Quellen? Nur beschränkt in dem gleichfalls den Stil Giovanni Pisanos ins Sienesische umsetzenden Türsturzrelief mit der Annengeschichte im Domhauptportal, das von Carli und Wundram als bedeutsam für die weitere Entwicklung des sienesischen Trecentoreliefs erkannt worden ist.<sup>7</sup>

Zwanzig Jahre vor der Entstehung des Weihereliefs, 1278, waren die Reliefs des Stadtbrunnens in Perugia fertig. Die Darstellung des „April“ und der zugehörigen „Uxor“ (Abb. 3, 4), die sich in ihrem ausgeprägten Klassizismus und in der Feinheit der Durchführung von den übrigen Reliefs des Brunnens unterscheiden, scheinen dem sienesischen Stück rein äusserlich vergleichbar zu sein.<sup>8</sup>

Doch wird in ersteren das Relief der römischen Antike (Abb. 5), dessen Grund von mauerartiger Substantialität ist, in der Weise umgedeutet, dass sein Reliefgrund wie eine in den Rahmen gespannte Folie wirkt, welche die gleichwohl spannungsvoll auf den Rahmen bezogene Figur trägt. Diese vergleichsweise abstrakt-heraldische Konzeption der Peruginer Reliefs wird besonders anschaulich in der Weise, wie das Stier-Emblem des April eingesetzt ist. — Der Stil dieser Reliefs hat mit demjenigen des sienesischen, in dem die Darstellung losgelöst vom Rahmen „wie durch ein Fenster“ gesehen ist, prinzipiell wenig gemeinsam.



5 Florenz, Giardino Boboli, „Victoria“ vom Sockel eines Triumphbogens.

<sup>6</sup> *Alessandro Lisini*, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena*, Siena 1901, Taf. XI; *Enzo Carli*, *Le tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena*, Florenz 1950, p. 29, Nr. 12.

<sup>7</sup> *M. Wundram*, *Andrea Pisano*, a.a.O., p. 212, Abb. 9 (mit Zitat *Carli*).

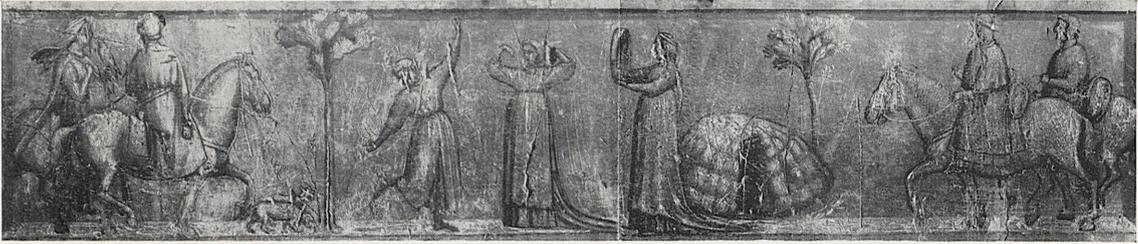
<sup>8</sup> *Giusta Nicco Fasola*, *La Fontana di Perugia*, Rom 1951, p. 28, Taf. 55.



6 Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Fresko „Befreiung aus dem Kerker“, Detail.



7 Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Fresko „Befreiung aus dem Kerker“, Detail.



8 Padua, Arenakapelle, Sockelfresko der „Iustizia“.

Es scheint jedoch nicht unbedingt ausgeschlossen, dass auch der Meister des Weihereliefs eine Vorstellung von antiker Reliefkunst gewonnen hatte: die Aktualität antiker Skulptur in der zweiten Duecento-Hälfte ist durch beide Pisani hinlänglich bezeugt. Die strenge Bildparallelität der Figuren des sienesischen Reliefs, ihre feierliche Rhythmisierung, der fein abgestufte Wechsel der Gestik und die Weise, wie durch flache Überschneidung der hinten liegenden Köpfe Räumlichkeit suggeriert wird, lässt etwas nachklingen von der Getragenheit gewisser antiker Frieskompositionen, was — verglichen mit Giovanni Pisanos ganz andersartigem Antikenverständnis — wie eine Rückbesinnung wirkt.

