

DIE ELFENBEINMADONNA IM DOMSCHATZ ZU PISA

Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos
in der Epoche der Pistoieser Kanzel

von Max Seidel

Die Pisaner Madonna (Abb. 1) ist — sieht man von dem in der Zuschreibung umstrittenen Kruzifix im Victoria and Albert Museum ab¹ — das einzige erhaltene Elfenbeinwerk Giovanni Pisanos. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts scheint die Elfenbeinschnitzerei in der Toskana sehr selten ausgeübt worden zu sein. Von Nicola Pisano ist zum Beispiel kein Werk dieser Art bekannt.² Die Pisaner Madonna ist aber auch deshalb ein Sonderfall, weil sich ihre Komposition wesentlich von allen früheren Madonnendarstellungen der Pisani unterscheidet. Auch hat die Statuette weder im Werk Giovanni noch seiner Schüler Nachfolge gefunden. Die Frage ist darum berechtigt, ob hier Giovanni — vielleicht einem Wunsch des Auftraggebers entsprechend — einen fremdländischen Typus übernahm, der in Italien nicht heimisch werden konnte.

Vor der Diskussion dieser Probleme sind einige Hinweise auf die von der Pisaner Elfenbeinmadonna handelnden Dokumente nützlich. Ihnen folgt die Betrachtung des Erhaltungszustandes, der durch mehrere spätere Ergänzungen verfälscht wurde, so dass es einer ideellen Rekonstruktion bedarf, um die ursprüngliche Form wieder rein zu erkennen.

Da die die Elfenbeinmadonna im Pisaner Domschatz betreffenden Dokumente bereits veröffentlicht sind³, kann ich mich hier auf eine Zusammenfassung der sich aus deren Studium ergebenden Resultate beschränken. In einer am 5. Juni 1298 in *claustrum pisani capituli* ausgestellten Quittung über eine Zahlung von 25 *libra* an Giovanni Pisano⁴ wurden einige Klauseln des nicht mehr erhaltenen Vertrags wiederholt: das vom Pisaner Domkapitel⁵ in Auftrag gegebene *opus heburneum*, das zu diesem Zeitpunkt schon in Arbeit war, sollte bis Weihnachten

¹ John Pope-Hennessy, An Ivory by Giovanni Pisano, in: Victoria and Albert Museum, Bulletin 1, no. 3, July 1965, p. 9-16. Der Autor liess die Frage, ob es sich bei diesem Kreuz um einen Teil des Pisaner *Opus heburneum* handle, offen, datierte aber dieses Werk gleichfalls in die Zeit um 1300. Margrit Lisner (Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento, München 1970, p. 22 und Anm. 39) beurteilte das Londoner Kreuz als „einem Meister in der Richtung des Giovanni di Balduccio oder einem sienesischen Nachfolger Giovanni Pisanos“ zugehörig.

² In einen entfernten Zusammenhang mit Nicola Pisano wurde das Elfenbeinrelief S 41 der Sammlung Kofler gebracht: vgl. Hermann Schmitzler, Fritz Volbach, Peter Bloch, Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Bd. I, Skulpturen, Luzern-Stuttgart 1964, p. 18/19, und die Vergleichsbeispiele bei Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, Paris 1924 (im folgenden: Koechlin), Nr. 721, 723-725.

³ Riccardo Barsotti, Nuovi studi sulla Madonna eburnea di Giovanni Pisano, in: Critica d'Arte n. s. 4, 1957, p. 47-56. Ders., Gli antichi inventari della Cattedrale di Pisa, in: Critica d'Arte n. s. 3, 1956, p. 501-525; ebd. 4, 1957, p. 73-88, 161-176, 249-264, 513-528 (im folgenden: Barsotti). — Mons. Prof. Barsotti hat mir in liebenswürdiger und stets hilfsbereiter Weise das eingehende Studium der Elfenbeinmadonna im Pisaner Domschatz ermöglicht.

⁴ Das in der Urkunde genannte Datum 5. Juni 1299 ist *stile pisano* zu verstehen. Der Pisaner Jahresanfang war bis 1749 der 25. März. Die Zeitrechnung wurde in Pisa ferner um ein Jahr vordatiert (vgl. Adriano Cappelli, Cronologia e calendario perpetuo, Mailand 1906, p. XVI-XVII).

Von einer etwaigen Bemalung ist in dem Passus, der die Arbeit Giovanni umschreibt, nicht ausdrücklich die Rede (...quod ad eum spectat videlicet insculpando ymagines et levigando et omnia alia faciendo que ad artium sculpture et levigationis herboris pertinent).

⁵ Es wurde ausdrücklich betont, dass das Geld vom Domkapitel stamme: *de ipsius capituli propria pecunia et non de aliena*.

desselben Jahres vollendet werden. Die Strafsumme von hundert *libra*, die Giovanni bei Nichterfüllung dieses Vertrags drohte⁶, gibt eine Vorstellung von dem Wert, den das Pisaner Domkapitel dem *opus heburneum* zumass. Denn dieser Betrag ist gleich hoch wie die zwischen Nicola Pisano und der Sieneser Dombauverwaltung beim Vertragsabschluss über die Domkanzlei vereinbarte Strafsumme.⁷ Von dem Werk selbst wissen wir aus dieser Urkunde einzig, dass in ihm mehrere Figuren dargestellt werden sollten.

Das *opus heburneum* wird in mehreren Inventaren des Pisaner Domschatzes erwähnt.⁸ In dem Inventar aus dem Jahr 1369⁹, das sich auf Aufzeichnungen aus der Jahrhundertmitte zurückführen lässt¹⁰ und in dem ein reicher Bestand an Stoffen und Goldschmiedearbeiten (über vierzig Kelche!)¹¹ verzeichnet ist, sind nur zwei Gegenstände aus Elfenbein genannt:

Tabulam unam eburneam ab altari maiori¹² cum ymaginibus

Ciborium unum de ligno deaurato quod superponitur in medio dicte tabule in quo est ymago beate Marie in medio duorum angelorum de ebore.¹³

Diese Notiz wird durch das Inventar von 1433¹⁴ folgendermassen ergänzt:

I Tabula in multis petiis cum tabernaculo in medio cum virgine Maria et filio in collo et duobus angelis cum celostribus in manibus et cum alis ferreis. Que figure sunt eburnee et duo petia cum storia passionis domini nostri Ihesu Cristi. Que figure sunt eburnee et deficit una figura ab una partium.

Nach dem Brand der Pisaner Kathedrale befand sich 1597 in der *Stanza delli ferri vecchi* eine *Madonna d'avorio con dua figure simile guaste con tavola.¹⁵* Die beiden Engel wurden in dem Inventar von 1608¹⁶ zum letzten Mal genannt, während von der *Tavola* zu dieser Zeit schon nicht mehr die Rede war. Einzig die Marienstatue blieb (auf einen 1634 angefertigten, hölzernen Sockel montiert)¹⁷ erhalten.

⁶ Im Vertrag heisst es zuerst *penam dupli suprascriptarum librarum XXV*. Später wurde das *suprascriptarum* durchgestrichen und an die Stelle des *XXV* die Zahl *centum* gesetzt. Zusätzlich zu der Geldstrafe von 100 *libra* wird das volle Entgelt der Unkosten und des Schadens angedroht. Ob die kostspieligen Materialkosten auf die Rechnung Giovanni oder des Domkapitels gingen, wird nicht gesagt.

⁷ Der Sieneser Vertrag ist bei *Enzo Carli*, *Il pulpito di Siena*, Bergamo 1943, p. 41 ff. abgedruckt. Zur Interpretation dieses Vertrags vgl. *M. Seidel*, Die Verkündigungsgruppe der Sieneser Domkanzlei, in: *Münchner Jb.* III. Folge 21, 1970, p. 23 ff.

⁸ Das älteste, wohl unvollständig erhaltene Inventar, das sich in der überlieferten Form aus zwei zu verschiedenen Zeiten entstandenen Teilen zusammensetzt, erwähnt das *Opus heburneum* nicht (Pisa, Domarchiv, B, 10-I). *Barsotti* (1956, p. 507) hält allerdings eine Identifikation mit der auf f. 17 r genannten *ŷcona beate Marie que ponitur diebus sabbatorum super altare* mit dem Elfenbeinwerk Giovanni für möglich. Das Fehlen des *Opus heburneum* lässt sich dadurch erklären, dass der erste Teil des Inventars vor der Entstehung des Elfenbeinaltars verfasst wurde (vor dem *April 1293*), während der zweite Teil mit dem Datum *Julii 1313* überschrieben ist (vgl. *Barsotti*, 1956, p. 502 ff.). Auffallend ist in diesem Inventar die im Vergleich zu den zahlreichen Goldschmiedearbeiten verhältnismässige Seltenheit von Werken aus Elfenbein:

f. 8 v *duo pectines eburnei*

f. 14 v *capsula una eburnea et lignea in qua sunt sante cruces...*

f. 16 r *Crux una parva cum ymaginibus de ebore*

f. 16 v *Tabula una de ligno cum ymagine sancti Marci de ebore*

Capita retorta de ebore pro pastoralibus

Cassula una lignea ornata de ebore

Pectines de ebore inter magnos et parvos VII.

⁹ Pisa, Domarchiv, B, 10-II (*Barsotti*, 1957, p. 81 ff.).

¹⁰ *Barsotti*, 1957, p. 161, Anm. 5.

¹¹ F. 2 r ff.

¹² Die französische Elfenbeinmadonna, die von Abt Bohuslaw (1248-1259) aus *superioribus partibus Francie* nach Zwettl gebracht und diesem Kloster geschenkt worden war, wurde gleichfalls an Festtagen auf den Hochaltar gestellt (*De imagine autem eburnea beate Marie Virginis gloriose que in Zwetelensi monasterio diligentius conservatur et summo altari beate Virginis in festivitibus supponitur...*). Vgl. hierzu *Koehlin*, *Katalogbd.* p. 30.

¹³ F. 7 v. Auf diese Stelle folgt: *pectines quinque de ebore. non sunt.*

¹⁴ Pisa, Domarchiv, B, 6-II, fol. 45 r (*Barsotti*, 1957, p. 516).

¹⁵ Pisa, Domarchiv, B, II-X, fol. 10 r (*Barsotti*, 1957, p. 526).

¹⁶ Pisa, Domarchiv, B, II-XII, f. 19 v (*Barsotti*, 1957, p. 528).

¹⁷ *Barsotti*, 1957, p. 54-55.

Die Verbindung der Urkunde aus dem Jahr 1298 mit diesen Inventaraufzeichnungen ist nicht schlüssig beweisbar, da das Thema in der Zahlungsquittung nicht genannt wurde. In den zahlreichen, jeweils in Abständen von wenigen Jahrzehnten verfassten Pisaner Schatzverzeichnissen wird jedoch seit ungefähr 1350 nur *ein* grösseres Werk aus Elfenbein aufgeführt, aus dessen Bestand sich die Madonna Giovanni Pisanos¹⁸ erhalten hat. Bestreitet man den Zusammenhang des Dokumentes von 1298 mit den genannten Inventarstellen¹⁹, so muss man ein zweites von Giovanni für den Pisaner Dom geschaffenes, *grosses* Elfenbeinwerk annehmen. Eines dieser beiden Werke müsste, folgt man dieser Theorie, vor der Inventaraufzeichnung von 1350 bereits zerstört gewesen sein.

Der Zusammenhang der *Tabula* mit dem *Ciborium* ist eindeutig, da diese Teile bis 1597 immer zusammen genannt wurden. Schwieriger sind die 1433 erwähnten *duo petia cum storia passionis domini nostri Jhesu Cristi* einzuordnen. Es könnte sich hier ebensogut um Teile der *Tabula* wie um selbständige Werke handeln.

Die im Zentrum dieser Untersuchung stehende Statuette²⁰ (Abb. 1) wurde von G. B. Riminaldi restauriert, der einige Teile falsch ergänzte, was den heutigen Eindruck sehr beeinträchtigt. In den Rechnungsbüchern der Domopera aus dem Jahre 1634 wird hierüber folgende Zahlung aufgeführt: *A di 12 Agosto dare per haver assetto una Madonna di Avorio fattoci di nuovo la Testa del bambino e un braccio e fatto la mano della Madonna e un piedi e più pezzi di panni e rinettata tutta e inbianchata... L. 56. e per haver fatto sotto a detta Madonna un piedi di ebano a sua porsione... L. 56.*²¹

Der originale Kopf des Kindes war grösser und wahrscheinlich frontal dem Betrachter zugewandt.²² Das Kind hob den etwas mehr zur linken Seite gedrehten rechten Arm in einem Segensgestus so, dass das Gesicht der Mutter in der Frontalansicht freier sichtbar blieb.²³ Die Ergänzung des linken Kinderfusses wird bei Riminaldi nicht eigens erwähnt.²⁴ Der rechte Unterarm der Madonna war kürzer, die Hand steiler emporgerichtet und dem Körper mehr angenähert.²⁵ Riminaldi hat über der Standfläche mehrere Falten ergänzt und dabei die um-

¹⁸ An der Rückseite der Pisaner Elfenbeinmadonna (Abb. 4) findet sich etwas über halber Höhe in der Mulde zwischen den beiden Vertikalfalten eine Inschrift, die *Gian Lorenzo Mellini* (Giovanni Pisano, Mailand 1970, p. 65) ohne Zögern als „Signatur“ des Giovanni Pisano identifiziert hat. Auf meine Anfrage schrieb mir *Bernhard Bischoff*, München, er könne diese Inschrift nur als ‚ciardo‘ (?) entziffern. Deren Datierung um 1300 sei möglich. Ich möchte hier Herrn Prof. *Bischoff* nochmals für diese Stellungnahme danken.

¹⁹ *Carlo Lodovico Ragghianti* (La Madonna eburnea di Giovanni Pisano, in: *Critica d'Arte* n. s. 1, 1954, p. 385-396 [p. 395]) datiert die Pisaner Elfenbeinmadonna um 1265. Zu einem früheren Zeitpunkt hatte *Ragghianti* dieses Werk Arnolfo di Cambio zugeschrieben (Arnolfo di Cambio ed altri problemi d'arte pisana, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 6, 1937, p. 331-333).

²⁰ Heutiger Aufbewahrungsort: Südliche Sakristei des Pisaner Doms. Höhe: 54 cm, Breite: 13 cm (am unteren Ende), 15 cm (auf Höhe der linken Hand der Madonna).

²¹ *Barsotti*, 1957, p. 55. *Archivio di Stato di Pisa*. Opera del Duomo, n. 1077. Libro di copie di conti a parte, f. 80 v-f. 81.

²² Am Mantelsaum unterhalb des Halses des Kindes sind an der Rückseite (Abb. 15) Ansatzstellen seiner Haare sichtbar. Die Bruchstelle am Hals des Kindes ist breiter als die heute an diese anschliessende Kopfform. Eine Hinwendung des Kindes zu seiner Mutter, wie sie *Ragghianti* (a.a.O., 1954, p. 394) angenommen hat, ist unwahrscheinlich. Die frontale Blickrichtung entspricht am besten dem Gestus des Kindes, das mit der erhobenen Rechten die Gläubigen segnete (vgl. Anm. 23). Der Restauratorin *Barbara Schleicher*, Florenz, danke ich für die Hilfe bei der Bestimmung und der Rekonstruktion dieser Fehlstellen.

²³ Die rechte Schulter des Kindes ist erhoben (am besten an der Rückseite sichtbar, vgl. Abb. 15). Der Kinderarm ist vom Ellbogen an ergänzt (Abb. 6). Dieselbe Rekonstruktion dieser Partie schlägt auch *Ragghianti* (a.a.O., 1954, p. 394) vor.

²⁴ In der originalen Fassung war dieser Fuss, der irrtümlicherweise ohne Sandale rekonstruiert wurde, mehr nach links gedreht (Abb. 14).

²⁵ Ursprünglich setzte die rechte Hand (Abb. 14) direkt an der Bruchstelle an, die man auf der Foto an dem unterschiedlichen Farbton der ergänzten Teile erkennt. Der auf seine ursprüngliche Länge reduzierte Arm entspricht den Dimensionen des linken Arms (Abb. 15), der keine Veränderung erlitt. Die falsche Neigung der ergänzten rechten Hand erkennt man gut in der Seitenansicht (Abb. 6).



1 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.



