



1 S. Margherita Ligure, Madonna.



2 Arles, St. Trophime, Apostelfiguren am Portikus.

## MISZELLEN

### Norbert Huse : ZWEI ARLESER FIGUREN IN ITALIEN

Pietro Toesca hat zwei Figuren hervorgehoben, die nicht nur wegen ihrer historischen Bedeutung, sondern vor allem auch wegen ihrer Schönheit Aufmerksamkeit verdienen. Eine, ein David (Abb. 3), steht heute im Museum des Camposanto in Pisa, die andere, eine Madonna (Abb. 1), im Convento dei Cappuccini von S. Margherita Ligure.<sup>1</sup>

Beide Figuren haben trotz Toescas Hinweis nur wenig Beachtung gefunden, kaum, dass sie erwähnt werden.<sup>2</sup> Das hat seinen Grund vermutlich darin, dass beide in der Geschichte der italienischen Kunst

<sup>1</sup> Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana I, Il Medioevo*, Turin 1927, p. 809 und 769 f.

Die Madonna ist 103 cm hoch, 43 cm breit und 34 cm tief, der David 137 cm hoch, 63 cm breit und 48,5 cm tief. Der David wird 1595 über dem Mittelportal des Pisaner Doms erwähnt: *Iginio Benvenuto Supino*, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, in: *Archivio storico dell'arte V*, 1892, p. 76. Über die Herkunft der Madonna konnte ich nichts erfahren.

<sup>2</sup> Der David wird besprochen bei: *Walther Biehl*, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters* (= Italienische Forschungen, Neue Folge Bd. II), Leipzig 1926, p. 43 ff.; *Mario Salmi*, *La scultura romanica in Toscana*, Florenz 1928, p. 84; *Piero Sanpaolesi*, *La facciata della Cattedrale di Pisa*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1956/57, p. 248 ff. — Zu der Madonna vgl.: *René Jullian*, *L'Éveil de la sculpture italienne, La sculpture dans l'Italie du Nord*, Paris 1945, p. 185 f.; *Katalog der Ausstellung „La Madonna nell'arte in Liguria“*, Genua 1952, p. 15; *Geza de Francovich*, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Florenz-Mailand 1952, p. 137.

isoliert stehen, dass sie in Italien Fremdlinge sind. Die Madonna galt bereits Toesca als Zeugnis von der Tätigkeit provenzalischer Bildhauer in Italien.<sup>3</sup> Den David schrieb er, wie vor ihm schon Biehl, einem Nachfolger des Guglielmus zu.<sup>4</sup> Damit aber ist der Rang der Figur nicht angemessen bestimmt. Wahrscheinlicher ist, dass auch der David von einem provenzalischen Meister stammt. Wie die Madonna ist er aus carraresischem Marmor gearbeitet; beide können also gut in Italien entstanden sein. Dass gerade in Pisa und im Gebiet von Genua provenzalische Bildhauer Arbeit gefunden haben sollen, ist bei den engen Handelsbeziehungen dieser beiden Städte zur Provence<sup>5</sup> nicht erstaunlich.

Toesca erinnerten beide Figuren stilistisch an St. Gilles, wo sich aber wirklich Vergleichbares nicht findet. Viel verwandter ist der Stil des Portikus von St. Trophime in Arles (Abb. 2).<sup>6</sup> Dort gibt es die dicht gereihten, an den Gelenken sich stauenden und dann wieder auseinanderlaufenden Falten<sup>7</sup>, die zipfeligen Säume und selbst Details wie die langen, erst an den Enden sich einrollenden Haarlocken des David.<sup>8</sup> Das Faltenmuster bei der Madonna ist dem Christum im Arleser Tympanon abgesehen.<sup>9</sup> Offen ist, ob der David und die Madonna nur zum gleichen Schulkreis gehören oder ob sie nicht, was nach Lage der Dinge nicht unwahrscheinlich wäre, vom gleichen Bildhauer sind.