Doch sind die hauptsächlichsten Anregungen zur Ausbildung dieses Reliefstils in Siena vermutlich von der Malerei der Zeit ausgegangen, und zwar gerade nicht von derjenigen Duccios: wir finden seine frühesten erhaltenen Zeugnisse in den Fresken Giottos und seiner Werkstatt in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, so z. B. in den gemalten Reliefs des eine antike Triumphsäule nachbildenden Kerkerturmes auf dem Fresko der „Befreiung des Pietro d'Assisi aus dem Kerker“ (Abb. 6, 7)<sup>9</sup>; ferner dann auch in den predellenartigen Grisaille-Reliefs unter den Figuren der „Iustizia“ und „Iniustizia“ der Arenakapelle (Abb. 8).<sup>10</sup>

Man muss annehmen, dass diese oder ähnliche — ihrerseits die Antike z. T. direkt paraphrasierenden oder Eindrücke antiker Reliefs umsetzenden (vgl. Abb. 8 und 9)<sup>11</sup> — ge-

<sup>9</sup> Leonetto Tintori und Millard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York 1962, p. 154, Fig. 55, 55a. Letzte Stellungnahme zu Problemen der Autorschaft und Datierung der Franzlegende mit Revision der jüngeren Literatur bei Decio Gioseffi, *GiOTTO architetto*, Mailand 1963, p. 104-114.

<sup>10</sup> Cesare Gnudi, *GiOTTO*, Mailand, 1959, Taf. 132, 133.

<sup>11</sup> In welcher Weise Giotto antike Reliefs in gemalte umsetzt, ist in den gemalten des Kerkerturmes unmittelbar anschaulich. — Ähnlich dürften auch für das gemalte Relief unter der „Iustizia“ in Padua Vorbilder in der Art etwa der kleinen Schmalseitenreliefs der „Ara Pacis“ inspirierend gewirkt haben. Zum Thema „Giotto und die Antike“ s. zuletzt: Martin Gosebruch, *GiOTTO und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Köln 1962, p. 87 ff.; Millard Meiss, *GiOTTO and Assisi*, New York 1960, p. 18 ff.; Gioseffi, a.a.O., p. 17 ff.



9 Rom, Ara Pacis, Relief von der Schmalseite.



10 Florenz, Baptisterium, Bronzetür Andrea Pisanos, Relief „Zacharias und die Ältesten“.

malten Reliefs Giottos auf die Ausbildung des sienesischen Reliefs Einfluss hatten, was selbstredend im Falle des Weihereliefs nicht für die Figurenbildung im einzelnen, sondern grundsätzlich für das Verhältnis der Figuren zum Reliefgrund gilt.

Diesen Gedanken weiter verfolgend, nimmt man wahr, dass die Figurenanordnung des Weihereliefs ebenfalls im Grunde der Kompositionsweise Giottos und seines Kreises eher entspricht als der irgendjemand anders. Es ist fast unmöglich, zwischen dem zu trennen, was möglicherweise an eigenem Verständnis der Antike in unser Relief einfluss, und dem, was an klassischen Gestaltungsprinzipien zum Stil Giottos gehört.

Wir möchten auch annehmen, dass eine wesentliche Quelle für den Reliefstil Andrea Pisanos, dessen Abhängigkeit vom sienesischen Relief Manfred Wundram erkannt hat<sup>12</sup>, in den gemalten Reliefs Giottos liegt. Man vergleiche daraufhin z. B. Andreas Bronzerelief „Zacharias und die Ältesten“ vom Florentiner Baptisteriumsportal (Abb. 10) mit dem unteren Relief-

<sup>12</sup> M. Wundram, Andrea Pisano, a.a.O.



11 Florenz, Baptisterium, Bronzetür Andrea Pisanos, Relief „Enthauptung des Täufers“.

streifen des gemalten Kerkerturmes (Abb. 7), als Einzelmotive die Soldaten der „Enthauptung des Täufers“ Andreas (Abb. 11) mit denjenigen im unteren (Abb. 7), und den „Reiter“ Andreas vom Campanile mit demjenigen auf dem sich bäumenden Pferde im oberen Streifen des Kerkerturmes (Abb. 6).<sup>13</sup> Weil sich die sienesischen Bildhauer wie auch Andrea auf Giotto bezogen haben, erklärt sich die in vieler Hinsicht verwandte Reliefauffassung beider; da der erste Schritt zur Neufassung des Reliefs in Siena getan wurde, musste den jungen Andrea die wahlverwandte sienesische Skulptur stark interessieren.

Auf die Bedeutung des Weihereliefs von S. Francesco für die Fassadenreliefs von Orvieto, deren sienesischer Charakter zwar immer wieder betont, nie aber aus den in Siena noch erhaltenen Denkmälern der Skulptur erklärt worden ist, soll hier nur hingewiesen werden.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Ilaria Toesca*, *Andrea e Nino Pisani*, Florenz 1950, Taf. 4 und 78.

<sup>14</sup> Eine Arbeit über die sienesischen Voraussetzungen der Fassadenreliefs von Orvieto hat Verf. in Vorbereitung.