2 und 3 Marienstatue. Paris, Notre-Dame, nördl. Querhausportal.

liegenden Formen zum Teil überschneidet.²⁶ Die Anstückungen des Kopftuchs an der Rückseite (Abb. 4, 15), die auch schon als besonders hervorragende Beispiele der Schnitzkunst Giovannis gelobt wurden²⁷, sind nicht original. Dieser Schleier lag ursprünglich enger dem Mantel an und endigte wahrscheinlich in einer einfacheren Konturlinie. Die Oberfläche der Statuette ist, wie man z.B. an den Mantelfransen beobachten kann (Abb. 24), später mehrfach poliert worden.²⁸

Die heutige isolierte Stellung dieser Statuette gibt einen falschen Eindruck. Die oben genannten Inventare erwähnen, dass die Madonna, flankiert von zwei Engeln, in einem hölzernen, vergoldeten Tabernakel stand, das an Festtagen auf den Hochaltar gestellt wurde. Das Werk war demnach nur in der Frontal- und in den Schrägansichten zu sehen.²⁹

Die Vorbildlichkeit nordfranzösischer Elfenbeinmadonnen

Seit den Arbeiten von Erwin Ybl³⁰, Martin Weinberger³¹ und Harald Keller³² ist in der kunstgeschichtlichen Literatur die Meinung weit verbreitet³³, dass Giovanni Pisano sich bei der Konzeption der Pisaner Elfenbeinskulptur an der Marienstatue des nördlichen Querhausportals der Notre-Dame in Paris (Abb. 2, 3) inspiriert hätte. Diese These setzt einen Frankreichaufenthalt Giovannis voraus, der auch aus anderen Gründen als sehr wahrscheinlich angenommen wurde. Gelegentlich wurde auch auf eine Einflussmöglichkeit durch französische Elfenbeinskulpturen hingewiesen³⁴, ohne dass diese These jemals wirklich diskutiert worden wäre.

²⁶ Ergänzt sind der untere Teil der Mittelfalte, der linke Fuss und das Ende der Diagonalfalte (Abb. 1). Auf beiden Seiten des ergänzten Teils der Mittelfalte wurde das Elfenbein überschneidet, wobei an einer Stelle das Material durchbrochen wurde. Die Fransen des Mantels an der Rückseite sind kürzer als an der Vorderseite; ihre Länge ist jedoch original.

²⁷ G. L. Mellini, a.a.O. (s. Anm. 18), p. 65. Allein die Tatsache, dass das Kopftuch nicht in einem durchgehenden Saum endigt, sondern sich in der unteren Hälfte in zwei getrennte Bahnen teilt, erweckt Verdacht (Abb. 4). Die zahlreichen, unregelmässig angebrachten Dübel stören. An den Ansatzstellen sind die Teile schlecht verbunden. Die Mantelfalten unter dem Kopftuch sind abgearbeitet (Abb. 15). In der Spalte zwischen dem rechten Oberarm und dem Kopfschleier sind noch Teile des ursprünglichen Kopftuchs sichtbar.

²⁸ Abfransungen am Saum des Kopftuchs an der rechten Gesichtseite (Abb. 14). Ein Riss seitlich des rechten Fusses (Abb. 23). Der Zeigefinger der linken Hand Mariä ist am Ansatz angerissen. Der vordere Teil der Schriftrolle in der linken Hand des Kindes ist abgebrochen (Abb. 14). An der Rückseite sind durch die eine Vertikalfalte zwei Löcher gebohrt (Abb. 4). An der Krone sind mehrere Zacken abgebrochen (auf alten Fotos trägt Maria eine Metallkrone, vgl. Abb. 263 bei Roberto Salvini, *Medieval Sculpture*, London 1969). Blaue Farbspuren in den Falten des Kopfschleiers an der Rückseite.

²⁹ *Ragghianti* (a.a.O. [s. Anm. 19], 1954, p. 392) behauptete, die Madonna sei auf Unteransicht konzipiert. Seine Abb. 279-282 sprechen eher gegen seine These.

³⁰ E. Ybl, *Nuove ricerche intorno la Madonna d'avorio di Giovanni Pisano*, in: *Corvina* (Rassegna italo-ungherese) 1, 1921, p. 72-80. Schon Wilhelm Vöge (Die Madonna der Sammlung Oppenheim, in: *Jb. der preuss. Kslgn.* 29, 1908, p. 218, Anm. 5) hat, als er die Madonna vom Pariser Nordquerhaus als „eine der einflussreichsten Figuren des Mittelalters“ bezeichnete, auf den Zusammenhang mit der Elfenbeinstatuette Giovanni Pisanos hingewiesen.

³¹ M. Weinberger, Die Madonna am Nordportal von Notre Dame, in: *Zs. für bildende Kunst* 64, 1930/31, p. 1-6. Weinberger hatte seine Meinung später etwas differenziert, hielt aber weiterhin an der These der Frankreichreise Giovannis fest (Remarks on the Role of French Models within the Evolution of Gothic Tuscan Sculpture, in: *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Bd. I, Princeton 1963, p. 201).

³² H. Keller, Giovanni Pisano, Wien 1942 (im folgenden: Keller 1942), p. 43-44.

³³ Z.B. Cesare Gnudi im Ausstellungskatalog „L'Europe gothique XII^e-XIV^e siècles“, Paris (Louvre) 1968, Nr. 356.

³⁴ Émile Bertaux in: *André Michel*, *Histoire de l'Art*, Bd. II (Formation, Expansion et Évolution de l'Art gothique), Teil 2, Paris 1906, p. 594. Robert Dan Wallace, *L'influence de la France gothique sur deux des précurseurs de la Renaissance italienne: Nicola et Giovanni Pisano*, Genf 1953, p. 104-105. Keller versuchte (1942, p. 43-44) beide Einflussmöglichkeiten, die direkte Kenntnis der Notre-Dame-Maria durch Giovanni und die Vorbildlichkeit französischer Elfenbeinstatuetten für die Pisaner Madonna, miteinander zu verbinden.

Die sich hierbei stellenden Probleme sind viel komplexer, als es bei einem flüchtigen Vergleich der Pisaner Statuette (Abb. 1) mit der Pariser Madonna (Abb. 3) erscheinen mag. Schwierigkeiten ergeben sich vor allem daraus, dass die Erhaltung der zu Vergleichszwecken wichtigen französischen Werke (die sich öfters nur approximativ datieren lassen) sehr lückenhaft ist. Handfeste Resultate darf man in der vorliegenden Studie nicht erwarten, deren Ziel einzig darin besteht, einige Hypothesen eingehend zu besprechen.

Schon bei der Bestimmung des Datums des dokumentarisch nicht bezeugten Frankreichaufenthaltes von Giovanni³⁵ zeigt sich, dass sichere Ausgangspunkte zur Klärung dieser Fragen fehlen. Bisher hat man diese Reise meist in die Jugendzeit des Künstlers datiert³⁶, also noch vor der Arbeit an der Fontana Maggiore in Perugia, wo sich bei den Giovanni zugeschriebenen Skulpturen eine Reihe französischer Motive aufzeigen lassen (ich verweise hierfür auf die Aufsätze von Harald Keller³⁷ und Antje Middeldorf-Kosegarten³⁸ und auf die Nicola-Pisano-Monographie Georg Swarzenskis³⁹, vor allem auf dessen trefflichen Vergleich zwischen der Darstellung des Peruginer *Capitano dei Popolo* Hermanus de Sasferato und dem sich im gleichen Habitus präsentierenden jungen Mann mit dem Handschuh auf dem Altarretabel aus Saint-Germer-de-Fly⁴⁰ im Musée de Cluny in Paris). Diese Frühdatierung der Frankreichreise Giovannis würde aber im Hinblick auf die Pisaner Elfenbeinmadonna bedeuten, dass zwischen dem „Studium“ der Pariser Marienstatue und der von dieser inspirierten Gestaltung ein Zeitraum von fast drei Jahrzehnten liegt. Man könnte sicher auch mehrere Frankreichreisen Giovannis annehmen, eine beispielsweise direkt vor der Ausführung der Pisaner Elfenbeinmadonna. Doch wird man zögern, bei der Erklärung aller neu im Werk Giovanni Pisanos auftretenden französischen Motive zu solchen Reishypothesen Zuflucht zu nehmen.

Dass eine Verbindung zwischen der Pisaner Elfenbeinfigur (Abb. 1) und der Pariser Madonna (Abb. 3)⁴¹ besteht, wird wohl niemand bestreiten. Beide Marien neigen ihren Oberkörper zur rechten Seite. Spiel- und Standbein sind unterschieden; das rechte Knie ist vorgebeugt und der rechte Fuss etwas zurückgestellt. Die steil emporgeführten Diagonalfalten steigern den Eindruck des hohen und schmalen Wuchses. Entscheidend bei diesem Vergleich ist der beiden Figuren gemeinsame „Schwung“, jene typisch gotische Umdeutung des Kontrapostes in ein durch den Faltenzug betontes Bewegungsmotiv, das hier zum ersten Mal bei einer italienischen Marienstatue vorkommt. Da die Abweichungen aber beträchtlich sind, fragt man sich, ob diese Beziehung auf einer direkten Kenntnis des französischen Originals oder auf der Vermittlung durch französische Kleinkunstwerke basiert.

³⁵ In der Inschrift über dem Zwischengeschoss der Pisaner Domkanzel wurde eine Anspielung auf weite Reisen Giovannis vermutet. Vgl. hierzu besonders *Pèleo Bacci*, La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa, Mailand-Rom o. J., p. 64 ff. und *Herbert von Einem*, Das Stützengeschoss der Pisaner Domkanzel, Köln-Opladen 1962, p. 29.

³⁶ *Weinberger* (a.a.O., 1930, p. 6) datierte die Frankreichreise Giovannis in die Zeit um 1270, *Keller* (1942, p. 44) zwischen 1270 und 1275.

³⁷ *H. Keller*, Die Bauplastik des Sieneser Doms, in: *Hertziana-Jb.* 1, 1937 (im folgenden: *Keller* 1937), p. 175 ff.

³⁸ *A. Middeldorf-Kosegarten*, Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa, in: *Jb. der Berliner Museen* 10, 1968, p. 94 ff.; *dieselbe*, Nicola und Giovanni Pisano 1268-1278, in: *Jb. der Berliner Museen* 11, 1969, p. 64 ff.

³⁹ *G. Swarzenski*, Nicola Pisano, Frankfurt a. M. 1926, p. 57.

⁴⁰ *Willibald Sauerländer*, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970 (im folgenden: *Sauerländer*), p. 177-178, datiert dieses Relief zwischen 1259 und 1267.

⁴¹ Zusammenstellung der wichtigsten Notizen zum Portal am Nordquerhaus der Notre-Dame bei *Sauerländer* (p. 153-154), der die Skulpturen an diesem Portal um 1250 datiert. Die Pariser Madonna wendet sich den am rechten Gewände dargestellten Heiligen Drei Königen (zerstört) zu. *Dieter Kimpel* zeigte in einem Aufsatz (*Le sort des statues de Notre-Dame de Paris. Documents sur la période révolutionnaire*, in: *Revue de l'Art* 1969, Nr. 4, p. 44-47) eine Arbeit über die am Querhaus der Notre-Dame angebrachten Skulpturen an (s. Nachtrag, S. 49-50 dieses Heftes).

Unterschiede sind sowohl im Körperbau wie auch in der Bewegung und bei zahlreichen Einzelformen feststellbar. Die leicht zur Seite ausschwingende Haltung der Notre-Dame-Madonna (Abb. 3) wird noch deutlich durch die Ponderation des Körpers begründet, der gleichmässiger gebildet und an den Schultern und am rechten Arm rund modelliert ist. Das Spielbein zeichnet sich unter dem Mantel durch, während dessen Formen in Pisa (Abb. 1), wo der rechte Fuss soweit zurückgestellt ist, dass man ihn in der Frontalansicht nicht erkennen kann, durch das Gewand verschleiert werden. In Pisa war die Bogenform schon durch die Krümmung des Zahns vorgegeben, der Giovanni die Figur so eng einbeschrieb, dass spätere Ergänzungen — wie beispielsweise die rechte Hand der Madonna und des Kindes sowie Teile des Kopfschleiers am Rücken — in der Seitenansicht (Abb. 6) auch dadurch erkennbar sind, dass sie über den bogenförmigen Umriss vorstehen. Eine ähnliche Ansicht der Pariser Statue (Abb. 2) zeigt hingegen, wie deren Aufbau auf die Senkrechte des Portalmittelpfeilers ausgerichtet ist.

An unterschiedlichen Motiven sind zu nennen: der in Pisa beidseitig aufgenommene Mantel; die andere Stellung des rechten Arms; die Haltung des Kindes, die sich in Paris auf Grund der erhaltenen Reste ungefähr wie bei der in Abbildung 50 gezeigten Elfenbeinfigur im Louvre rekonstruieren lässt; vor allem aber auch die Draperie des zur linken Hüfte hochgenommenen Mantels, deren verschiedenartige Bildung man am besten beim Vergleich der Seitenansichten erkennt (Abb. 2, 6). Unter dem rechten Arm der Pariser Madonna sind die plastisch vorstehenden Falten lebhaft und vielfältig gebrochen. Es folgen bis zum Knie eine fast faltenlose Partie, in der sich der Mantel eng dem Körper anschliesst, und dann eine gleichmässige Reihe grosser, ungebrochener Faltenbogen. Die Draperie des Pisaner Werkes erinnert jedoch weit mehr an französische Elfenbeinskulpturen (vgl. z.B. Abb. 7) — und dies führt wieder zur Frage der Vermittlerrolle, die französische Kleinkunstwerke möglicherweise gespielt haben könnten.

Man kann allerdings nicht direkt beweisen, dass Giovanni Pisano die Komposition der Pariser Statue durch die Vermittlung einer Elfenbeinskulptur kannte. Weder im Pisaner Domschatz noch in einer der andern Städte, in denen der Künstler arbeitete, ist ein französisches Elfenbein erhalten, das sich als direktes Vorbild der Pisaner Madonna deuten liesse. Ein solches „Modell“ kann nur hypothetisch erschlossen werden. Neben der lückenhaften Überlieferung der frühen gotischen Elfenbeinskulptur Frankreichs besteht die wesentliche Schwierigkeit hierbei darin, dass sich diese Kleinkunstwerke nur sehr ungefähr datieren lassen. Zahlungs- und Auftragsurkunden sind aus diesem Bereich keine erhalten. Bestenfalls geben Vergleiche mit datierten Werken anderer Kleinkunstgattungen (beispielsweise mit Goldschmiedearbeiten) oder Inventare von Kirchenschätzen einen Hinweis auf die Entstehungszeit, wobei aber die Übereinstimmung der in solchen Aufzeichnungen genannten mit den überlieferten Werken meist nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann.⁴² Dieser Unsicherheitsfaktor lässt sich beim heutigen Forschungsstand nicht eliminieren. Ich gebe in den Fussnoten zu jedem der zitierten Beispiele die Datierungen in dem in den zwanziger Jahren erschienenen Corpus von Raymond Koechlin⁴³ an, die aber heute öfters angezweifelt werden. Koechlin tendierte im allgemeinen zu späten zeitlichen Ansetzungen. Die hauptsächliche Produktion der gotischen Elfenbeinschnitzer hätte nach seiner Meinung erst um 1300 eingesetzt. Willibald Sauerländer⁴⁴ und Louis Gro-

⁴² Paul Buberl (Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl, Bd. 29 der Ostmärkischen Kunsttopographie, Baden bei Wien 1940, p. 219-221) bestritt den Zusammenhang der von Koechlin als Nr. 62 aufgeführten Statuette im Stift Zwettl mit der im Stiftungenbuch genannten Elfenbeinmadonna, die der Abt Bohuslaw (1248-59) *de superioribus partibus Francie* mitgebracht hatte. Buberl meinte, der stilistische Charakter dieser Statuette weise zwingend auf die Mitte des 14. Jahrhunderts und bezeichne ihre Herkunft als burgundisch oder rheinisch. Die Schatzverzeichnisse der Pariser Sainte-Chapelle ermöglichen vielleicht eine Datierung der Elfenbeinmadonna im Louvre (Abb. 57, vgl. Sauerländer p. 173 und Koechlin Nr. 95).

⁴³ Siehe Anm. 2.

⁴⁴ Siehe Anm. 40.

decki⁴⁵ nehmen heute meist frühere Entstehungszeiten an. Die wahrscheinlich aus der Pariser Sainte-Chapelle stammende Marienfigur im Louvre (Abb. 57), eines der zentralen Werke gotischer Elfenbeinskulptur, datiert beispielsweise Sauerländer rund dreissig Jahre vor der von Koechlin genannten Zeit.⁴⁶

Dass überhaupt eine Verbindung zwischen der Elfenbeinskulptur und der Stein- und Holzplastik im gotischen Frankreich bestand und eine Übertragung von grossplastischen französischen Kompositionen durch dieses Mittel nach Italien deshalb an sich denkbar ist, lässt sich verhältnismässig leicht zeigen. Die Übereinstimmung zwischen französischer Klein- und Grossplastik ist öfters sogar sehr erstaunlich. In einem Anhang zu dieser Studie werde ich auf solche Fälle hinweisen. Mit der *Vierge dorée* an der Kathedrale von Amiens (Abb. 47) kann man beispielsweise eine ganze Reihe von Kleinskulpturen vergleichen, die alle mehr oder weniger direkt deren Aufbau wiedergeben.