David ist dargestellt als König und als Psalmist. Die Evangelistensymbole recht und links<sup>10</sup> weisen ihn zudem als Präfiguration Christi aus.<sup>11</sup> Dass es dem Bildhauer in erster Linie auf den Psalmisten ankam, lehrt die Figur. Sie ist im Umriss ganz geschlossen. Dass dies nicht Unvermögen ist, sondern eine Metapher für Davids innere Sammlung, zeigen die unauffälligen, doch wirksamen Abweichungen von der Symmetrie: David sitzt aufrecht, aber nicht völlig gerade. Der Körper ist um die Harfe geordnet, aber der Kopf nicht. David hält ihn etwas schräg, nach links, während seine Augen nach rechts blicken, als lausche er dem eigenen Spiel. Von der Seite (Abb. 4) sieht man, wie viel dem Bildhauer an diesem Zug gelegen war, hat er doch, um Davids Kopf möglichst weit nach vorn, über die Harfe, zu bringen, einen übermässig kräftigen Hals gegeben, der in ein Missverhältnis zu den schmalen Schultern gerät, die ihrerseits nötig sind, Davids Kopf Geltung zu verschaffen. Von der Seite wirkt vor allem das in einfach grossen Formen gebildete Haupt, von vorn das sensible, von den Augen beherrschte Gesicht (Abb. 5). Dieses spiegelt, dass Davids Lauschen nicht der Selbstversunkenheit des Musikers entspringt, sondern einer Ahnung von dem, was in seinen Psalmen sich ausspricht. Die Evangelistensymbole an den Seiten geben diesem Ahnen Inhalt. Dass die Würde des Königs und die Innigkeit des Psalmisten nicht in Widerstreit stehen, sondern zusammenwirken und in der Ergänzung sich steigern — dies allein gibt schon einen Begriff vom Wissen und Können dieses Bildhauers. Die bildnerischen Mittel des Arleser Ateliers hätten dazu freilich nicht ausgereicht, und so sieht man dann auch gerade am Kopf des David, wie gross bei aller Verwandtschaft der Abstand ist. Der wichtigste Unterschied ist vielleicht, dass der Meister des David alles, auch das Zarteste noch, plastisch auszuformen verstand und sich nie in Formeln und Chiffren flüchten musste — man sehe nur auf die Augen.

Eine Königin ist auch die Maria, und trotz aller Zerstörung spürt man noch, dass sie dem David im Wesen verwandt war. Sie sitzt auch ganz ähnlich wie er: hoch aufgerichtet, den Kopf (über kräftigem Hals) nach vorn, so, dass das Haupt mit der Krone zur Wirkung kommt, aber auch das Gesicht. Die Krone, wie die Davids eine Spur zu gross, ist nicht aufgesetzt, sondern umfängt den Kopf. Das Kopftuch legt sich in feinen Fältelungen auf die Schultern — wie frei und gelöst, lässt sich am ehesten noch an einigen Details des Mantels (Abb. 6) erkennen. Ähnlich schlingt sich der Mantel um Davids linke Hand. Vergleichbar sind auch die Säume. Bei beiden Figuren ist das Schulmotiv so schön entfaltet, fast ausgekostet, dass man das Formelhafte daran vergisst. An Marias linker Hand sieht man und an ihrem Kopf ahnt man, wie wirkungsvoll sich die plastischen Formen des Kopfes und der Hände einmal von

<sup>3</sup> Toesca, a.a.O., p. 769. Dem Einwand Jullians, es handele sich nur um ein provenzalisch beeinflusstes Werk, hat Francovich zu Recht widersprochen.

<sup>4</sup> Toesca, a.a.O., p. 809; Biehl, a.a.O., p. 49.

<sup>5</sup> Dazu: Francovich, a.a.O., p. 138 f.

<sup>6</sup> Vgl.: Richard Hamann, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, Berlin 1955, p. 198 ff. und Abb. 228 ff.

<sup>7</sup> Als Sitzfigur vergleiche man z.B. den Daniel (Hamann, a.a.O., Abb. 230).

<sup>8</sup> Vgl. den Petrus (Hamann, a.a.O., Abb. 238).

<sup>9</sup> Hamann, a.a.O., Abb. 228.

<sup>10</sup> Es sind Engel und Löwe links, Ochs und Adler rechts; Abb. von links bei: Sanpaolesi, a.a.O., fig. 273, 274.

<sup>11</sup> Ikonographisch sind die vier Evangelistensymbole bei David ungewöhnlich. In der Buchmalerei wird David oft von vier Schreibern begleitet, deren Vierzahl eine Analogie zu den Evangelistensymbolen der Majestas ist. Vgl. dazu: Hugo Steger, David rex et propheta, Nürnberg 1961, p. 115 ff.



3 Pisa, Camposanto, David.



4 Seitenansicht des David Abb. 3 (Detail).



5 Kopf des David Abb. 3.

dem Geriesel der Falten <sup>12</sup> abgesetzt haben, kaum viel anders als beim David. Im ganzen wirkt die Madonna lockerer, auf dem Foto, wo die zerstörte Oberfläche des Steins eine Weichheit bekommt, von der am Original wenig zu merken ist, noch sehr viel lockerer als in Wirklichkeit. Eine Rolle spielt dabei auch das Motiv, die Arme z.B. sind bei der Madonna nicht vor dem Körper zusammengenommen, der Kopf ist nicht so weit vorgebeugt. Ein sicheres Urteil darüber, ob die beiden Figuren vom gleichen Bildhauer stammen, ist nicht mehr möglich. Dafür spricht vor allem, dass die Züge, die ihren Rang und ihre Eigenart begründen, sie von den Werken der Schule unterscheiden und untereinander verbinden. Es genügt, die mürrisch-grämlichen Gesichter und die gleichgültigen Hände der Arleser Figuren zu vergleichen. Nirgendwo gibt es in Arles eine solche Spannweite in einer Figur, in der Form nicht und auch nicht im Gehalt.