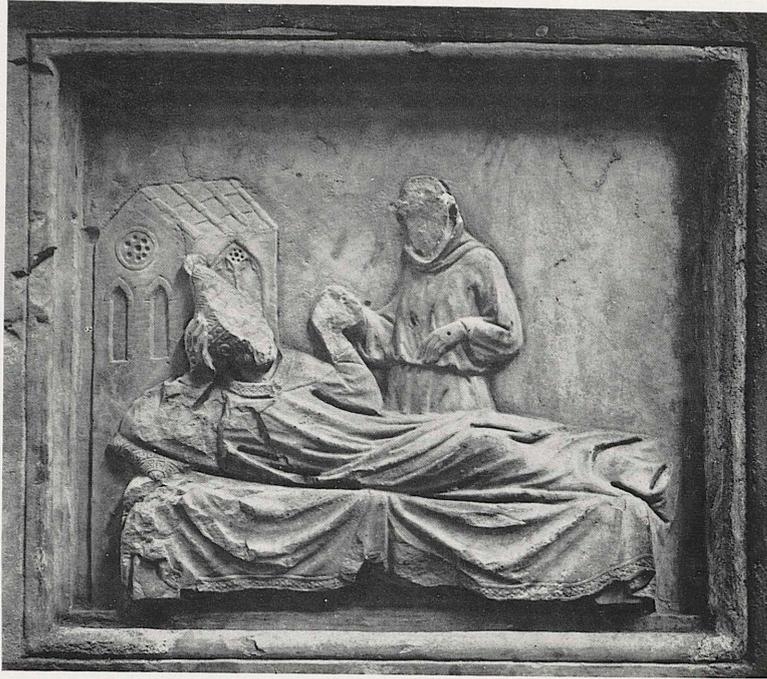
12 Siena, S. Francesco, Relief „Vogelpredigt des hl. Franz“.

Die Verbindung mit Giotto ist noch offensichtlicher in den beiden kleinen Reliefs der Vogelpredigt des heiligen Franz und seiner Erscheinung vor Gregor IX. (Abb. 12 und 13). Die entsprechenden Darstellungen der Franzlegende in Assisi sind, mit kleinen Abänderungen, gleichsam in Abbeviatur wiedergegeben. Sie sind nebeneinander auf einer langen, schmalen Marmorplatte (40,5 × 106,5 cm) eingemeißelt und werden von einem 7 cm breiten Mittelstreifen getrennt. Das Relief mit der Vogelpredigt ist etwas breiter als das mit der Erscheinung vor dem Papste (34 × 59,5 bzw. 34 × 40 cm).

Die Reliefs müssen Teile eines grösseren Monumentes gewesen sein. Zuerst glaubt man, es könne sich um das Predellenfragment eines Marmorretabels handeln, doch lassen sich aus dieser frühen Zeit keine unmittelbaren Analogien nachweisen. Wahrscheinlicher ist, dass sie von einem Grabmal stammen.<sup>15</sup> Weder der Monograph der Kirche, Lusini, noch der Restaurierungsbericht von 1894 erwähnt sie<sup>16</sup>. Vermutlich wurden sie zusammen mit dem Weihe-

<sup>15</sup> Der Reliefstreifen war ursprünglich vermutlich breiter, d.h. er hatte mindestens eine Reliefszene mehr. — Auf dem Mittelfeld der Sarkophagfront eines stark fragmentierten Grabmonuments des frühen 14. Jahrhunderts, das heute links neben dem Hauptportal von S. Francesco steht, ist die Stigmatisierung des Heiligen dargestellt: es gab also Franziskusdarstellungen an Grabmonumenten. Das hier zitierte Grabmal hatte ursprünglich seinen Platz aussen an der Fassade der Kirche, s. hierzu Lusini, a.a.O., p. 219; ferner Can. Jader Bertini, *Notizie intorno ai restauri artistici fatti nel tempio di S. Francesco in Siena dal 1883 al 1894*, Siena 1894, p. 14. — Ein unserem Stück sehr ähnlich proportionierter, langer und schmaler Reliefstreifen, dessen Felder allerdings nur ornamentalen Schmuck tragen, bildet die Sarkophagfront eines ursprünglich aus dem Kreuzgang stammenden Monumentes der Tolomei, das seinen Platz heute an der Schiffs-Südwand links neben dem Seitenportal hat, s. hierzu ebenfalls Lusini, a.a.O., p. 219; Bertini, a.a.O., p. 15.

<sup>16</sup> S. Anm. 1, ferner Can. Jader Bertini, a.a.O.