Harald Keller⁴⁷ nahm an, dass Giovanni in Paris vor der Notre-Dame-Madonna (Abb. 3) Zeichnungen angefertigt und diese später bei der Konzeption seiner Elfenbeinstatuee benützt hätte. Es müsste sich dabei um Frontalansichten gehandelt haben. Die Seiten der Pisaner Skulptur (Abb. 6) sind von der Pariser Statue (Abb. 2) viel unabhängiger. Auch bei der Gestaltung der Rückseite der vollrund ausgearbeiteten Elfenbeinmadonna (Abb. 4) wäre keine Bezugnahme auf dieses französische „Modell“ möglich gewesen, das an den Mittelpfeiler des Portals angelehnt ist. Eben bei diesen Nebenansichten wird meiner Meinung nach die Verbindung zur französischen Elfenbeinskulptur deutlich. Als Beispiel zitiere ich eine 31,5 cm hohe Marienfigur im Metropolitan Museum in New York (Abb. 5, 7)⁴⁸, deren spätere Ergänzungen (der Kopf und der linke Unterarm des Kindes, der rechte Arm der Madonna und deren Metallkrone) neuerdings entfernt wurden. Die Figur ist an ihrem unteren Ende beschnitten. Das „Modell“ der Pisaner Elfenbeinmadonna lässt sich, wie gesagt, nicht mehr genau bestimmen. Bei diesem und den folgenden Vergleichen kommt es deshalb lediglich darauf an zu zeigen, dass eine Übereinstimmung zwischen französischen Elfenbeinskulpturen, deren Aufbau der Pariser Notre-Dame-Madonna verwandt ist, und der Statuette des Pisano in *bestimmten, an einer Vielzahl französischer Werke vorkommenden Grundformen* besteht.

Eine Nachbildung eines französischen Kleinkunstwerkes durch Giovanni Pisano wird man, bedenkt man die so verschiedenartigen künstlerischen Voraussetzungen, niemals erwarten. Vielmehr wird der Künstler ein solches „Modell“ nur als Anregung für eine wesentlich neuartige Schöpfung benützt haben. Der stilistische Unterschied zu einem Werk wie der genannten New Yorker Statuette ist tatsächlich auch sehr gross. Dennoch scheint Giovanni — abgesehen

⁴⁵ L. Grodecki, *Ivoires français*, Paris 1947.

⁴⁶ Sauerländer (p. 173) datiert das betreffende Werk in die Zeit zwischen 1265/67 und 1279. Dagegen Koechlin Nr. 95: Ende 13. oder Anfang 14. Jh.

⁴⁷ Keller 1942, p. 43-44.

⁴⁸ Koechlin Nr. 109: 31,5 cm hoch. 1949 wurde das Werk von C. Langlais restauriert. Inventar Metropolitan Museum Nr. 17.190.191. Die Datierung Koechlins in das 1. Drittel 14. Jh. entspricht der allgemeinen Tendenz dieses Autors zu Spätdatierungen. Die New Yorker Statuette ist Koechlin Nr. 623 (Louvre, Inventar Rev. 303, Foto 65. En. 3096) vergleichbar. Hingegen gibt es Wiederholungen der Draperieanordnungen der Pariser Notre-Dame-Madonna (Abb. 2 und 3) bei Figuren verschiedenster Grössenordnungen, deren Vergleich mit der Draperiebildung der Statuette Giovanni Pisanos erneut das in dieser Hinsicht Verschiedenartige der Pisaner Figur lehrt; siehe die verschollene, 31,5 cm hohe Statuette (Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, 4. Bd.: Die deutschen Bildwerke usw., bearb. von Wilhelm Vöge, Berlin 1910, p. 17-18, Nr. 41, J 3144), ferner die in der Anlage der Diagonalfalten recht ähnliche, ca. 2 m hohe steinerne Madonnenstatue der Chapelle Notre-Dame-de-Salut in Paris (J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Lothringische Madonnen-Statuetten des 14. Jh., in: Fs. Friedrich Gerke, Baden-Baden 1962, p. 142 und Anm. 52, Abb. 29), die nach einer These von Louis Godecki (Sainte-Chapelle, Paris o. J., p. 79-80) ursprünglich am Mittelpfeiler des Portals der Unterkirche der Sainte-Chapelle gestanden haben soll. Etwas weiter umgebildet und wohl nur noch indirekt auf die Notre-Dame-Madonna Bezug nehmend die Diagonalfalten der Elfenbeinstatuee im Louvre (Abb. 50; vgl. Anm. 115).



4 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.



5 Marienstatue. New York, Metropolitan Museum of Art.

von der wesentlichen Übereinstimmung in der ausschwingenden Bewegung — mindestens einige Motive aus dem Formenschatz der französischen Elfenbeinskulpturen sehr genau übernommen zu haben. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt die Rückansichten der Statuetten in Pisa (Abb. 4) und New York (Abb. 5), wobei daran erinnert werden muss, dass das über den Schultern der Pisaner Madonna herabhängende Kopftuch zum grossen Teil später ergänzt wurde. Ursprünglich lag der Schleier dem Mantel enger an. Ähnlich sind bei den beiden genannten Werken die zwei der Biegung der Figuren folgenden Röhrenfalten sowie die seitlich herabhängenden Mantelteile. Man beachte, wie beispielsweise unter dem ungefähr rechtwinklig gebogenen linken Arm sich V-förmige Falten bilden, von deren unterster Spitze ein Faltengrat gegen rechts auf die Röhrenfalten zuläuft. An der rechten Seite ist der Mantelstoff in drei parallele, schräg gerichtete Faltenbahnen drapiert, die sich in gleichmässigen Abständen folgen.⁴⁹ Von der sehr verschiedenen Stellung des Kindes wird noch zu reden sein.

⁴⁹ Eine ähnliche Anordnung der Draperie kommt beispielsweise auch an der Rückseite der sonst von der New Yorker Statuette recht verschiedenen Elfenbeinmadonna in Zwettl vor (vgl. P. Buberl, a. a. O., Abb. 204).



6 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.



7 Marienstatue. New York, Metropolitan Museum of Art.

Am gleichen Werk in New York können auch die zur linken Hüfte hochgezogenen Faltenbogen (Abb. 7) verglichen werden, deren Verlauf ähnlich wie bei dem Werk Giovannis ist (Abb. 6). Die Grate setzen sich aus geraden Teilstücken zusammen, deren Komposition etwas schematisch wirkt. Das hier Vorbildliche Muster lässt sich über den Vergleich mit der New Yorker Statuette hinaus noch präzisieren. Einen Hinweis in dieser Richtung gibt die *Ecclesia* im Louvre, ein Hauptwerk französischer Elfenbeinschnitzerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts⁵⁰, auf das wir später noch zu sprechen kommen werden⁵¹ und von dem ich hier vorerst einen Ausschnitt zeige (Abb. 9). Bei dem im Vergleich zu der Pisaner Madonna (Abb. 8) wesentlich kleineren Werk sind die Falten recht ähnlich angeordnet. Die beiden untersten Grate beschreiben eine V-Form, während der obere Lauf ungefähr einem Halbkreis folgt. Der Unterschied in der Ausformung, die bei der zierlichen Louvre-Statuette viel feiner ist, spielt bei dieser Problemstellung, die weder eine direkte Beziehung, noch irgendeine

⁵⁰ *Koechlin* Nr. 19 bis: 22,5 cm hoch, Datierung in das 3. Viertel 13. Jh. Die 1896 durch den Louvre in Mannheim erworbene Figur soll aus Italien stammen!

⁵¹ Vgl. S. 47.



8 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 6).



9 Ecclesia. Paris, Louvre (Ausschnitt aus Abb. 65).



10 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.

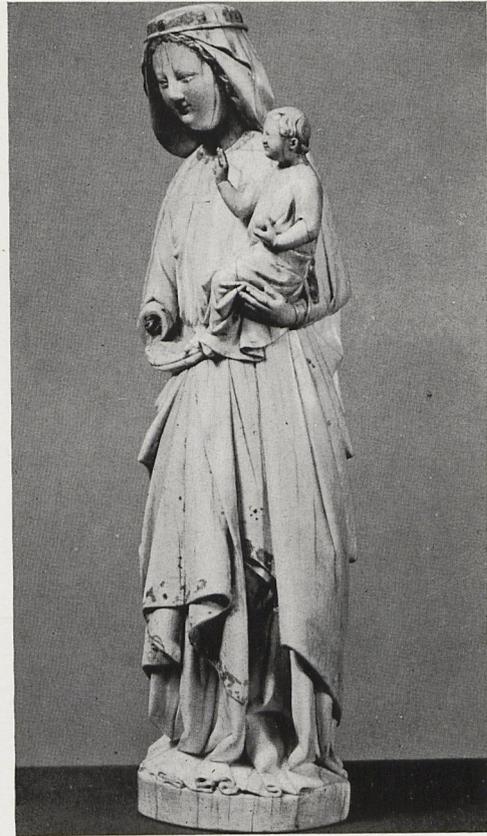


11 Nicola Pisano, Marienstatue. Siena, Domkanzel (Ausschnitt aus Abb. 25).

stilistische Verwandtschaft zwischen diesen beiden Werken, sondern ganz allgemein ähnliche Motive in der französischen und der Elfenbeinskulptur Giovanni aufzeigen will, keine wesentliche Rolle. Giovanni Pisano war übrigens schon seit seiner Lehrzeit bei seinem Vater zur Zeit der Errichtung der Sieneser Domkanzel mit solchen französischen Drapierungsformen gut vertraut (vgl. Abb. 27, 28), was ihn umso besser befähigte, hier ähnliche Motive sehr frei und selbständig zu interpretieren.

Beim Studium der Draperie der Pisaner Madonna (Abb. 1) ist man mindestens auf den ersten Blick an einer wichtigen Stelle über die Funktion der betreffenden Form im Unklaren. Es ist nicht offensichtlich, zu welchem Mantelteil der von Gürtelhöhe leicht schräg nach links herabfallende Saum gehört, der an seinem unteren Ende an eine Fransenborte des von der linken Seite hochgenommenen Mantelendes stösst (Abb. 10). In der Komposition der Frontalansicht ist diese Saumlinie von Bedeutung (Abb. 1); sie führt gegen die Mitte zur segnenden Rechten des Christuskindes hoch (der Restaurator Riminaldi gab dem Kind fälschlicherweise einen Reichsapfel in die Hand) und bildet eine wichtige Gegenschräge zu den Diagonalfalten der rechten Körperseite.

Eine ähnliche Draperieform kennzeichnet eine grössere Zahl französischer Madonnenstatuetten aus Elfenbein. Als Beispiel sind hier zwei Fotos (Abb. 12, 13) der senkrecht aufgerich-



12 und 13 Marienstatue. London, Victoria and Albert Museum.

teten Figur im Victoria and Albert Museum in London⁵² wiedergegeben, wo dieses Motiv — der hohen Qualität des Werkes entsprechend — sehr schön durchgebildet ist. Ebensogut könnte man auf Werke mit einem ähnlich kurvenförmigen Aufbau wie bei der Pisaner Madonna verweisen.⁵³ Bei der Londoner Madonna ist die Funktion dieser Form dank der sorgfältigen Detailbildung und der räumlichen Abstufungen leicht erkennbar. Die wellenförmige Saumlinie entsteht dadurch, dass der Mantel um eine senkrechte Faltenröhre gelegt ist, die an ihrem oberen Ende nach rechts umgebogen und durch den sie überlagernden, zwischen dem rechten Arm der Maria und den Füßen des Kindes gespannten Stoff festgehalten ist. Ähnlich wird man dieselbe Partie der Statue Giovannis interpretieren (Abb. 10). Die schräge Saumlinie gehört zu dem von der rechten Seite hochgenommenen Gewandteil, dessen senkrecht herabhängende Mantelbahn sie im oberen Drittel überkreuzt. Knapp über der Figurenbasis verbindet sie sich an einer nicht sichtbaren Stelle mit dem unteren Saum dieser Mantelbahn, der mit einer Fransenborte geschmückt ist.

⁵² *Koehlin* Nr. 21: 26,2 cm hoch, Entehung im 3. Viertel 13. Jh. *Margaret H. Longhurst*, *Catalogue of Carvings in Ivory* (= Victoria and Albert Museum), London 1927-29, Nr. 209-1867. Vgl. sitzende Madonna im Louvre (*Koehlin* Nr. 22).

⁵³ *Zwettl* (*Koehlin* Nr. 62), Perugia (*Koehlin* Nr. 70), die Statuette in der ehemaligen Sammlung Doisteau in Paris (Foto *Monuments historiques*, Paris, BAOA 507), u.a.m.



14 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.



15 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.

Weist diese merkwürdig unklare Formulierung darauf hin, dass an dieser Stelle ein fremdes Vorbild ohne eigentliches Verständnis für dessen Draperiebildung übernommen wurde? Durch die Häufigkeit eben dieses Motivs bei nordfranzösischen Elfenbeinmadonnen würde man so einen weiteren Hinweis auf die Inspirationsquelle des Pisano erhalten.

Die These, dass eine nicht mehr genau bestimmbare Elfenbeinskulptur Ausgangspunkt der Schöpfung Giovanni Pisanos gewesen sei, erschwert den Versuch, den Charakter der Umformung zu erfassen, wesentlich mehr, als wenn man die Notre-Dame-Madonna in Paris als direkte Quelle annimmt. Statt des *einen* Vergleichsobjektes gibt es nun eine unbestimmte Zahl von Bezugsmöglichkeiten. Eine Übersicht der französischen Elfenbeinmadonnen in der fraglichen Zeit wird notwendig, die seit dem Erscheinen des Buches von Raymond Koechlin nur noch vereinzelt besprochen worden sind. In einem Exkurs zu diesem Aufsatz sollen deshalb mindestens einige der wichtigsten Beispiele zitiert werden.

Ein erster Unterschied zu den französischen Elfenbeinmadonnen lässt sich (ebenso wie beim Vergleich mit der Pariser Notre-Dame-Madonna) in der Ponderation der Pisaner Figur (Abb. 1) erkennen. Das Stehen spielt in Pisa nur eine geringe Rolle. Typisch ist hierfür die Art, wie nebensächlich der rechte Fuss (Abb. 6) behandelt ist, der nur knapp unter dem Fransensaum des Mantels sichtbar wird. Es fehlt hier vor allem die bei einer Vielzahl französischer Madonnen seit der Notre-Dame-Statue (Abb. 2, 3) zu beobachtende Verbindung des Kontrapostes mit der Darstellung des Vorschreitens, die besonders deutlich bei der einen, wohl aus der Pariser Sainte-Chapelle stammenden Elfenbeinfigur im Louvre (Abb. 57) ausgeprägt ist. Zwar ist die Art, wie Gewandzug und Körperhaltung einer kurvenförmig ausschwingenden Bewegung folgen, das wesentlich Gemeinsame zwischen den hier zitierten französischen Werken und der Pisaner Statuette. Doch betonte Giovanni Pisano die diesem „Schwung“ innewohnende Dynamik in einer in der französischen Skulptur nie zu beobachtenden Weise. Die Komposition der sehr schmalen und hohen Pisaner Figur ist rein auf die beiden Hauptlinien konzentriert — auf die der Diagonalfalte entlang zum Kind emporführende Kurve und die diese kreuzende, in die Biegung des Oberkörpers der Maria einmündende Bogenform (Abb. 1).⁵⁴

Ferner ist die Art, wie die Pisaner Madonna das Kind trägt, von den französischen Statuetten verschieden. Das Kind ruht viel weniger auf der Hüfte auf, sondern wird emporgehoben. Die gekrümmten Finger der Linken Mariä fassen es verhältnismässig tief, während bei den vergleichbaren französischen Madonnendarstellungen die Mutter in der Regel ihr Kind mit der Hand umgreift (die Finger ihrer linken Hand sind meist ausgestreckt). Das Christuskind wendet sich in der Darstellung Giovanni's nicht, wie dies in Frankreich üblich ist, seiner Mutter zu, sondern ist dieser — einer hieratischeren Vorstellung entsprechend — übergeordnet und kehrt sich, die Rechte im Segensgestus erhebend, den Gläubigen zu (vgl. die Bemerkungen zum ursprünglichen Zustand dieser Gruppe zu Beginn des Aufsatzes).