Der Bildhauer (oder die, falls es zwei gewesen sein sollten) kann eigentlich nur in Arles, am Portikus, gelernt, es nur dort zur Meisterschaft gebracht haben. Dass er kein Italiener war, lehrt ein Blick auf Werke wie den Pontile im Dom zu Modena und Antelamis Relief mit der Kreuzabnahme <sup>13</sup>, bei denen provenzalische Motive übernommen sind, doch ohne dass das Italienische sich verleugnete. So viele Bildhauer sich aber nun am Arleser Portikus unterscheiden lassen — der des David und der Maria ist nicht darunter, mindestens nicht als Entwerfender. Im Gegensatz zu St. Gilles, wo sich die Individualität der einzelnen Bildhauer sehr stark geltend macht, scheint in Arles in der Hauptsache nach Entwürfen eines Meisters gearbeitet worden zu sein. Nach einem einzigen Muster wurden — von verschiedenen Bildhauern — nicht weniger als vier Figuren gehauen (Abb. 2) <sup>14</sup>, die sich nur in den Köpfen unter-

<sup>12</sup> Am Original ist noch zu erkennen, dass Maria ganz von einem Gewand eingehüllt war, das so aussah wie der Teil, der unten noch erhalten ist.

<sup>13</sup> Gute Abbildungen bei: *Franco*, a.a.O., Abb. 194 ff., 75 ff.

<sup>14</sup> *Hamann*, a.a.O., Abb. 239, 242.

scheiden. Es ist demnach nicht auszuschliessen, dass der Meister des David in Arles als Ausführer gearbeitet hat, seine persönliche Begabung aber erst später, in Italien, zur Entfaltung gekommen ist. Wann, ist schwer zu sagen, denn die Antwort hängt ab von der Datierung des Arleser Portikus, die strittig ist. Einen terminus ante gibt jedoch die Kanzel des Guglielmus in Cagliari, die 1162 fertig war.<sup>15</sup> Der Meister des David wird um die gleiche Zeit gearbeitet haben, möglicherweise ist die Arleser Kunst durch ihn in Pisa bekannt geworden.

Die überragende Bedeutung der provenzalischen Skulptur für die italienische ist längst erkannt.<sup>16</sup> Auffallend ist dabei, dass der formelhaft akademische — deshalb freilich auch leichter erlernbare — Stil des Arleser Portikus dabei die bei weitem grösste Rolle gespielt hat, die ungleich bedeutenderen Künstler von St. Gilles hingegen verhältnismässig geringe Ausstrahlungskraft bewiesen. Das Phänomen wird verständlicher, wenn es in Italien Bildhauer aus Arles gegeben hat, die Kenntnis von dem dortigen Stil vermittelten. Vielleicht war der Meister des David einer von ihnen. Es wäre dann freilich eine Ironie der Geschichte, dass er, der Vermittler, die Gebenden wie die Nehmenden so weit übertrugte.<sup>17</sup>



6 Detail der Madonna Abb. 1.

<sup>15</sup> So zuerst: *Arthur Kingsley Porter*, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923, p. 293 f. Die Argumente von *Sanpaolesi*, a.a.O., p. 342 ff., der den Zusammenhang bestreitet, sind m. E. unzureichend. Die Kanzel in Cagliari ist ein durch und durch eklektizistisches Werk, das nicht nur die Kenntnis des Kreuzgangs in Arles verrät, sondern auch die der Westfassade. Daran ändert nichts, dass Guglielmus sich bei seinen Köpfen nicht an provenzalischen, sondern an antiken Köpfen orientiert hat.

<sup>16</sup> Grundlegend für Oberitalien ist der Aufsatz von *Wilhelm Vöge*, *Der provenzalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXV, 1902, p. 409 ff., jetzt auch in: *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin 1958, p. 16 ff. Zahllose Belege bei *Francovich*, a.a.O., passim. Für Sizilien vgl.: *Roberto Salvini*, *Il Chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo 1962, p. 48 ff.

<sup>17</sup> Dr. *Wolfgang Wolters* danke ich, dass er die beiden Figuren für mich fotografiert hat. Die Aufnahmen, von denen hier nur ein kleiner Teil veröffentlicht wird, liegen in der Photothek des Florentiner Instituts.

## RIASSUNTO

Pietro Toesca ha, a suo tempo, segnalato due sculture, l'una a Pisa e l'altra a S. Margherita Ligure (Figg. 1, 3). La Madonna fu già considerata dal Toesca come opera di uno scultore provenzale, mentre il David fu da lui attribuito ad un seguace di Guglielmus. Secondo l'autore, invece, anche il David è opera di un provenzale. A differenza del Toesca, che stilisticamente fa derivare entrambe le figure da St. Gilles, l'autore le considera ispirate al portico di St. Trophime ad Arles (Fig. 2). Egli ritiene probabile che le due sculture siano di mano dello stesso artista, il quale avrebbe studiato ad Arles e si sarebbe trasferito in seguito in Italia.

## Bildnachweis:

*Wolfgang Wolters*, Florenz: Abb. 1, 3, 4, 5 und 6. — *Bildarchiv Foto Marburg*: Abb. 2.