13 Siena, S. Francesco, Relief „Erscheinung des hl. Franz vor Gregor IX.“

relief in die Nordwand der Franziskanerkirche eingelassen, wo sie sich heute befinden. Leider sind die Köpfe der Figuren alle abgeschlagen. Doch stehen die beiden Stücke dem von 1298 (Abb. 1) so nahe, dass ihre Datierung „um 1300“ oder bald darnach, ins erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, gerechtfertigt ist.

Datierte sienesische Reliefs aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts sind diejenigen an den Grabmälern Tinos in Siena und Florenz aus der Zeit um 1320<sup>17</sup>, an der „Arca di S. Cerbone“ von Goro di Gregorio in Massa Marittima, 1324, und am Grabmonument Bischof Guido Tarlatis in Arezzo von Agnolo und Agostino da Siena, 1330.<sup>18</sup> Sie alle aber sind nicht nur andersartig als die beiden Reliefs aus S. Francesco, sondern auch fortgeschrittener. Am ehesten setzen die Darstellungen an dem von Wundram veröffentlichten Taufbrunnen in Rosia von 1332<sup>19</sup> die Stilrichtung unserer Reliefs fort; ihnen ist aber jegliche Frische verloren gegangen, sie wirken viel stilisierter. Die Franziskustäfelchen scheinen dagegen bestimmten Arbeiten aus der Dombauhütte, die in der Zeit um oder bald nach 1300, also bald nach dem Ausscheiden Giovannis, entstanden sein müssen, am nächsten zu stehen: so einem der von Keller

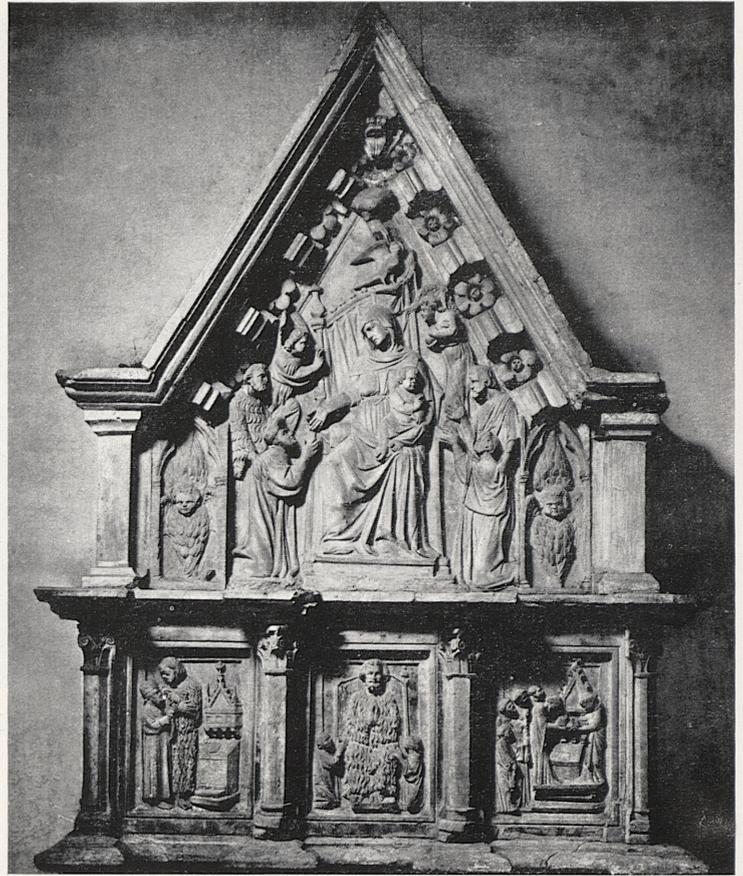
<sup>17</sup> Wilhelm R. Valentiner, *Tino di Camaino*, Paris 1935, Katalog p. 161, Text p. 43 ff. (Kapitel 4, 5); Enzo Carli, *Tino di Camaino scultore*, Florenz 1934, p. 15 ff.

<sup>18</sup> Zu Massa Marittima s. Enzo Carli, *Goro di Gregorio*, Florenz 1946; zu Arezzo s. Pietro Toesca, *Il Trecento*, Turin 1951, p. 297 Anm. 67; John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1952, p. 20, fig. 59.

<sup>19</sup> M. Wundram, *Andrea Pisano*, a.a.O., p. 208, Abb. 6-8.



14 Siena, Dom, Fassade, Engel vom Wimperg eines Seitenportales.



15 Pisa, Campo Santo, Altare di San Ranieri.

abgebildeten Engel der Wimperge der Domportale (Abb. 14).<sup>20</sup> Seine kraftvolle Körperbildung, Stand und Bewegung sind dem begleitenden Ordensbruder der „Vogelpredigt“ unmittelbar ähnlich (vgl. Abb. 12 und 14).