Es sei hier angemerkt, dass diese Kleidung des Kindes, besonders der über der Brust mit einer Spange zusammengehaltene Mantel, seit den frühesten Madonnenbildern Giovanni's vor-

⁵⁴ Die Bogenform ergibt sich auch schon aus der Gestalt des Elefantenzahns (zu den Dimensionen und der Beschaffenheit der Elefantenzähne vgl. *L. Grodecki*, a.a.O. [s. Anm. 45], p. 11 ff.). Wie ganz anders diese Grundform auch bei ähnlich grossen Massen interpretiert werden kann, lehrt der Vergleich mit der Statuette im Cluny-Museum (*Koechlin* Nr. 106): Höhe 50 cm, die Breite des Sockels misst 15,7 cm, seine Tiefe beträgt 14,3 cm (Auskunft von *M. E. Girault*). Folgende französischen Marienstatuetten aus Elfenbein sind erhalten, deren Grösse mehr als 40 cm beträgt: *Koechlin* Nr. 67 (42 cm), 101 (45 cm), 103 (45 cm), 105 (58 cm), 106 (50 cm), 107 (65 cm); ferner die von *Luisa Mortari* (Un avorio gotico francese nel Lazio, in: *Boll. d'Arte* 45, 1960, p. 313-319) publizierte Madonna in Lugnano bei Rieti (57 cm, die Figur ist in ihrem unteren Teil hohl).



16 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 14).



17 Giovanni Pisano, Marienstatue (Ausschnitt). Padua, Arenakapelle.

kommt.⁵⁵ Die überkreuzten Beine (Abb. 16) finden sich in genau derselben Weise bei der nur wenige Jahre später entstandenen Marienstatue in der Arenakapelle in Padua (Abb. 17). Auch dort begrenzt *eine* Gerade die innere Kontur des linken Beinchen (die Paduaner Madonna gleicht auch in den Gesichtsformen der Pisanerin⁵⁶, während andere Züge der Elfenbeinmadonna, beispielsweise der parallel zum Kronreif geführte Kopftuchsaum an der Stirn [Abb. 18], an die Halbfigur vom Pisaner Dom [heute im Camposanto] erinnern).⁵⁷

Offensichtlich ist die Abweichung von allem Französischen in der Gesichtsbildung. Die Züge der Pariser Elfenbeinmadonnen (Abb. 57) sind linear dem Oval des Gesichtes eingeschrieben. Unter der Krone quellen fein gelockte Haare hervor. Die Stirn ist meist hoch, die Brauen schwingen sich halbkreisförmig über den schlitzförmigen Augen. Um die schmalen, geschlossenen Lippen spielt ein feines Lächeln. Giovanni modellierte das Gesicht grossflächiger (Abb. 18). Die Brauen treten als Linien nicht hervor. Die Augen sind weit geöffnet und blicken intensiv auf das Kind. Über den gerade gespannten Sehnen wölben sich die Lider, deren Form durch tief eingeschnittene Kerben betont wird. Durch die grössere Bildung des linken, inneren Auges, besonders durch den höheren Lidbogen, wird der Eindruck des Hochblickens verstärkt. Der gerade Rücken der kräftig gebildeten Nase springt — im Profil gesehen — leicht vor.

Beim Anblick dieses Gesichtes wird man an das eineinhalb Jahrzehnte später geschaffene Monument der Königin Margarete von Brabant in Genua⁵⁸ erinnert. Die auferstehende Mar-

⁵⁵ Vgl. den Marmortondo im Museo Diocesano in Empoli, der neuerdings von *A. Middeldorf-Kosegarten* (Nicola und Giovanni Pisano 1268-1278, in: *Jb. der Berliner Museen* 11, 1969, p. 36-80) als ein Frühwerk Giovanni's gedeutet und in die Zeit zwischen 1270 und 1275 datiert wurde.

⁵⁶ *G. L. Mellini*, a.a.O. (s. Anm. 18), Abb. 340.

⁵⁷ *Keller* 1942, Abb. 2.

⁵⁸ Zum Genueser Grabmal vgl. zuletzt *M. Seidel*, Ein neu entdecktes Fragment des Genueser Grabmals der Königin Margarethe von Giovanni Pisano, in: *Pantheon* 26, 1968, p. 335-351.



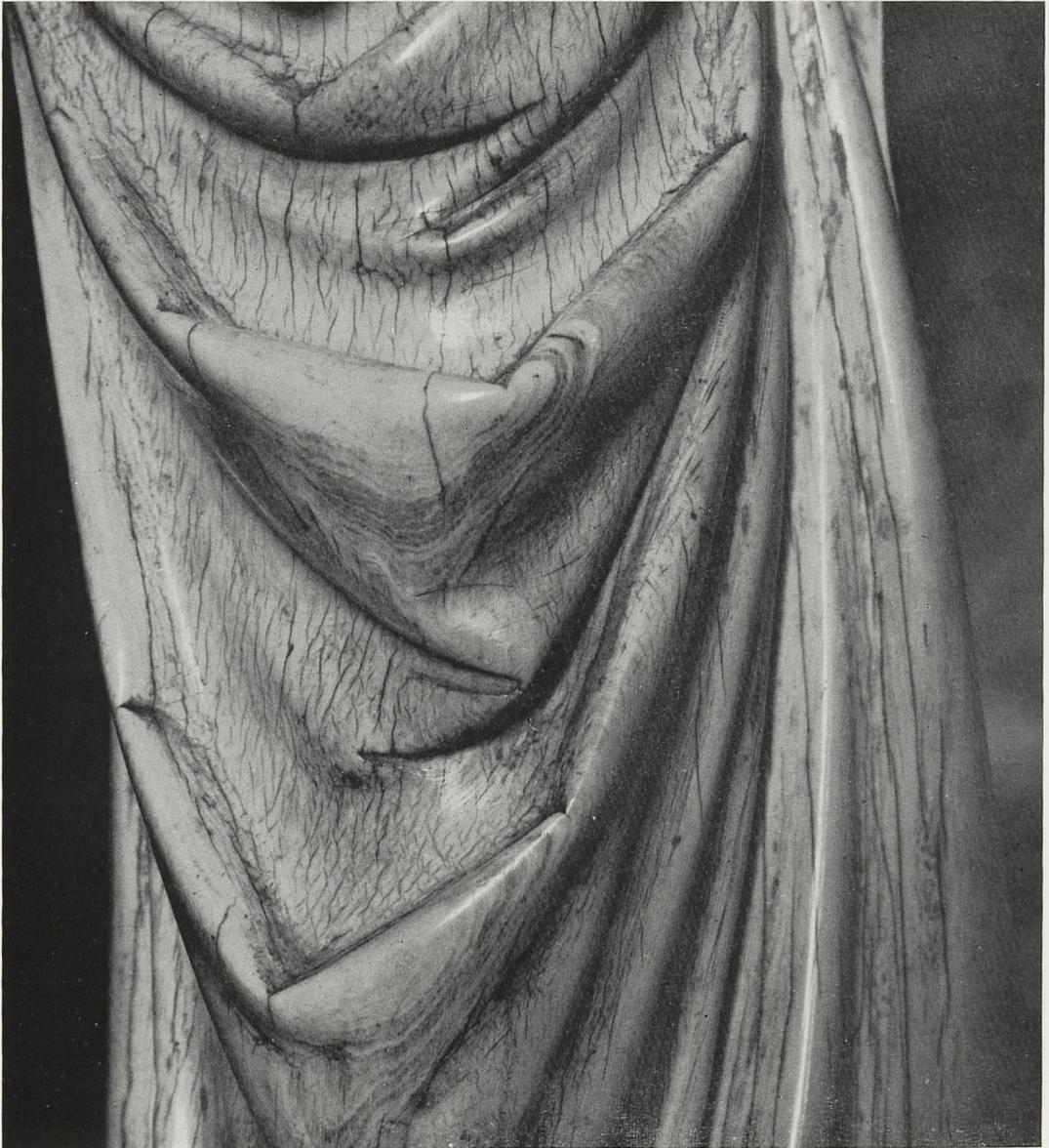
18 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz.



19 Giovanni Pisano, Grabmal der Königin Margarete von Brabant. Genua, Palazzo Bianco.

garete (Abb. 19) gleicht nicht nur in einzelnen Zügen der Pisaner Madonna (man vergleiche das eng der Stirn anliegende Kopftuch, die Proportionen, die Augenbildung, die Wangenkontur), sondern wesentlicher noch in der einzigartigen Ausdruckskraft der schersischen Augen (Abb. 18). Dieser Vergleich bestätigt übrigens die allerdings nur selten angezweifelte Attribution der Elfenbeinfigur an Giovanni Pisano.⁵⁹

⁵⁹ Vgl. Anm. 19.



20 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 6).

Der Unterschied zu den französischen Elfenbeinstatuetten wird auch in der Art der Ausarbeitung des Pisaner Werkes deutlich. Nirgends schnitt Giovanni die Form, wie dies das sehr dichte und elastische Material erlaubt, hauchdünn aus, noch benützte er die durch die Eigenschaften dieses Werkstoffs gegebene Möglichkeit kleinteiliger Detailbildungen. Die Schönheit französischer Elfenbeinskulpturen liegt zu einem grossen Teil in den präzisen und fein geschnittenen Formen, und man wird solche Werke immer aus nächster Nähe zu betrachten versuchen, um all die Feinessen zu bewundern, deren die geschickten Künstler fähig waren (Abb. 48 ff.; man vergleiche die kraftvolle und grosszügige Gestaltung des Pisano in Abb. 20).



21 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 6).



22 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt).

Giovanni übertrug zu einem wesentlichen Teil seine bei der Marmorskulptur benützte Technik auf die Elfenbeinbearbeitung. Die Faszination seiner Kunst beruht auch auf der sehr spontan wirkenden Arbeitsweise, durch die seine Werke häufig noch Spuren des Arbeitsvorganges zeigen. Auch bei sehr weitgehend ausgearbeiteten, auf Nahansicht berechneten Skulpturen wird man immer Stellen finden, wo die Meisselschrift des Künstlers nicht durch die Glättung der Oberfläche verwischt, sondern noch unmittelbar sichtbar ist. Unterschiedliche Grade der Vollendung wie bei den Steinbildwerken des Pisano lassen sich an der Pisaner Elfenbeinstatuette allerdings nicht beobachten — mit der einen Ausnahme des unter dem Kopftuch sichtbaren Haarschleiers (Abb. 14), an dem noch Spuren des zur Ausarbeitung verwendeten Stichels sichtbar sind, während die angrenzende Gesichtsfläche (die allerdings in späteren Zeiten wohl immer wieder erneut poliert wurde) fein geglättet ist.

An Hand einiger Detailaufnahmen soll im folgenden die im Bereich der gotischen Elfenbeinskulptur einzigartige Ausarbeitung der Pisaner Statuette illustriert werden. Gleich wie bei Giovanni's Marmorskulpturen in den Stein eingehauene Kerben die Gelenke der Figuren akzentuieren, so beobachtet man hier am rechten Ellbogen (Abb. 21) einen scharfen Einschnitt, der die weich modellierte, den Oberarm entlanggeführte Falte abrupt unterbricht. Die spontane Gestaltungsweise Giovanni's lässt sich auch gut an den Mantelsäumen erkennen (Abb. 24), wo die Fransen mit unregelmässigen, keilförmigen Kerben angedeutet sind. Man kann dabei noch genau beobachten, in welcher Richtung Giovanni das Arbeitsinstrument hielt. Bei französischen Elfenbeinen sind solche dekorativen Formen — wie einige Figuren im Louvre zeigen,



23 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 6).

bei denen sich die originale Fassung teilweise noch erhalten hat — durch die Bemalung wiedergegeben. Die plastische Ausgestaltung des Fransensaums ist hingegen innerhalb der Pisani-Plastik seit der Sieneser Domkanzel ein geläufiges Motiv. Unterhalb der fein modellierten Brust ist die Raffung des Stoffes in der Gürtelpartie mit kräftigen Kerben angedeutet (Abb. 22), die allerdings vor der Restaurierung im 17. Jahrhundert⁶⁰ weniger gut sichtbar waren, da sie durch die rechte Hand der Maria zum Teil verdeckt wurden.

⁶⁰ Vgl. S. 3.



24 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt).

Solche „technischen Beobachtungen“ sind auch im Hinblick auf die Frage eines möglichen Frankreifaufenthaltes des jungen Giovanni von Bedeutung. Man hat immer angenommen, dass der Künstler dort nicht als „Bildungsreisender“ weilte, sondern in französischen Werkstätten mitgearbeitet habe.⁶¹ Sollte dies wirklich zutreffen, so ist es doch merkwürdig, dass sich in seiner Arbeitsweise keine Anhaltspunkte einer solchen Schulung finden lassen. Völlig unfranzösisch ist beispielsweise auch die Bildung des rechten Fusses (Abb. 23), der hart an die kräftige Rückenfalte angrenzt. Das Gelenk ist hier gleich wie beim rechten Ellbogen (Abb. 21) durch einen Einschnitt bezeichnet. Die Falten, die in Pisa den rechten Fuss umgeben, sind an ihrem unteren Ende gleichsam wie gerade abgeschnitten (Abb. 23), während die Franzosen auf die Wiedergabe weich fallender Gewänder, die sich am Boden vielfältig brechen (Abb. 65), allgemein grössten Fleiss verwendeten.⁶²

⁶¹ Z.B. Keller 1937, p. 181, Anm. 152.

⁶² Koechlin (Bd. I, p. 109) hat den spezifisch italienischen Charakter der Pisaner Elfenbeinmadonna sehr richtig gesehen. Trotz der Übernahmen aus Frankreich „rien de plus ‚pisan‘ que cette Vierge, tant par les détails que par l’inspiration générale“.

Die Madonna der Sieneser Domkanzel

Bei dem Versuch, die Stellung der Pisaner Elfenbeinmadonna innerhalb der bis zu den Anfängen Nicolas zurückreichenden Geschichte der Auseinandersetzung der Pisani mit der französischen Gotik zu begreifen, ergeben sich in erster Linie zwei Fragen: Seit wann waren französische Elfenbeinskulpturen den Pisani bekannt und wurden von ihnen als Anregungen für ihre eigenen Werke benutzt? Lassen sich, da es weder bei Nicola noch im Werk Giovanni ähnlich komponierte Madonnenfiguren gibt, mindestens Teilaspekte der Pisaner Statuette mit früheren Skulpturen der Pisani vergleichen und kann auf diese Weise gegebenenfalls eine Kontinuität innerhalb der Aneignung französischen Formengutes aufgezeigt werden?

Obgleich die Marienstatue Nicolas an der Sieneser Domkanzel (1266-68), die erste stehende Madonna der Pisani, offensichtlich von der französischen Kunst beeinflusst worden ist, ist es bis heute nicht gelungen, das genaue Vorbild zu nennen. Die berühmten Marienstatuen der Kathedralen in Paris (auch die der Westfassade; in der Revolution zerstört, in ihrem Aufbau durch Stiche überliefert)⁶³, Amiens und Reims sind doch alle von dem Sieneser Bildwerk ziemlich verschieden, wenn auch dessen Grundtypus beispielsweise mit Reims durchaus verwandt ist. In einem früheren Aufsatz⁶⁴ habe ich der Sieneser Madonna (Abb. 25) eine Elfenbeinstatuette in der ehemaligen Sammlung Baboin in Lyon (Abb. 26)⁶⁵ gegenübergestellt. Dieser Vergleich erlaubt nur sehr hypothetische Folgerungen. Die Übereinstimmungen in Komposition und Faltenbau sind zu allgemeiner Art, um einen Zusammenhang mit der Elfenbeinkunst beweisen zu können. Das „Modell“ könnte auch einer anderen Gattung (beispielsweise der Holzskulptur) angehört haben. Angesichts der Schwierigkeiten bei der Datierung französischer Elfenbeinskulpturen⁶⁶ kann ich die Entstehung der Lyoner Statuette, die natürlich hier nicht als die unmittelbare Quelle Nicolas, sondern als ein Hinweis auf den möglicherweise vorbildlichen Typus zitiert ist, vor der Errichtung der Sieneser Kanzel nicht beweisen. Liesse sich jedoch diese Hypothese durch künftige Forschungen besser begründen, so könnte man — auch in Hinsicht auf die Gattung, der die Vorbilder angehörten — die Vorgeschichte der Pisaner Madonna bis zu der Lehrzeit Giovanni als Gehilfe seines Vaters an der Sieneser Domkanzel⁶⁷, d. h. auf die damals schon in der Pisani-Werkstatt übliche Verwendung französischer Elfenbeinstatuetten als Modelle für Marienstatuen, zurückführen.

Beim Vergleich der Sieneser und der Pisaner Madonna (Abb. 1, 25) fällt auf, dass trotz der bedeutenden Unterschiede in der Komposition gewisse Typenformen über den Zeitraum von mehr als dreissig Jahren innerhalb der Pisani-Plastik konstant blieben. Das Kind wendet sich in beiden Darstellungen den Gläubigen zu, indem es die Rechte segnend erhebt und mit der Linken eine Schriftrolle hält (die Kleidung des Sieneser Kindes ist von der Christusdarstellung in der Szene der Darbringung im Tempel im dritten Brüstungsrelief an der Pisaner Baptisteriumskanzel übernommen). Interessant ist die Ähnlichkeit der Haltung der linken Hand

⁶³ *Sauerländer* Abb. 78. Auch an weniger zentralen Orten — wie z. B. in Villeneuve-l'Archevêque, vgl. *Sauerländer* Abb. 178 — aufgestellte französische Marienstatuen kommen als direkte Vorbilder für Nicola nicht in Frage. Die Madonna am Nordquerhaus der Notre-Dame in Paris (Abb. 2, 3; *Sauerländer*: um 1250, vgl. Anm. 41), wahrscheinlich auch die *Vierge dorée* in Amiens (Abb. 47; *Sauerländer*: zwischen 1259 und 1269, vgl. Anm. 112) und — falls *Grodeckis* Anm. 48 genannte These richtig ist (die Sainte-Chapelle wurde 1248 vollendet; vgl. die Diskussion der Baudaten bei *Robert Branner*, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965, p. 64-65) — die Statue in der Chapelle Notre-Dame-de-Salut in Paris sind alle vor der Madonna an der Sieneser Domkanzel (1266-68) entstanden.

⁶⁴ *M. Seidel*, *Münchner Jb.* 1970, p. 47 (Abb. 37 a und b).

⁶⁵ *Koehlin* Nr. 110: 28,5 cm hoch, Datierung: 1. Drittel 14. Jh. Die hier abgebildete Foto dieses Werkes stammt aus dem Nachlass von *Koehlin*, der im Musée des Arts décoratifs in Paris aufbewahrt wird.

⁶⁶ Vgl. S. 8 und 9.

⁶⁷ Die Stellung Giovanni innerhalb der Werkstatt seines Vaters in Siena ist besprochen in *M. Seidel*, *Münchener Jb.* 1970, p. 23 ff.



25 Nicola Pisano, Marienstatue. Siena, Domkanzel.



26 Marienstatue. Ehemalige Sammlung Baboin, Lyon.



27 Nicola Pisano, Marienstatue. Siena, Domkanzel (Ausschnitt aus Abb. 25).



28 Giovanni Pisano, Marienstatue. Pisa, Domschatz (Ausschnitt aus Abb. 6).

Mariä, die in Siena wie in Pisa in der Frontalansicht nur verkürzt auf Fußhöhe des Kindes erkennbar wird, wobei ebenfalls Zeige-, Mittelfinger und Daumen gespreizt, die beiden zusammengenommen kleinen Finger gekrümmt sind.

Trotz der anderen Proportionierung und der aufrechten Haltung ihres Körpers nimmt die Sieneser Madonna doch schon wesentliche Komponenten des Aufbaus der Elfenbeinfigur Giovannis voraus: beispielsweise die zur linken Hüfte hochgezogenen, die Gestalt umgreifenden Diagonalfalten, deren Grate frei herausgemeißelt sind und die die Hinwendung der Mutter zu ihrem Kind unterstreichen; die Unterscheidung von Stand- und Spielbein (wobei der rechte Fuß leicht zurückgesetzt ist und das rechte, vorgebeugte Knie sich durch den Mantelstoff durchzeichnet); die Art, wie die Staufalten am Boden aufgeworfen sind; die nach rechts gebogenen Gewandfalten in der Fusszone; der hohe Hals; der eng den rechten Arm umspannende Mantel; usf. Im Detail kann man diesen Zusammenhang besonders gut am Beispiel der Diagonalfalten erkennen (Abb. 27, 28).⁶⁸

Bei beiden Werken gliedert sich die Draperie in vier Hauptzüge. Die oberste Falte steht unmittelbar unter dem rechten Arm, dessen Kontur sie folgt. Bei dem nächsten, ungefähr halbkreisförmigen Grat beachte man die ähnliche Unterteilung in gerade Abschnitte, ferner die Art, wie der Stoff von den Hügeln rücklings einsinkt und sich im Faltenal zwei in gleichen Winkeln aufeinandertreffende Kerben bilden. Es folgen zwei V-förmige Falten. Der unterste Grat ist in Pisa nicht knittig gebrochen, sondern wird in *einem* Zug schwungvoll emporgeführt.

⁶⁸ Vgl. S. 12.

In der Kniezone liess Giovanni all die kleinen Nebenzüge weg. Der Unterschied zwischen der lockeren Draperiebildung des Vaters und der konzentrierteren Formgebung Giovanni's zeigt sich auch beim Vergleich der vom rechten Fuss zur linken Hüfte hochsteigenden Falte, die in Siena schlaff unter dem auf ihr lastenden Mantel durchhängt, in Pisa hingegen kräftig und prall gerundet den steilen Aufbau stützt. Ein Zusammenhang wird auch darin erkennbar, wie bei beiden Statuen (Abb. 6, 27) nur die Spitze des rechten Fusses sichtbar ist.

Der Charakter der Umformung Giovanni's lässt sich ebenfalls an einer weiteren Partie, den Falten der linken Körperseite, studieren (Abb. 10, 11). Nicolas Sieneser Stil zeichnet sich durch eine Sensibilität für die Stofflichkeit, für die schmiegsame Wiedergabe weich fallender Gewänder aus, die sich mit einer grossen Sorgfalt in der Detailwiedergabe verbindet (man achte auf die Verschiebungen der Fransenlagen am Saum!). Giovanni vereinfachte diese Formen (Abb. 10), die durch die spontanere Gestaltung eine expressive Aussagekraft gewinnen.

Auch bei den Gesichtern dieser beiden Madonnen ist die (in diesem Fall von der französischen Gotik völlig unberührte) Kontinuität in der Pisani-Plastik erkennbar (Abb. 18, 29). Der Ausdruck der Pisanerin ist zwar von dem ganz neuartigen, aktiveren und spannungsreicheren Bewusstsein geprägt, das alle Skulpturen Giovanni's auszeichnet (Abb. 18). Doch die Grundformen basieren auf dem von Nicola geschaffenen Kanon. Dies gilt für die Komposition wie auch für die Einzelzüge (den Schnitt der Augen, die etwas vorspringende Nase, den leicht geöffneten Mund und Details wie das über der Oberlippe angebrachte Bohrloch). In der Wirkung sind sich die Stirn- und Wangenflächen, deren Glanz durch die Politur erhöht wird, in beiden Materialien ähnlich. Dies lässt erkennen, von welcher Seite Giovanni, der primär in Marmor arbeitete, Zugang zur Elfenbeinschnitzerei finden konnte.

Die eingangs zu diesem Abschnitt gestellte Frage, ob französische Elfenbeinskulpturen schon als Vorbilder für Werke Nicolas gedient hätten, lässt sich nicht definitiv beantworten. Man kann lediglich derartige hypothetische Verbindungsmöglichkeiten aufzeigen. Mit den folgenden beiden Bemerkungen zu Figuren der Sieneser Domkanzel ist bei weitem nicht die



29 Nicola Pisano, Marienstatue. Siena, Domkanzel (Ausschnitt aus Abb. 25).



30 Nicola Pisano und Gehilfen, Caritas.
Siena, Domkanzel.



31 Thronende Maria. Luzern, Samm-
lung Kofler-Truniger.

ganze Breite des französischen Einflusses erfasst, die an diesem Werk erkennbar ist.⁶⁹ Es wäre sicher zu einseitig, wollte man einzig Kleinkunstwerke als Vermittler französischen Formengutes annehmen. Vieles lässt sich auf diese Weise nicht erklären. Für die Basen ⁷⁰,

⁶⁹ Französisches könnte bei der Komposition der ursprünglich seitlich des Jüngsten Gerichts aufgestellten Engelsgruppen (*Giusta Nicco Fasola*, Nicola Pisano, Rom 1941, Taf. 67 links) eine Rolle gespielt haben. Der Hinweis auf die Engel zu Seiten des Richters im Weltgerichtstympanon in Saint-Seurin in Bordeaux (Foto Marburg Nr. 35 609; *Sauerländer* p. 189 datiert die Skulpturen in B. in die Mitte der fünfziger Jahre des 13. Jh.) ist nicht als Quellenangabe, sondern nur im Sinne einer generellen Übereinstimmung zu verstehen. Mindestens einen Anhaltspunkt für die Erklärung des französischen Charakters des Sieneser richtenden Christus gibt der Vergleich mit dem im Museum in Clermont-Ferrand aufgestellten, vom Tympanon des Portals an der Nordfassade der dortigen Kathedrale stammenden Christus, dessen Datierung ins 13. Jh. allerdings unsicher ist (vgl. *H. du Ranquet*, *La Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris o. J. [Petites Monographies des Grands Édifices de la France], p. 80; Foto Marburg Nr. 38 834).

⁷⁰ Vgl. beispielsweise die Säulenbasen in der Unterkirche der Pariser Sainte-Chapelle (auch achteckige Sockel!).

Kapitelle⁷¹ und die anderen Architekturmotive⁷², die öfters französischen Ursprungs sind, ist ohnehin nur ein anderer Verbindungsweg denkbar.

Unter den Frühwerken gotischer Elfenbeinskulptur gibt es eine Gruppe, deren blockhafter Bau und Faltenstil an die frühe Plastik in Amiens erinnert. Eine dieser Statuetten (Abb. 31)⁷³, die sich annäherungsweise mit Archivoltenfiguren vom Mittelportal der Westfassade der Kathedrale von Amiens (Abb. 32) vergleichen lässt, ist hier neben eine Tugendstatue (die Caritas, Abb. 30) vom Zwischengeschoss der Sienser Domkanzel gestellt. Der Vergleich betrifft die Struktur des Unterkörpers, insbesondere dessen blockhafte Gestalt, die geraden Faltenlinien (die V-Falten zwischen den gespreizten Knien wirken merkwürdig sperrig und unruhig) und die reich über der Sockelplatte aufgeworfenen Staufalten (man beachte die nur knapp sichtbar werdenden Fussspitzen). Es würde sich also hier um Teilrezeptionen handeln, und zwar von Draperiemotiven, die auch in anderen französischen Kunstgattungen (eben beispielsweise in der Steinskulptur der Kathedrale von Amiens, Abb. 32) vorkommen. Die in Siena wirksamen Modelle scheinen, blickt man auf die Madonnenfigur (Abb. 25), stilistisch recht verschieden gewesen zu sein. Der Einfluss ist nicht von *einem* Monument allein, etwa von einer der grossen nordfranzösischen Kathedralen, noch von *einer* bestimmten Stilphase ausgegangen.



32 Archivoltenfigur. Amiens, Kathedrale Notre-Dame, mittleres Westportal.

⁷¹ Vgl. M. Seidel, a.a.O. (s. Anm. 7), p. 53 ff.

⁷² Die Architekturmotive in den Reliefdarstellungen könnten allerdings auch z.T. durch Elfenbeine vermittelt worden sein. Vgl. beispielsweise die Architektur in der linken oberen Ecke des die Anbetung der Heiligen Drei Könige darstellenden Sienser Reliefs mit dem Architekturmotiv in der Krümmung eines im Londoner Victoria and Albert Museum aufbewahrten Bischofstabs (Koechlin Nr. 32, Taf. CXXIV). Ähnlich sind die Fialen seitlich der mit Dreipässen geschmückten Giebeldächer und die Galerie mit hohen und schmalen Rundbogenöffnungen.

⁷³ Koechlin Nr. 11, Datierung: 2. Viertel 13. Jh., Höhe 23 cm. Das Werk befindet sich heute in der Sammlung E. und M. Kofler-Truniger in Luzern; es ist im dortigen Katalog (s. Anm. 2) als Nr. S 31 aufgeführt und in das 3. Viertel 13. Jh. datiert. Zwei Werke dieser Gruppe sind seit der Katalogisierung von Koechlin in den Besitz der Walters Art Gallery in Baltimore übergegangen (Medieval Ivories, a Walters Art Gallery Picture Book, Baltimore 1969, Nr. 10-11). Auch L. Grodecki (a.a.O. [s. Anm. 45], p. 82) hat eine Beziehung zu den Skulpturen der Portale der Westfassade der Kathedrale von Amiens vermutet (Grodecki datierte auf Taf. XXI die Kofler-Madonna um 1235).



33 Nicola Pisano, Segnender Christus. Siena, Domkanzel.

Schwieriger ist der Fall des zwischen den Brüstungsplatten der Sieneser Kanzel aufgestellten segnenden Christus (Abb. 33), dessen Physiognomie und Gestalt an französische Skulpturen erinnert, der sich aber beim Vergleich mit solchen Werken doch als sehr eigenständige Schöpfung erweist. Im Bereich der französischen Elfenbeinskulptur kann man auch nur auf etwas allgemein wirkende Vergleiche, beispielsweise auf den Christus der Kreuzabnahme im Louvre (Abb. 34), hinweisen.⁷⁴

⁷⁴ *Koechlin* Nr. 19. Die Gruppe der Kreuzabnahme, die *Koechlin* in das 3. Viertel 13. Jh. datiert, soll aus Italien stammen!



34 Kreuzabnahme (Ausschnitt). Paris, Louvre.

Französische Motive bei Skulpturen der Kanzel in S. Andrea in Pistoia

In derselben Zeit, in der Giovanni das Pisaner Elfenbeinwerk schuf, befasste er sich auch mit der Ausführung, oder doch mindestens mit der Projektierung einer seiner grossartigsten Schöpfungen, der Kanzel in S. Andrea in Pistoia. Die Zahlung für das *Opus heburneum* datiert vom 5. Juni 1298; laut den Vertragsbedingungen sollte das Werk bis Weihnachten desselben Jahres vollendet sein.⁷⁵ Die Kanzel in Pistoia trägt das Datum 1301. Vasari berichtet, Giovanni habe vier Jahre (also seit 1297) an diesem Auftrag gearbeitet.⁷⁶

Die auf einige typische Beispiele beschränkte Untersuchung der französischen Motive an dieser Kanzel soll die Studien zur Pisaner Elfenbeinmadonna ergänzen, um so eine etwas umfassendere Vorstellung von der Bedeutung der französischen Kunst für das Werk Giovanni in der Zeit um 1300 zu gewinnen.

Unter dieser Fragestellung ist die Pistoieser Kanzel bisher nie eingehender betrachtet worden. In erster Linie wurde bei den beiden grossen vorhergehenden Werken der Pisani, den Figuren der Fontana Maggiore in Perugia⁷⁷ und der Sieneser Domfassade, nach Verbindungen zu Frankreich gesucht. Die wichtigen Thesen, die Harald Keller in seiner 1937 erschienenen Habilitationsschrift⁷⁸ veröffentlicht hat, sind merkwürdigerweise bisher kaum diskutiert worden. Es seien deshalb einige Bemerkungen hierzu eingeschoben. Keller stellte den Statuen Giovanni von der Sieneser Domfassade Werke der inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims gegenüber.⁷⁹ Treffend ist besonders der Vergleich mit dem Sieneser Plato, den Keller in dem Bestreben, die Reimser Vergleichsfiguren vor deren Beschädigung im Ersten Weltkrieg abzubilden, nur ungenügend dokumentieren konnte. Mit Hilfe der Fotos im Bildarchiv Marburg⁸⁰ kann man diesen Vergleich genauer überprüfen. Die Statue Giovanni ist dem französischen Werk in erster Linie motivisch ähnlich (Übereinstimmungen in der Haltung des ausgreifenden rechten Arms, im Faltenbau, usw.). In der stilistischen Gestaltung ist aber der Unterschied beträchtlich. Von der eleganten Pose der feingliedrigen französischen Statue, um die sorgfältig das Gewand drapiert ist, ist die urtümliche Gestalt des von seherischer Leidenschaft ergriffenen Plato weit entfernt. Giovanni war auf grosse, auf Distanz gut sichtbare Kontrastwirkungen bedacht. Der reich modellierte, auf starke Schattenwirkungen berechnete Kopf hebt sich von der grossflächigen, in machtvollem Umriss gegebenen Schulterpartie ab. Der blockförmig gefestigte Unterkörper dient als Basis für den von dem Richtungsgegensatz des vorstossenden Kopfes und des seitlich ausgreifenden Arms beherrschten oberen Teil.⁸¹

Aufstellungsort und Datierung der Reimser Vergleichsfigur spielen bei dieser Frage eine bedeutende Rolle. Willibald Sauerländer zum Beispiel datierte den Zyklus der Skulpturen von der Reimser Westinnenwand in die Jahre 1250/60, also in die Kindheitszeit Giovanni.⁸²

⁷⁵ Vgl. S. 1-2.

⁷⁶ *Vasari-Barocchi*, 2. Textbd., p. 68.

⁷⁷ Vgl. Anm. 37-38.

⁷⁸ *Keller* 1937, p. 178 ff. Vgl. auch *ders.*, Zur inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims, in: Gedenkschrift Ernst Gall, München-Berlin 1965, p. 235-254.