Sehr aufschlussreich ist die Gegenüberstellung der Franziskusreliefs mit den Reliefs am „Altare di S. Ranieri“ im Camposanto von Pisa (Abb. 15), der von Carli und Valentiner auf Grund einer von Vasari überlieferten Tradition als ein vor 1312 entstandenes (1306 vielleicht schon fertiges, zumindestens in Arbeit befindliches) Frühwerk des Tino di Camaino bezeichnet wird. Diese Zuschreibung ist nicht gesichert, als sicher jedoch kann die Entstehungszeit im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gelten.<sup>21</sup> Gewisse Grundzüge verbinden die Reliefs des

<sup>20</sup> H. Keller, a.a.O., p. 194, Abb. 118. Gerade Kellers Vergleich dieses Engels mit einem der Engel vom Grabe Gregors X. im Dom von Arezzo, welches er um 1330 datiert, zeigt deutlich, dass die sienesischen Statuen früher entstanden ist.

<sup>21</sup> W. R. Valentiner, a.a.O., p. 8 ff., Taf. 1; Enzo Carli, Tino di Camaino scultore, Florenz 1934, p. 15 ff.; P. Toesca, a.a.O., p. 258. — Eine Reihe von Argumenten vermöchte die Zuschreibung des Altares an Tino zu stützen. Schon die Verbindung von Sarkophag und Retabel zu einem höchst originellen



16 Pisa, Campo Santo, Altare di San Ranieri, Detail.

Altare mit den sienesischen Franziskustäfelchen : zunächst, ganz generell, das Interesse an der kleinformatischen Relieffolge, die Ereignisse aus der Vita eines Heiligen schildert. Dafür sind die Sarkophagreliefs des Ranieri-Altare das erste datierbare Beispiel in der gotischen Skulptur Italiens. — Gemeinsam, und abweichend von Giovanni Reliefstil, ist auch die bildparallele Anordnung der Figuren vor dem Grund, die Heraushebung der körperhaft aufgefassten Einzelfigur, deren energievoll plastische Struktur hier wie dort noch die unmittelbare Vertrautheit ihrer Bildhauer mit der Statuarik der Pisani und Arnolfos erkennen lässt.

Zugleich aber erhellt der Vergleich mit dem Pisaner Altar auch die unerhört hohe Qualität der Franziskusreliefs. Der Meister des pisanischen Monumentes vermag sich in der Überfüllung seiner Kompositionen, in der quälenden Unlogik des Räumlichen, im Kleben der Figuren aneinander und an den Reliefändern, schliesslich auch in der gleichmässig strähnig abbreviierenden bildhauerischen Manier nur schlecht von dem Vorbild Giovanni zu lösen. Einzelheiten, wie die Muttergottes, sind gross gesehen, die beiden äusseren Reliefs sind reizend in ihrer Lebhaftigkeit (Abb. 16). Das ganze Monument jedoch wirkt unharmonisch, weil widersprüchliche Tendenzen des Bildhauers nicht in Einklang kommen. Dagegen hat sich

Monument, das seinen Platz über der Altarmensa hatte, wie uns die Darstellungen desselben auf den beiden äusseren Sarkophagreliefs zeigen, ist ein Hinweis auf Tinos unerschöpfliche Phantasie in der Erfindung von neuen Formen des Grabmonumentes. Auch die im Text beschriebenen Eigentümlichkeiten des Reliefstils, die „predellenartig“ gebildeten Reliefs des Sarkophags und der Typus der Muttergottes sprechen deutlich für sienesische Eindrücke.



17 Siena, San Martino, Relief mit Stigmatisierung des hl. Franz.

der Meister der Franziskusreliefs viel stärker von Giovanni distanziert. Bezeichnend für ihn ist vor allem sein freies Verhältnis zum Raum. Er reduziert den Figurenreichtum, löst die wenigen Figuren seiner Reliefs voneinander und erfasst sie rund und vollständig in folgerichtiger Projektion und reicher Abstufung ihrer Bewegungen und Richtungen. Das Detail der Gewänder, der Gesichter (soweit erhalten) und der Umgebung ist in sorgfältigem Wechsel der Oberflächenbehandlung differenziert. — Die Verräumlichung des Geschehens klärt auch die handlungsmässigen Beziehungen der Figuren zueinander und vertieft sie; so entsteht der feine, gelöste Erzählton.

Das Neue, was der Meister der Franziskusreliefs bringt, kann er nur von Giotto, in Assisi, gelernt haben. Die Giotto in vieler Hinsicht entsprechende, statuenhafte Auffassung des Figürlichen und die Frische der Umsetzung des freskierten Vorbildes lassen glauben, dass der Kontakt ein unmittelbarer war, d. h. dass der Bildhauer die Kompositionen der Franzlegende nicht erst aus zweiter Hand kannte.

Trotz ihrer aus mannigfaltigen Gründen herrührenden Unterschiede müssen also die Pisaner Altarreliefs und die sienesischen Franziskusreliefs etwa gleichzeitig entstanden sein. Doch nicht nur schöner, sondern auch für die Gesamtentwicklung bedeutender sind die letzteren.

In S. Martino in Siena ist kürzlich ein Relief mit der Darstellung der Stigmatisierung des heiligen Franz im Boden der Kirche gefunden worden (Abb. 17). Es ist nur zur Hälfte erhalten und  $85,5 \times 52$  cm gross.<sup>22</sup> Leider lassen sich die Inschriftreste am oberen Rand nicht mehr entziffern.

Der Heilige kniet mit hoch erhobenen Armen vor einem Felsenstück, hinter ihm ist seine Klausel. Die andere Hälfte muss ein weiteres Bodenstück mit einem Baum und die Erscheinung der schwebenden Flügelfigur des Gekreuzigten, vielleicht auch den schlafenden Ordensbruder vor seiner Klausel enthalten haben. Hier erkennt man sofort die Wirkung, welche Giotto auf den sienesischen Bildhauer hatte, denn dies ist die Sprache der Franzlegende, ins Plastische übersetzt. Das harte Aufknien der breiten, untersetzten Mönchsfigur mit rundem Rücken und vorgestrecktem Antlitz, ihr Einschluss in einen fest und energisch gezeichneten Kontur — das alles entspricht der neuen Sinnfälligkeit der Sehweise Giottos. Und dennoch: das eindrucksvolle Motiv der hochgeworfenen Arme des Franziskus findet sich weder bei Giotto noch im Giotto-Kreis; dagegen wurde es offenbar aus gemalten Darstellungen der Stigmatisierung der Zeit um 1280/90 von der Hand Guidos da Siena und seiner Schule übernommen, wo allein es in der Duecentomalerei vorkommt.<sup>23</sup> Ins Expressive wandelt der Bildhauer auch sonst Giottos persönliche, vergleichsweise massvollere Darstellungsweise ab.

Wo weitere Voraussetzungen für eine so grosszügig angelegte Komposition liegen, ist deutlich: in den Reliefs des Stadtbrunnens von Perugia. Einzelne, vermutlich weder von Nicola noch von Giovanni gemeisselte Reliefs wie das der Lupa mit den Zwillingen und das der Rhea Silvia (Abb. 18)<sup>24</sup> zeigen eine Entspannung und Grossflächigkeit in fast rauher bildhauerischer Faktur, die auf solche späteren sienesischen Leistungen unmittelbar hinweisen. Doch ist zu wiederholen, dass die Lösung der Reliefdarstellung aus ihrer Verspannung mit Fläche und Rahmen im Sinne der Hochgotik sich erst unter dem Eindruck von Giotto vollzieht.

<sup>22</sup> Das Relief wurde unter dem modernen Paviment der Kirche gefunden, nach seiner anderen Hälfte suchte man vergeblich. Die glatte rechte Kante des Stücks lässt vermuten, dass das Relief ursprünglich aus zwei Teilen zusammengesetzt war.

<sup>23</sup> Vgl. die Darstellung auf folgenden Bildern:

a) *Edw. B. Garrison*, Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1949, No. 411 (Siena, Pinacoteca, Franziskusretabel, Kreis Guidos da Siena);

b) *Garrison*, a.a.O., No. 352 (Siena, Pinacoteca, Diptychon, Kreis Guidos da Siena);

c) *Garrison*, a.a.O., No. 353 (Siena, Pinacoteca, Diptychon des sel. Gallerani, Kreis Guidos da Siena).

<sup>24</sup> *G. Nicco Fasola*, a.a.O., p. 35, Taf. 93.

Eine Datierungshilfe als terminus ante quem für das Stigmatisierungsrelief bietet das des gleichen Themas im Wimberg des Grabmales der 1323 gestorbenen Katharina von Habsburg in S. Lorenzo in Neapel, das mit Tinos Tätigkeit am Hofe der Anjou zu verbinden ist (Abb. 19).<sup>25</sup> Alles was in dem Stück aus S. Martino frisch und neu gewonnen erscheint, ist in dem Neapler starr, verhärtet und ins Dekorative umgedeutet.