⁷⁹ Statt des Vergleichs bei *Keller* (1937) Abb. 104 (Siena, Sibylle) mit Abb. 105 (Statue an der inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims) könnte man z. B. auch anführen: *Keller* Abb. 104 (Siena, Sibylle) und noch besser Abb. 97 (Siena, Moses) mit *Sauerländer* Abb. 218 (innere Statue am linken Gewände des rechten Westportals in Reims).

⁸⁰ Foto Marburg Nr. 184 355, 184 356. Die Aufnahmen stammen von 1940/41 (vgl. *H. Keller* 1965 [s. Anm. 78] p. 244), also nach der Schrift von *Keller* über die Skulpturen des Sieneser Doms.

⁸¹ Zur richtigen Würdigung des Sieneser Plato muss man seinen Aufstellungsort an der nördlichen Ecke im Portalgeschoss der Sieneser Fassade berücksichtigen. Als mächtiger Block bildet er gewissermassen den Eckpfeiler der ganzen Figurenkomposition. Das Vorstossen des Kopfes und das Ausgreifen des rechten Arms sind deutlich auch auf eine seitliche Ansicht berechnet (vgl. *Keller* 1937, Abb. 88).

⁸² *Sauerländer*, Bildunterschriften Taf. 229 ff. Auch *Harald Keller* datiert jetzt in seinem Aufsatz von 1965 (s. Anm. 78) die Skulpturen der Reimser Fassadeninnenwand unmittelbar vor der Mitte des 13. Jh. (p. 252).



35 Giovanni Pisano, Paulus. Pistoia, Kanzel in S. Andrea.

Dieser hätte aber — wie auch Harald Keller betonte — die betreffende Reimser Figur noch in der Werkstatt sehen müssen, denn an ihrem hohen Aufstellungsort in der obersten Arkadenreihe⁸³ ist sie nur mit Hilfe eines Fernglases genauer erkennbar. Man muss demnach mit der Möglichkeit rechnen, dass Giovanni die Reimser Statue nur indirekt, das heisst durch die Vermittlung eines Musterbuchblattes kannte, wodurch man freilich ein wesentliches Beweisstück für die These der unmittelbaren Auseinandersetzung Giovanni Pisanos mit französischen Kathedralskulpturen verliert. Eine solche Übertragung französischer Formen durch zeichnerische Vorlagen lässt sich auch bei anderen Werken der Sieneser Domfassade mit ziemlich grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, und zwar bei zwei Reliefs an den das Mittelportal flankierenden Rankensäulen, die Darstellungen an der Kathedraalfassade von Auxerre nachgebildet sind.⁸⁴

Der Aufbau der Paulus-Statue im Brüstungsgeschoss der Pistoieser Kanzel (Abb. 35) wird durch die S-förmige Körperschwingung bestimmt. Die Mantelfalten führen in weiten Bogen von der Schulter zur linken Hand, von wo die Säume in Schlangenlinien niederfallen. Von der Rechten, die einen kaum sichtbaren Schwertgriff umfasst, verläuft eine Diagonallinie quer über die ganze Gestalt bis zum linken Fuss. Dem Gleichgewicht der Ponderation entsprechend sind die Hände auf gleicher Höhe gehalten.

Giovanni übernahm hier einen im damaligen Frankreich in der Stein- und Holzskulptur sowie in der Kleinkunst weit verbreiteten Typus. Man könnte auch hier als mögliches Modell an eine Elfenbeinskulptur denken, die von Giovanni bei der Umsetzung in solch monumental wirkende Formen übertragen worden wäre. Wahrscheinlicher ist, dass sich Giovanni an einer steinernen oder hölzernen Figur inspirierte, vielleicht sogar an einem jener Werke nordischer oder ‚französisierender‘ Meister, die in dieser Zeit in Mittelitalien eine mass-

⁸³ Dieser Aufstellungsort ist auf Taf. XXXIX der Bildmappe „La Cattedrale di Reims, Documentario Aethnaeum fotografico“, Novara 1941, gut erkennbar.

⁸⁴ M. Seidel, Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade, in: Jb. der Berliner Museen 11, 1969, p. 134 ff.



36 Marienstatue. Fontenay, Abteikirche.



37 Temperantia. Genua, S. Maria Maddalena (Fassade).

gebende Rolle spielten.⁸⁵ Wesentlicher als solche Fragen nach der Art des Mediums ist aber die Tatsache, dass Giovanni Pisano in denselben Jahren an der Schwelle zum Trecento hier und bei der Pisaner Elfenbeinstatuette erstmals innerhalb der toskanischen Plastik zwei der wichtigsten französischen Figurenkompositionen aufnahm — beidemal „geschwungene“ Gestalten, von denen aber nur die erstere in der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts zahlreiche Nachfolge fand.

Es scheint mir wichtig, dass hier und auch bei den andern Pistoieser Skulpturen Giovanni Pisanos, bei denen eine Beziehung zur französischen Kunst vermutet werden kann, nicht Statuen der klassischen Kathedralen (Paris, Chartres, Reims, Amiens) vorbildlich waren, sondern Einzelfiguren, möglicherweise sitzende oder stehende Mariendarstellungen, für die in Frankreich im Verlauf der letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts ganz bestimmte Typen entwickelt wurden, die um 1300 schon dutzendweise in allen Materialien und Grössenordnungen verbreitet waren. Um jedem Missverständnis vorzubeugen sei betont, dass in dieser Studie infolge der Beobachtungen zur Pisaner Elfenbeinstatuette zwar vorwiegend indirekte Einflüsse durch Werke der französischen Kleinkunst, die Giovanni in Italien sehen konnte, durch Musterblätter und durch den Kontakt mit sog. „französisierenden“ italienischen Künstlern interessieren (d. h. Künstlern, die während einiger Zeit in Frankreich arbeiteten und von da sehr genaue Kenntnisse des französischen Stils mit nach Italien brachten), dass aber auf der Grundlage des Studiums einiger ausgewählter Werke noch kein Urteil etwa in dem Sinn ausgesprochen werden darf, dass Giovanni Pisano überhaupt keine direkte Kenntnis französischer Skulptur in ihrem Ursprungsland besessen habe. Ein Urteil in dieser Frage wird erst bei der Betrachtung des ganzen Œuvres dieses Künstlers unter diesem Gesichtspunkt möglich sein und auch dann — angesichts der eingangs geschilderten Schwierigkeiten bei der Erforschung solcher Zusammenhänge — wohl immer noch sehr hypothetisch bleiben.

Da das genaue Vorbild der Pistoieser Paulus-Statue (Abb. 35) nicht bekannt ist, zitiere ich hier, als eines unter vielen möglichen Beispielen, wegen ihrer hohen künstlerischen Qualität die Madonna in Fontenay (Abb. 36).⁸⁶

Die Übereinstimmungen sind so offensichtlich, dass nicht auf alle Parallelen hingewiesen zu werden braucht, es sei denn auf Ähnlichkeiten in Detailbildungen wie dem umgebogenen Saum an dem von der rechten Schulter herabhängenden Gewandteil. Selten hielt sich Giovanni so genau an ein französisches Vorbild. In dieser Hinsicht ist der Paulus der beste Parallelfall zur Pisaner Elfenbeinstatuette, die er im Hinblick auf den Grad der Annäherung an französische Modelle noch übertrifft. Immerhin bleibt auch hier die Interpretation sehr selbständig. Am unfranzösischsten ist, wie oft bei Werken der Pisani (man erinnere sich an das oben zu den Madonnen Gesagte)⁸⁷ die Gesichtsbildung. Die Gelenkstellen des schwer und kräftig wirkenden Körpers — beispielsweise die prachtvoll modellierte linke Schulter — sind in einer für diesen Künstler bezeichnenden Weise hervorgehoben. Als weitere typische Merkmale der Formgebung Giovanni kann man den scharfkantig vorstehenden Grat der auf den linken Fuss zulaufenden Falte oder die die Kontur des linken Beins nachzeichnende Rille bezeichnen, die auch an einem weiteren hier abgebildeten Pistoieser Werk (Abb. 42) erkennbar ist. Einen ähnlichen Einschnitt beim Fussgelenk konnten wir auch bei der Elfenbeinmadonna (Abb. 23) beobachten. Bei einer französischen Skulptur wären die brettartig steif von der linken Hand herabhängenden Falten sowie der geradlinige Mantelsaum unter der das Buch haltenden Linken schwer vorstellbar.

⁸⁵ Vgl. S. 38-40.

⁸⁶ *Claude Schaefer*, *La sculpture en ronde bosse au XIV^e siècle dans le Duché de Bourgogne*, Paris 1954 (Kat. Nr. 31): Höhe 2 m, rechte Hand des Kindes ergänzt, Datierung (p. 122) „um 1300“.

⁸⁷ Vgl. S. 17-19, 27.



38 Annunziata. Pistoia, Kanzel
in S. Giovanni Fuorcivitas.



39 Thronende Maria. Paris,
Sammlung Martin le Roy.



40 Giovanni Pisano, Sibylle.
Pistoia, Kanzel in S. Andrea.

Es ist interessant, die Adaptation dieses Typus im weiteren Werk des Pisano zu verfolgen. In einer ersten Zeit blieb dieser Figurenaufbau, der an der Pistoieser Kanzel einzig beim Paulus vorkommt, sehr selten und übertrug sich nur innerhalb desselben ikonographischen Themas (Paulus-Statue der Pisaner Domkanzel). In den späteren Skulpturen spielte er dann nochmals eine wichtige Rolle. Nach ihm ist die nur fragmentarisch erhaltene, aber durch eine wenige Jahrzehnte später entstandene Kopie in ihrem Aussehen überlieferte *Temperantia* (Abb. 37) des Genueser Grabmals der Königin Margarete von Brabant⁸⁸ und — in besonders interessanter Abwandlung — eine im Bode-Museum in Ost-Berlin aufbewahrte *Madonna*⁸⁹ gestaltet.

Ein gleichfalls durch französische Madonnenstatuen propagierter Typus wurde bei der Gestaltung einer der sitzenden Sibyllen im Mittelgeschoss der Pistoieser Kanzel (Abb. 40) aufgenommen. Es handelt sich aber hier — im Gegensatz zur Paulus-Statue — nur um eine Teilrezeption, genauer gesagt um die Umsetzung eines schon vorgegebenen Figurenbaus in eine neue, von Frankreich inspirierte Formensprache.

Giovanni hatte bei der Gestaltung dieses neuen ikonographischen Themas der sitzenden Sibylle zweifellos die Darstellung einer *Annunziata* vor Augen, wie sie beispielsweise an der 1270 datierten Kanzel von Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia vorkommt

⁸⁸ M. Seidel, a.a.O. (s. Anm. 58).

⁸⁹ M. Seidel, Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano, in: *Pantheon* 30, 1972 (in Vorbereitung).

(Abb. 38).⁹⁰ Der Oberkörper dieser Annunziata ist auch zurückgebeugt, ihre Beine sind zur rechten Seite gedreht. Die rechte Schulter und das linke Knie sind gehoben. Die Sibylle legt gleichfalls ihre rechte Hand vor die Brust, während sie mit der gesenkten Linken ein Spruchband (die Annunziata eine Spindel) hält. Der Mantel öffnet sich über der Brust, so dass das gegürtete Gewand sichtbar wird.

Ich vergleiche hier mit einer der zahlreichen in Frage kommenden französischen Elfenbeinmadonnen (Abb. 39)⁹¹, ohne damit die Art des Vorbildes präzisieren zu wollen. Holz- und Steinfiguren wären auch denkbar. Das grosse Können Giovannis zeigt sich in der Verschmelzung heterogener Elemente (d.h. des Vorwurfs der Annunziata und des französischen Faltenkanons) zu einem völlig einheitlichen, in sich geschlossenen Aufbau, zu einer der reifsten, durchdachtsten Kompositionen in seinem gesamten Werk. Die Figur ist einem Hochrechteck einbeschrieben. An der linken Seite bleibt die Kante des Blockes, aus dem die Skulptur geformt wurde, noch deutlich sichtbar. Der Aufbau beruht auf einem fein ausgewogenen System paralleler Schrägen. Der rechte Unterarm, das Schriftband und der Saum des Gewandes über der Sockelplatte sind gleichgerichtet. In der Gegenschräge liegen die Schultern, der Gürtel des Kleides und der quer über den Schoss verlaufende Mantelsaum. Die Profillinie des Gesichtes wird in der rechten Kontur des Oberkörpers fortgesetzt, zu der sich in der Draperie am Unterkörper parallele Linien finden. Dabei blieben trotz der Aufnahme in eine wesentlich andersartige Komposition auch in Detailbildungen Merkmale des französischen Faltenwurfs erhalten. Ich verweise hierfür auf die Brechung des Stoffes über dem nur mit der Spitze unter dem Mantel vortretenden rechten Fuss, die überhängende Spitze der V-förmigen Falte zwischen den Knien, das am Boden schleppende Gewandende, vor allem aber auf die Draperiebildung über dem rechten Bein, die im wesentlichen aus drei Linien besteht: einer Bogenfalte über dem Schenkel, einem diagonal auf das Knie zulaufenden kürzeren Zug und einem stark vorstehenden Grat, der dem Unterbein entlangeführt ist.

Bei vielen Figuren der Pistoieser Kanzel⁹² sind die französischen Motive so sehr in die Formensprache Giovannis eingegangen, dass man nicht mehr eindeutig von einem vorbildlichen französischen „Modell“ sprechen kann. Als Beispiel dieser „dritten Stufe“ in der Aufnahme fremden Formenguts (die erste Stufe würde der Wiederholung eines gesamten Figurenbaus wie beim Paulus, die zweite einer Teilrezeption wie bei der sitzenden Sibylle ent-

⁹⁰ *Giuseppe Tigri* (Pistoia e il suo territorio, Pistoia 1854, p. 224) nennt aus der verlorenen Kanzelinschrift das Datum 1270 und den Namen des Autors, Fra Guglielmo. Man vergleiche die Drapierung des Gewandes dieser Annunziata mit Figuren im Reginaldusrelief des Bologneser Dominikusschreins (z. B. Abb. 59 bei *C. Gnudi*, Nicola, Arnolfo, Lapo. L'Arca di S. Domenico in Bologna, Florenz 1948). Wie *Edgar Hertlein* gezeigt hat, lassen sich solche Gewandbildungen aus der römischen Skulptur herleiten (Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel, in: *Zs. für Kgesch.* 29, 1966, p. 16, Abb. 16-17).

⁹¹ *Koehlin* Nr. 83. Höhe: 36,5 cm, Datierung: Ende 13. oder Anfang 14. Jh. Ergänzungen an der rechten Hand der Maria. Kopf des Kindes abgebrochen und neu angesetzt. Soll aus der Abtei Frigolet (Bouches-du-Rhône) stammen.

Ähnlich diesem Werk: *Koehlin* Nr. 86 (Victoria and Albert Museum, Nr. 200-1867), eine im dortigen Katalog als Nr. 221 bezeichnete Elfenbeinfigur im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (*Heinz Stafski*, Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. I, Nürnberg 1965, p. 244-245; vgl. auch die weiteren hier angegebenen Beispiele dieses Typus). Eine ähnliche Haltung und Anordnung des Gewandes kommt häufig bei Darstellungen der Marienkrönung vor (vgl. beispielsweise S 57 in der Sammlung Kofler; a.a.O. [s. Anm. 2]). Zahlreiche steinerne Madonnenfiguren dieses Typus sind bei *C. Schaefer*, a.a.O. (s. Anm. 86), Taf. 1 ff., abgebildet.

⁹² Es fällt auf, dass bei den Reliefs der Pisani-Kanzeln seltener Verbindungen zu Frankreich bestehen als bei den Eckfiguren. In Pistoia könnte man allenfalls den Christus im Weltgerichtsrelief mit französischen Elfenbeintäfelchen (z. B. *Koehlin* Nr. 37, Taf. XIV; vgl. a. R. D. Wallace [s. Anm. 34], p. 109), evt. auch die schlafenden Könige in dem zweiten Relief (*Keller*, 1942, Abb. 55) mit der entsprechenden Szene in einem Elfenbeinaltäfelchen in Madrid (*Koehlin* Nr. 44, Taf. XVIII) vergleichen.