Einen Schritt weiter in der gleichen Richtung tut der Bildhauer der 1336 datierten Portalnische der von Nicolaccio de' Petroni angelegten Familiengruft im Kreuzgang von S. Francesco in Siena.<sup>26</sup>

Über die ursprüngliche Verwendung des Reliefs sind nur Vermutungen anzustellen. Vielleicht gehörte es zu einer viereckigen Kanzel des Typus, wie sie auf dem Fresko der „Weihnachtsfeier in Greccio“ dargestellt ist, deren allein erkennbare Schmalseite das Relief eines Engels trägt. Überlieferte Kanzeln dieses Typus sind die (zerstörte) in S. Chiara, Neapel, mit Reliefszenen aus dem Leben der hl. Katharina<sup>27</sup> und diejenige des Giovanni di Balduccio in S. Casciano in Val di Pesa<sup>28</sup>; später entstanden die Kanzelreliefs aus S. Sisto in Pisa, heute im Museum der Stadt.<sup>29</sup>

Bei dem heutigen Stand der Forschung ist es nicht möglich, für die vier hier vorgestellten Reliefs Meisternamen zu nennen oder auch nur in Erwägung zu ziehen. An dem Weiherelief hängt traditionell — wie an so vielen verschiedenartigen Skulpturen der Zeit um 1300 in Siena und im sienesischen Einflussgebiet — der Name des Ramo di Paganello.<sup>30</sup> Sein Werk liegt aber weiterhin vollkommen im Dunklen, da es keine ihm mit Sicherheit zuschreibbare Skulptur gibt.<sup>31</sup> Wir wissen nur, dass es in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und um die Wende des 14. sehr viele Bildhauer in Siena gab. Della Valle schreibt in seinem Brief an Minervino<sup>32</sup> von *61 magistri lapidum*, die schon um 1250 offene Werkstätten in Siena gehabt hätten; ein lebhaftes Bild von ihrem Leben und Arbeiten gewinnen wir aus dem Studium des Gano di Fazio da Siena gewidmeten Artikels von Pèleo Bacci<sup>33</sup>, aus dem z. B. hervorgeht, dass der von seinem Sohn als Künstler so hoch verehrte Vater Tinos, Camaino di Crescenzo, in Ganos unmittelbarer Nachbarschaft in der contrada di Valle Piatta am Dom wohnte.<sup>34</sup> Bisher kennen wir als Individualität nur Gano, dessen Werk uns mit Sicherheit die „Skulptur um 1300“ in Siena repräsentiert. Sein 1303 datiertes Grabmonument des Bischofs Tommaso d'Andrea in Casole zeigt, wie monumental ein Bildhauer rein sienesischer Herkunft denken konnte, zu einer Zeit, als Tino in eigenwilliger und für die Fortentwicklung der sienesischen Skulptur ab etwa 1320 höchst bedeutsamer Entscheidung die Nähe zu Giovanni Pisano der zu seinem Vater und den übrigen um 1300 in Siena arbeitenden Bildhauern vorzog, indem er Giovanni nach Pisa folgte.

<sup>25</sup> Aldo De Rinaldis, Una tomba napoletana del MCCCXXIII, in: *Dedalo* VIII, 1927/28, p. 201-219, fig. p. 205; W. R. Valentiner, a.a.O., p. 158, Fig. 43a; Margaret Longhurst, Notes on Italian Monuments of the 12th to 16th Centuries, London 1962, D 7.

<sup>26</sup> P. Toesca, a.a.O., p. 297 (67); Foto Lombardi no. 693.

<sup>27</sup> Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana, IV, Mailand 1906, p. 312, fig. 224; Aldo De Rinaldis, Santa Chiara, Neapel 1920, p. 200 (mit Abb.); P. Toesca, a.a.O., p. 340.

<sup>28</sup> Venturi, a.a.O., fig. 431. — Lit. zu Giovanni di Balduccio s. *Pope-Hennessy*, a.a.O., p. 200 ff.; P. Toesca, a.a.O., p. 268 ff.

<sup>29</sup> Cat. della „Mostra della scultura pisana del Trecento“, Museo di S. Matteo, Pisa 1946, p. 49, Nr. 207-216.

<sup>30</sup> V. Lusini, a.a.O., p. 218.

<sup>31</sup> s. hierzu Manfred Wundram, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21, 1958, p. 258 ff.

<sup>32</sup> Guglielmo Della Valle, Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti, Venedig 1782, T. I, p. 279.

<sup>33</sup> Pèleo Bacci, Fonti e Commenti per la Storia dell'Arte Senese, Siena 1944, Cap. II, p. 55 ff.