41 Maria in der Szene der Kreuzabnahme. Paris, Louvre.

sprechen) ist hier die stehende Sibylle im Zwischengeschoss der Pistoieser Kanzel unter der Gruppe der zum Jüngsten Gericht blasenden Engel genannt (Abb. 42)⁹³, entlang deren S-förmig gebogenem Körper reich ondulierende Falten fließen. Sie gleicht darin der Gestalt der rechten Körperseite der Madonna in Fontenay (Abb. 36). Im Bereich der Elfenbeinplastik könnte man — ohne damit solche konkreten Beziehungen behaupten zu wollen — mit der Maria aus der Gruppe der Kreuzabnahme im Louvre vergleichen (Abb. 41).⁹⁴ In Erinnerung an das anlässlich der Besprechung der Pisaner Elfenbeinmadonna zur Technik Gesagte⁹⁵ ist hier die Art der summarischen Draperiebildung interessant, die sich sehr von der präzisen und bis ins kleinste Detail sorgfältig gestaltenden Manier des französischen Kleinmeisters unterscheidet (Abb. 41). Diese Pistoieser Statuette gibt auch ein Beispiel der oben erwähnten⁹⁶, ungleichmässigen Ausarbeitung: das rechte Bein, von dem nur der Umriss von Kniekehle und Wade angegeben ist, taucht in den die Statue hinterfangenden Marmorblock ein und ist nur andeutungsweise gebildet.



42 Giovanni Pisano, Sibylle. Pistoia, Kanzel in S. Andrea.

⁹³ Vorderansicht dieser Sibylle: Keller 1942, Abb. 72.

⁹⁴ Koechlin, Nr. 19. Datierung: 3. Viertel 13. Jh. Aus demselben Atelier stammt die Ecclesia im Louvre (Abb. 65), die die gleiche Provenienz (Italien!) hat.

⁹⁵ Vgl. S. 20 ff.

⁹⁶ Vgl. S. 21.

Oben ⁹⁷ wurde schon auf die Rolle hingewiesen, die nordische oder den französischen Stil sehr genau nachahmende italienische Künstler bei der Vermittlung französisch-gotischer Formen in Mittelitalien spielten. Da die Möglichkeit eines Kontaktes mit dieser Gruppe in der Pisano-Literatur bisher wenig diskutiert wurde, möchte ich kurz auf solche Zusammenhänge zu sprechen kommen. Giovanni ist sicher mit einem dieser „französisierenden“ Meister, der während einiger Zeit in seiner Sieneser Werkstatt mitarbeitete, in Berührung gekommen. Innerhalb eines nach einem Entwurf des Pisano geschaffenen und zu einem grossen Teil auch von ihm selbst ausgeführten Zyklus des Skulpturenschmucks der Sieneser Domfassade meisselte dieser Künstler zwei Reliefs, die detailtreu Werken der Kathedrale von Auxerre nachgebildet sind.⁹⁸ Antje Middeldorf-Kosegarten ⁹⁹ brachte diese Sieneser Reliefs mit dem viel diskutierten Grabmal des Kaisers von Konstantinopel in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi in Zusammenhang. Dessen Bildwerke stehen — wie auch Edgar Hertlein ¹⁰⁰ hervorhob — nordischen Skulpturen sehr nahe. Bei der sitzenden Madonna zum Beispiel (Abb. 44), der hier eine Statue in Coulommès-la-Montagne (Marne) ¹⁰¹ gegenübergestellt ist (Abb. 43), kann man direkt von einer Kopie nach einem nordfranzösischen Vorbild sprechen. Ähnlich liegt der Fall bei Skulpturen in Orvieto, beispielsweise bei der im dortigen Dommuseum aufbewahrten hölzernen Madonnenstatue (Abb. 46).¹⁰² Das Modell, das auch in Einzelheiten genau nachgeahmt wurde, muss der französischen Elfenbeinstatue im Bargello in Florenz (Abb. 45) ¹⁰³ sehr ähnlich gewesen sein.

Auch die Dokumente geben zu dieser Frage einigen Aufschluss. Besonders wichtig ist der Fall des als erstrangiger Künstler in den Quellen gelobten Sieneser Bildhauers Ramo di Paganello, der — *de ultramontanis partibus* zurückkehrend — 1288 (also zu einer Zeit, in der auch Giovanni in der Sieneser Dombauhütte arbeitete) zusammen mit seinen Brüdern und Neffen eine Arbeit im Bereich der Sieneser Domopera zugewiesen erhielt.¹⁰⁴ Nachrichten von ausländischen Künstlern sind, abgesehen von den dynastisch bedingten Verhältnissen im Königreich Anjou ¹⁰⁵, im italienischen Bereich vor allem in den Urkunden der Sieneser und der Orvietaner Dombauverwaltung erhalten. Am 10. März 1294 war Giovanni Pisano zusammen

⁹⁷ Vgl. S. 32-34.

⁹⁸ M. Seidel, a.a.O. (s. Anm. 84), p. 134 ff. Ich habe dort diesen Künstler nach dem Thema der von ihm gestalteten Skulpturen den ‚Bathseba-Meister‘ genannt.

⁹⁹ A. Middeldorf-Kosegarten (Anhang zu M. Seidel, a.a.O. [s. Anm. 84]), in: Jb. der Berliner Museen 11, 1969, p. 157-160.

¹⁰⁰ Siehe Anm. 90. Hertlein datiert (p. 34) dieses Grabmal in das 3. Jahrzehnt des 14. Jh. und stellt sich damit in Gegensatz zu den meisten Beurteilern, die eine frühere Datierung vorschlugen. Zur Madonna vgl. besonders Hertlein Abb. 14-15.

¹⁰¹ Vgl. Ausstellungskat. „La Vierge dans l'Art français“ (Paris, Petit Palais, 1950), Nr. 154 (Höhe: 1,30 m).

¹⁰² Nach E. Carli (Scultura lignea senese, Mailand-Florenz 1951, p. 136, Nr. 10) soll die 70 cm hohe Figur aus der Kirche SS. Lorenzo e Martirio stammen. Die dortigen Literaturangaben werden ergänzt durch: Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil I, 1. Bd., Berlin 1968, p. 31, Anm. 25. An Hand der Reproduktion des Orvietaner Fassadenrisses (Degenhart-Schmitt Taf. 24 b) kann erneut die öfters behauptete Verbindung zwischen diesem und der Holzskulptur überprüft werden. Interessant ist der Zusammenhang der Orvietaner Holzfigur mit der Madonna in der Kirche S. Galgano in Montesiepi (E. Carli, a.a.O., Nr. 11). H. Keller (Die Risse der Orvietaner Domopera und die Anfänge der Bildhauerzeichnung, in: Fs. Wilhelm Pinder, Leipzig 1938, p. 207) vergleicht mit diesem Werk eine gleichfalls im Dommuseum im Orvieto aufbewahrte Marmormadonna.

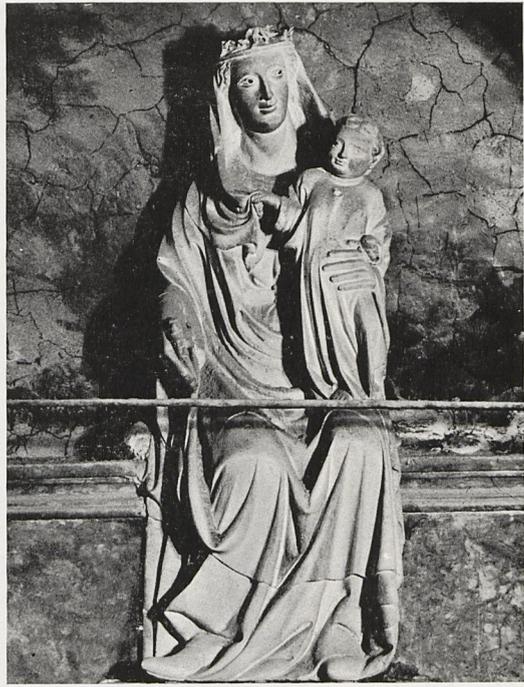
¹⁰³ Koehlin Nr. 77. Höhe: 20,2 cm, Datierung: Ende 13. oder Anfang 14. Jh. Die Arme des Kindes sind ergänzt. Kleinere Restaurierungen am Schleier und am Gewand der Maria. Der Sockel ist nicht zugehörig. Vgl. a. M. Weinberger, Eine Madonna von Giovanni Pisano, in: Jb. d. preuss. Kslgn. 51, 1930, p. 168.

¹⁰⁴ Pèleo Bacci, Documenti e commenti per la storia dell'arte, Florenz 1944, p. 30.

¹⁰⁵ Vgl. Emilio Lavagnino, Elementi decorativi di origine gotica nell'architettura del tredicesimo secolo nell'Italia centro-meridionale, in: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963, Bd. I, p. 176.



43 Thronende Maria. Coulommès-la-Montagne (Marne).



44 Thronende Maria. Assisi, S. Francesco, Grab des Kaisers von Konstantinopel.



45 Thronende Maria. Florenz, Museo Nazionale.



46 Thronende Maria, Orvieto, Dommuseum.

mit dem Sieneser *Operarius* Zeuge der Versöhnung zweier Ehegatten, *Maria di Giovanni Daria de ultramontanis partibus* und *Giovanni di Giovanni francisine*.¹⁰⁶ In einem von Fumi in das Ende des 13. Jahrhunderts datierten Dokument sind als Mitarbeiter der Orvietaner Dombauhütte neben dem genannten Ramo di Paganello *Martinus de Schotia*, *Lambertus gallicus* und *Johannes anglicus* aufgeführt.¹⁰⁷ Gemäss einer Nachricht von della Valle figurierte in einem heute verschollenen Urkundenbuch dieser Domopera unter dem Jahre 1293 ein *Rollando di Bruges*.¹⁰⁸ Wir wissen von einem französischen Maler, der 1298 in Rom weilte, wie auch von Italienern, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Poitiers Fresken ausführten.¹⁰⁹ Die Pariser Steuerlisten der Zeit um 1300 erwähnen allerdings nur *einen* italienischen Künstler, *Ernoul de luques*.¹¹⁰

EXKURS

Zu einigen Gruppen französischer Madonnenstatuetten aus Elfenbein aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Raymond Koechlin hat die Elfenbeinskulpturen der französischen Gotik 1924 in einem mehrbändigen Katalog¹¹¹ veröffentlicht, der heute noch die unentbehrliche Grundlage für alle Studien auf diesem Gebiet ist. Seither ist weder eine über die Resultate Koechlins hinausführende Gesamtdarstellung, noch eine weitere Arbeit zu den gotischen Marienstatuetten aus Elfenbein erschienen. Da der Hinweis auf das vor beinahe fünfzig Jahren publizierte Werk von Koechlin heute nicht mehr genügt, erschien mir im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Pisaner Elfenbeinmadonna eine kurze Darstellung der den gleichen Jahrzehnten zugehörigen französischen Statuetten an Hand einiger ausgewählter Beispiele sinnvoll.

Koechlin hat das Verhältnis der Elfenbeinplastik zur Holz- und Steinskulptur nur in beiläufigen Hinweisen behandelt. Ich versuche, das gezeigte Material hier nach diesem Prinzip zu ordnen, in der Meinung, dass für eine allfällige neue Darstellung der französischen Elfenbeinskulptur diese Problemstellung fruchtbar sein könnte. Dabei kann in dieser kurzen Notiz nicht auf die weiteren Probleme, die sich aus den folgenden Beobachtungen ergeben, näher einge-

¹⁰⁶ P. Bacci, a.a.O. (s. Anm. 104), p. 33.

¹⁰⁷ Luigi Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Rom 1891, p. 309-310.

¹⁰⁸ Guglielmo della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rom 1791, p. 263. *Della Valle* nennt bei Dokument Nr. 10 (p. 263) auch *Giovanni di Giovanni Gonzi*, *Alemano*, e *Paolo della Badia*, deutet das Wort *Alemano* allerdings nicht als Herkunftsbezeichnung (p. 381: *Alemano della Badia*). Diese Namensaufzählung in den Orvietaner Urkunden ist auch deshalb interessant, weil sie zeigt, dass man auch mit Einwirkungen aus andern Ländern als Nordfrankreich rechnen muss. Eine Studie dieser Frage, die Anregungen von *Georg Weise* (*L'arte tedesca contemporanea a Nicola e Giovanni Pisano*, in: *L'Arte*, N. S. 13, 1942, p. 107-122) und *E. Hertlein* (a.a.O., s. Anm. 90) benützen könnte, steht noch aus.

¹⁰⁹ Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London 1967, p. 24-25: 1298 sandte Philipp der Schöne den Maler Étienne d'Auxerre nach Rom. 1308 arbeitete Filippo Rusuti für Philipp den Schönen in Poitiers. 1309 erhielten Filippo Rusuti, sein Sohn Giovanni und Nicolas Desmarz (aus Rom) Gehälter als königliche Maler. 1317 wurden diese drei Künstler mit denselben Titeln nochmals genannt.

¹¹⁰ Die Pariser Steuerlisten aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jh. wurden von *Françoise Baron* als kunsthistorische Quelle ausgewertet (*Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII^e et XIV^e siècles d'après les rôles de la taille*, in: *Bulletin archéologique*, n. s. 4, 1968, p. 37-121). Ungefähr vierhundert Künstler waren damals in Paris ansässig, wobei allerdings die Berufsbezeichnungen in den Steuerlisten nicht immer eindeutig sind, so dass sich diese Zahl nicht näher präzisieren lässt. Jeweils etwa ein halbes Dutzend Engländer und Deutsche werden genannt; doch lässt sich bei manchen Steuerpflichtigen die Herkunft nicht genau bestimmen (vgl. z. B. Nr. 167). Der Künstler aus Lucca begegnet zuerst im Jahre 1292 (Nr. 168), sein Name wird in den Listen der folgenden Jahre zu einem *Ernoul de nuce*, *Ymagier* umgeformt.

¹¹¹ Siehe Anm. 2.



47 Vierge dorée. Amiens, Kathedrale, südliches Querhausportal.

gangen werden. So wäre die Frage von Bedeutung, ob die enge Verbindung von Elfenbeinskulptur und Grossplastik für eine bestimmte Region besonders charakteristisch gewesen sei, fällt doch auf, dass die im folgenden genannten Stein- und Holzbildwerke sich alle in Orten nördlich von Paris befinden (Compiègne, Saint-Amand-les-Pas, Abbeville).

Eine wichtige Gruppe französischer Elfenbeinstatuetten lässt sich von der *Vierge dorée* am südlichen Querhaus der Kathedrale von Amiens herleiten (Abb. 47).¹¹² Man braucht dabei

¹¹² *Sauerländer* (p. 175) datiert die *Vierge dorée* in die Zeit zwischen 1259 und 1269. Dort auch Angaben zur früheren Literatur. *Sauerländer* vermerkt (p. 174), dass die rechte Hand der Maria und die Hände des Kindes mit der Kugel erneuert seien. *Louise Lefrançois-Pillion* (*Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle*, in: *Gaz. des B.-A.* 6. Ser. 14, 1935, p. 146) hält auch den Kopf des Kindes für eine Ergänzung.



48 Marienstatue.
Cincinnati (O.),
Taft-Museum.



49 Marienstatue.
Compiègne,
Saint-Jacques.



50 Marienstatue.
Paris, Louvre.



51 Marienstatue.
New York, Metro-
politan Museum.

nicht immer an eine direkte Verbindung zu denken. Das Werk im Taft-Museum in Cincinnati (Abb. 48)¹¹³ steht beispielsweise einer erst kürzlich publizierten Statue in Saint-Jacques in Compiègne (Abb. 49; zwischen Senlis und Noyon gelegen)¹¹⁴ noch wesentlich näher. Körperhaltung, Faltenbau und der Ausdruck der Gesichter beider Marien sind einander sehr ähnlich, was umso mehr erstaunt, wenn man bedenkt, dass die Kalksteinfigur fast lebensgross, die Statuette des Taft-Museums hingegen bloss 35 cm hoch ist. Die wesentlichste Variante besteht in der Haltung der Kinder. Entsprechend den durch den Werkstoff gegebenen Möglichkeiten sind die Staufalten der auf Nahansicht berechneten Kleinplastik feiner und detailreicher gestaltet.

Eine Statuette im Louvre (Abb. 50)¹¹⁵, die in der Armhaltung und im Faltenbau Anklänge

¹¹³ Koehlin Nr. 97. Datierung: Anfang 14. Jh. (?). Höhe 35 cm. Ausser der Krone keine späteren Ergänzungen (dieser gute Erhaltungszustand wurde von der Direktion des Taft-Museums bestätigt; Ruth Jones vom Taft-Museum danke ich für freundliche Hilfe). Zur These der Zugehörigkeit zweier Engel aus Elfenbein, die später dem Romanusreliquiar im Domschatz der Kathedrale von Rouen beigefügt worden sind, vgl. Ausstellungskatalog „Les Trésors des Églises de France“ (Musée des Arts décoratifs, Paris 1965, 2^e édition, Nr. 209, Pl. 140).