<sup>34</sup> s. hierzu Enzo Carli, Lo scultore Gano da Siena, in: *Emporium* 95, 1942, p. 231 ff. (p. 243).



18 Perugia, Fontana Maggiore, Reliefs mit „Lupa“ und „Rhea Silvia“.



19 Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Grabmal der Katharina von Habsburg († 1323), Relief im Wimperg.

In der Zeit Ganos, der bis 1316/17 lebte, und aus einer seinem Streben verwandten Tendenz heraus entstanden auch die vier franziskanischen Reliefs. Es ist erstaunlich, mit welcher Entschiedenheit sich einzelne sienesische Bildhauer um 1300 von der pisanischen Tradition abwenden. Sie weisen allen italienischen Bildhauern des Trecento einen neuen Weg.\*

\* Die vorliegenden Untersuchungen wurden mir durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht, der ich hiermit herzlich danke.

#### RIASSUNTO

Quattro bassorilievi in marmo assai notevoli, databili intorno al 1300, sono rimasti finora sconosciuti a Siena. Tre di essi si trovano in San Francesco. Essi rappresentano la consacrazione del Camposanto della Chiesa (che ebbe luogo nell'anno 1298 in presenza del Cardinale d'Acquasparta e dei Vescovi di Arezzo, Pistoia e Massa Marittima) e due scene della vita di San Francesco. Il quarto, trovato in San Martino, rappresenta San Francesco che riceve le stimmate. Il primo bassorilievo (Fig. 1, 2) è particolarmente importante per la data: 1298. Esso documenta una concezione del bassorilievo diversa da quella di Giovanni Pisano, tipicamente senese, risalente al 1300. La caratteristica principale di tale concezione è rappresentata da gruppi di figure concepiti nello spazio posti paralleli su un vasto fondo, ottenendo con ciò un nuovo rapporto di spazio e movimento. Primi esempi di questa concezione sono i bassorilievi „dipinti“ di Giotto e della sua scuola, in parte ispirati ad antichi modelli, negli affreschi della leggenda di San Francesco e in seguito anche a Padova. È probabile che tali modelli abbiano avuto un influsso sullo sviluppo del bassorilievo senese. Il rapporto con la „Leggenda di San Francesco“ è evidentissimo nella „Predica agli uccelli“ e nella „Presentazione a Gregorio IX“ (Figg. 12, 13). La parentela stilistica con il bassorilievo della Consacrazione permette di datarli fra il 1300 e il 1310 e ciò è confermato dal confronto con certe figure del Duomo di Siena risalenti a questo periodo. Il confronto con i bassorilievi, quasi contemporanei del 1312, dell'altare di S. Ranieri in Pisa, che è considerato come opera giovanile di Tino di Camaino, getta una luce sulle diverse possibilità della formazione dei bassorilievi dei due scultori cresciuti nella tradizione senese: il Maestro dell'Altare di S. Ranieri rivela l'impronta di Giovanni Pisano, mentre per il Maestro delle tavolette di S. Francesco è caratteristico un notevole apporto giottesco. Ugualmente stretta è la parentela con Giotto nel bassorilievo di San Francesco che riceve le stimmate trovato in San Martino (Fig. 17). Il modello assaiato è stato reso con più espressione dallo scultore. Il motivo delle braccia di San Francesco sollevate verso l'alto proviene dalla pittura di Guido da Siena e della sua scuola. Le premesse si trovano in certi bassorilievi della fontana di Perugia. Al presente stadio della ricerca non è possibile fare, o anche soltanto azzardare, il nome del Maestro per i quattro bassorilievi qui presenti. Finora conosciamo come individualità solo Gano, la cui opera rappresenta con certezza la „Scultura intorno al 1300“ a Siena. Una tendenza artistica a lui affine originò anche i quattro bassorilievi francescani.

#### Bildnachweis:

Die Aufnahmen der hier veröffentlichten Reliefs (Abb. 1, 2, 12, 13 und 17) sind von dem Photographen Cav. Ugo Brandi der Firma Grassi, Siena, gemacht. Die Verf. dankt ihm auch an dieser Stelle für die freundliche Unterstützung bei ihren Untersuchungen.

Ulf Deutsch, Hamburg: Abb. 3, 4. — KIF: Abb. 5, 10. — Bencini & Sansoni: Abb. 6, 7. — Cipriani: Abb. 8, 9. — Anderson: Abb. 11. — Bibl. Hertziana, Rom: Abb. 14. — Alinari: Abb. 15, 18. — Verf.: Abb. 16. — Foto Marburg: Abb. 19.