¹¹⁴ Diese Kalksteinfigur wurde erstmals von Sauerländer (p. 173) publiziert. Sie steht heute im Querhaus von Saint-Jacques in Compiègne, soll aber aus der ehemaligen Abteikirche Saint-Corneille stammen. Sauerländer vergleicht mit der Elfenbeinstatuette in Orléans (siehe Anm. 117) und der Madonna im Louvre (Abb. 50) und datiert die Statue um 1270. Beide Köpfe sind gebrochen und wieder aufgesetzt. Gewandpartien am Hals und Agraffe nach Sauerländer möglicherweise überarbeitet.

¹¹⁵ Koehlin (Nr. 96) datiert die 19 cm hohe Statuette, an der er ausser der Metallkrone keine Ergänzungen



52 Marienstatue.
Paris, Louvre.



53 Marienstatue.
Cincinnati.



54 Marienstatue.
New York.



55 Marienstatue.
Paris, Louvre.

an die Madonna vom nördlichen Querhaus der Pariser Notre-Dame (Abb. 3) zeigt, und Werke im Metropolitan Museum in New York (Abb. 51)¹¹⁶ und im Musée Historique in Orléans¹¹⁷ lassen sich dieser Gruppe anschließen. Man kann zeigen, dass alle die genannten Skulpturen wenn nicht im gleichen Atelier, so doch in enger Werkstattverbindung entstanden sind. Auch bei seitlichen Ansichten der Statuetten im Louvre (Abb. 52) und im Taft-Museum (Abb. 53) wird deutlich, wie nahe verwandt die Formung beispielsweise bei dem über die Schultern herabfallenden Kopftuch, dem weich modellierten, vorstehenden rechten Knie und den über der Sockelplatte aufgeschichteten Staufalten ist. In noch engerer Verbindung stehen die Figuren im Louvre (Abb. 55) und im Metropolitan Museum (Abb. 54), die in der hier gezeigten Ansicht einander zum Verwechseln ähnlich sind.¹¹⁸

zungen fand, in den Anfang 14. Jh. *Grodecki* (a.a.O. [s. Anm. 45], Unterschrift zu Abb. XXV) schreibt: „Deuxième moitié du XIII^e siècle“. Im Louvre waren mir *Françoise Baron*, *Danielle* und *Jean-René Gaborit* und *Daniel Alcouffe* sehr behilflich. Madame *Bonté* erleichterte mir das Studium der Dokumentation im Musée des Arts décoratifs in Paris.

¹¹⁶ *Koehlin* (Nr. 75) datiert das 14,5 cm hohe Werk in das Ende 13. Jh. Professor *William H. Forsyth* danke ich für die Hilfe bei der Beschaffung von Fotos von Werken des Metropolitan Museum.

¹¹⁷ *Koehlin* Nr. 73. Höhe: 23 cm, Datierung: Ende 13. Jh. Rechte Hand der Maria ergänzt. Gleiche Datierung im Katalog der Ausstellung „L'Europe gothique XII^e-XIV^e siècles“ (Paris, Louvre, 1968, Nr. 355, p. 228). *Sauerländer* (p. 173) datiert dieses Werk vor 1270. Diese Statuette steht allerdings in den Seiten- und Rückansichten den Werken im Louvre, im Taft-Museum und im Metropolitan Museum (vgl. Abb. 52-55) nicht so nahe.

¹¹⁸ *Koehlin* rechnet auch die Madonna Nr. 74 (ehemalige Slg. Oppenheim) zu dieser Gruppe.



56 Marienstatue. Saint-Amand-les-Pas (Pas-de-Calais).



57 Marienstatue. Paris, Louvre.

Das Hauptwerk der französischen Elfenbeinmadonnen dieser Zeit ist die bei Koechlin als Nr. 95 aufgeführte Statuette im Louvre (Abb. 57)¹¹⁹, die sehr wahrscheinlich aus der Pariser Sainte-Chapelle stammt. Dieses Werk, das innerhalb der Elfenbeinskulptur eine reiche Nachfolge fand, kann mit der etwas unterlebensgrossen, steinernen Marienfigur in der Friedhofskapelle in Saint-Amand-les-Pas (Pas-de-Calais) verglichen werden (Abb. 56)¹²⁰.

¹¹⁹ Koechlin Nr. 95. Höhe: 41 cm, Datierung: Ende 13. oder Anfang 14. Jh. Dort Diskussion über die Herkunft dieses Werkes. Sauerländer (p. 173) schlägt eine Datierung in die Zeit zwischen 1265/67 und 1279 vor. Einen Anhaltspunkt für die Datierung könnten Goldschmiedearbeiten geben, z. B. der Buchdeckel von St. Blasien (heute Kloster St. Paul in Österreich, vgl. Ausstellungskatalog Louvre 1968 [s. Anm. 117], Nr. 410, Taf. 110: die in der Mitte des unteren Registers dargestellte Madonna), der wegen der Darstellung des Abtes Arnaud II. in die Zeit zwischen 1247 und 1276 datiert werden kann. Vgl. mit dieser Goldschmiedearbeit die hölzerne Madonna in der Kirche von Grandrif (Puy-de-Dôme); Abb. bei William D. Wixom, Treasures from Medieval France, Ausstellung im Cleveland Museum of Art, 1967, Kat. Nr. V 8, p. 184-185.

¹²⁰ Jean Lestocquoy, La Chapelle du cimetière de Saint-Amand-les-Pas et ses œuvres d'art, in: Mémoires de l'Académie d'Arras 1941, p. 78-82. Die 1,40 m hohe Figur wurde in den Ausstellungen „La Vierge dans l'Art français“ (Paris 1950, Petit Palais, Nr. 150, p. 64-65) und „Cathédrales“ (Louvre 1962, Nr. 116) gezeigt. Koechlin (I. Bd., p. 105) erwähnte im Zusammenhang mit der Elfenbeinmadonna Nr. 95 eine Holzfigur im Musée Jacquemart-André in Paris. Sauerländer, der auch die Beziehung zwischen den Werken in Paris und in Saint-Amand betonte, datierte letztere Statue gegen 1280 (Besprechung der Ausstellung „Cathédrales“ im Louvre, in: Kunstchronik 15, 1962, p. 233).



58 Marienstatue. Belgischer Privatbesitz.



59 Marienstatue. Paris, Louvre.



60 Marienstatue. Amsterdam, Rijksmuseum.

Am Beispiel einer in belgischem Privatbesitz befindlichen Madonna aus Elfenbein (Abb. 58)¹²¹ kann man die Arbeitsweise in den Werkstätten gotischer Elfenbeinschnitzer studieren. Der Faltenwurf ist (wenn auch nur indirekt und sehr anders interpretiert) von dem grossen Pariser Vorbild (Abb. 57) abhängig. Die Haltung des rechten Arms stimmt mit der steinernen Figur in Saint-Amand-les-Pas (Abb. 56) überein.¹²² Der zur rechten Seite geneigte Kopf wie auch die Gesichtsformen der Maria und die Stellung des Kindes erinnern an eine Elfenbeinmadonna im Rijksmuseum in Amsterdam (Abb. 60)¹²³, die ihrerseits — allerdings spiegelbildlich verkehrt — den Faltenbau der belgischen Statuette (Abb. 58) zeigt. Die Typen wurden auf diese Weise durch den Austausch von Motiven variiert. Es wird Aufgabe künftiger

¹²¹ *Koehlin* Nr. 99. Datierung: Anfang 14. Jh., Höhe: 19 cm. Zuletzt abgebildet im Katalog der Ausstellung „Sculptures du Moyen-âge conservées dans les collections privées belges“, Château de Laarne 1969, p. 5 (Nr. 2).

¹²² Diese Haltung des rechten Arms der Maria kommt auch sonst vor, so z. B. bei der Madonna am Westportal der Kirche in Marle bei Laon (vgl. *G. Weise*, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Bd. 2, Reutlingen 1927, p. 71, Abb. 37), die auch im Ausdruck des Gesichtes der Marienstatue in Saint-Amand-les-Pas (Abb. 56) gleicht.

¹²³ *Koehlin* Nr. 98. Datierung: Anfang 14. Jh., Höhe: 21,6 cm. Die Statuette wurde auf der Auktion bei Christie's, London, 18.-24. Nov. 1913, als Nr. 26 versteigert. Seit 1914 ist sie als Leihgabe im Rijksmuseum in Amsterdam, in dessen Besitz sie 1941 übergegangen ist (Inv. Nr. N. M. 12384). Für freundliche Auskünfte sowie für die Anfertigung neuer Fotos danke ich *Jaap Leeuwenberg* und *W. C. Halsema-Kubes*.

61 Marienstatue.
Paris, Louvre.62 Marienstatue.
Amsterdam,
Rijksmuseum.63 Marienstatue.
Paris, Louvre.64 Marienstatue.
Amsterdam,
Rijksmuseum.

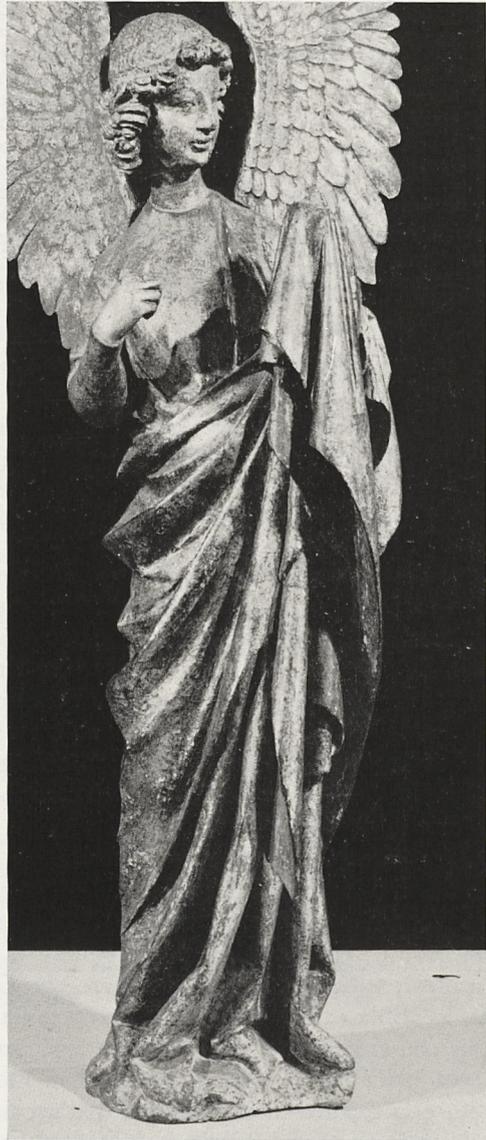
Forschungen auf diesem Gebiet sein, zu untersuchen, wie gross der Raum war, in dem sich dieses Schaffen abspielte. Man wird die Frage klären müssen, ob wirklich — wie Koechlin annahm — die Produktion zur Hauptsache auf Paris beschränkt war und sich so auf natürlichste Weise eine ständige Kommunikation zwischen den Werkstätten ergab, oder ob der beträchtliche stilistische Unterschied, den man bei den zuletzt genannten Werken (Abb. 57, 58) feststellt, mit der Verteilung auf verschiedene Zentren erklärt werden kann.

Die Komposition der Statuette in Amsterdam (Abb. 60) scheint nach dieser Darlegung ausschliesslich im Bereich der Elfenbeinskulptur entstanden zu sein. Tatsächlich besteht aber auch hier eine Verbindung zu Skulpturen anderer Grössenordnungen, nämlich zu einer aus Abbeville stammenden Holzfigur im Louvre (Abb. 59)¹²⁴, die die Höhe der Elfenbeinfigur um mehr als das Fünffache übertrifft. Die enge Übereinstimmung in *allen* Ansichten (vgl. Abb. 59-64) beweist, dass die Übertragung hier nur durch ein plastisches Muster erfolgen konnte. Am wahrscheinlichsten ist eine enge Zusammenarbeit von Elfenbeinschnitzer und Holzbildhauer, wobei auch damit zu rechnen ist, dass ein und derselbe Künstler in beiden Gattungen arbeitete.

¹²⁴ *Marcel Aubert*, *Description raisonnée des sculptures du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Musée National du Louvre, I: *Moyen-âge*, Paris 1950, p. 137-138, Nr. 199: 1,18 m hoch, 1907 erworben. *Aubert* datierte das Werk, das 1962 auf der Ausstellung „Cathédrales“ (Louvre, Nr. 115) gezeigt wurde, in die ersten Jahre des 14. Jh. *Sauerländer* (p. 173), der wie schon vor ihm *Koechlin* (p. 105) die Beziehung zur Statuette Nr. 98 erwähnt, tritt für eine Datierung „um oder kurz nach 1270“ ein. In der in Anm. 120 zitierten Besprechung erwähnt *Sauerländer* (p. 233) eine „nicht einwandfrei erhaltene, stehende Muttergottesfigur“ im Pariser Kunsthandel, die ein ähnliches Standmotiv zeige.



65 Ecclesia. Paris, Louvre.



66 Engel. Saudemont (Pas-de-Calais).

Abschliessend sei noch auf einen weiteren wichtigen Zusammenhang zwischen Elfenbein- und Holzskulptur hingewiesen, der zwar nicht Marienstatuetten betrifft, aber von einer oben zitierten Figur handelt (vgl. Abb. 9). Die Ecclesia im Louvre (Abb. 65)¹²⁵ steht einem erst seit einem Jahrzehnt bekannten hölzernen Engel in Saudemont (Abb. 66)¹²⁶ sehr nahe.

¹²⁵ Vgl. Anm. 50.

¹²⁶ Gezeigt in der Ausstellung „Les Trésors des Églises de France“ (Musée des Arts décoratifs, Paris 1965, Nr. 57, p. 27). Höhe: 1,23 m. Diese Engel von Saudemont wurden erstmals publiziert von J. Lestocquoy, *Quelques anges artésiens du XIII^e siècle*, in: *Les Monuments historiques de la France* 5 (1959), p. 31-34. Zur Theorie, nach der diese Engel aus der Kathedrale von Arras stammen würden,

vgl. *Sauerländer* p. 174-175. Vergleichbar der Ecclesia im Louvre (Abb. 65) ist auch eine Marienstatue im Metropolitan Museum (*James J. Rorimer and William H. Forsyth, The Medieval Galleries*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bull.* 12, 1954, p. 133), die dem einen hölzernen Engel in Humbert (*Sauerländer* Abb. 276) sehr nahesteht. Am nächsten bei der Ecclesia steht die Maria der Kreuzabnahme im Louvre (Abb. 41). Eine Orientierung über diese hölzernen Engelsdarstellungen (mit bes. Berücksichtigung der ursprünglichen Aufstellung) gibt *Richard H. Randall, Jr.*, *Thirteenth Century Altar Angels*, in: *Record of the Art Museum, Princeton University*, 18, 1959, p. 2-16.

Eine bedeutende Gruppe französischer Madonnenstatuetten aus Elfenbein kann hier nur kurz genannt werden: *Koechlin* Nr. 67 (Museum in Caen) und die nahe verwandten Exemplare Nr. 68 (ehemalige Slg. Sulzbach, Paris; jetzt Madrid, Museo Lázaro) und Nr. 69 (Slg. Dormeuil, Paris). Weitere Vergleichsmöglichkeit zwischen Elfenbeinmadonnen und Skulpturen aus Stein: *Koechlin* Nr. 101 (Leningrad, Eremitage; Foto: Archives fotogr. des Monuments historiques, Paris, OA 702) und die Madonna in der Kathedrale Saint-Nazaire in Carcassonne (*Sauerländer* Abb. 310).

RIASSUNTO

Oggetto del presente saggio è il „tipo“ della Madonna d'avorio che Giovanni Pisano modellò nel 1298 — un lavoro singolare nell'ambito dell'arte medievale toscana, che si distingue da tutte le precedenti interpretazioni che i due Pisani avevano dato dello stesso tema e che non ha trovato seguito né nell'opera di Giovanni né in quella dei suoi scolari. In particolare vengono qui discusse due tesi riguardo all'origine di questo tipo di Madonna: da un lato l'opinione — molto diffusa nella letteratura critica — che Giovanni, durante un soggiorno a Parigi, abbia visto la Madonna posta al lato settentrionale del transetto di Notre-Dame ed abbia concepito la figura pisana ispirandosi a quella come a modello; dall'altro lato la tesi che Giovanni abbia tratto spunto per la sua creazione da una statuetta eburnea francese trasportata in Italia.

La seconda teoria, che l'autore considera più verosimile, presenta, a chi la prende in esame, notevoli difficoltà, perché né nel tesoro del Duomo di Pisa né in alcuna delle altre città, nelle quali l'artista ha lavorato, si trova un avorio francese che possa essere considerato come diretto modello della statuetta pisana.

L'autore cerca di dimostrare la tesi della dipendenza della Madonna pisana da un avorio francese isolando alcuni motivi tipici — soprattutto forme e schemi di drappeggio — che in Francia ricorrono con una certa frequenza nell'arte eburnea (cfr. figg. 4-9).

Sulla base di corrispondenze del genere il modello della statuetta pisana è ricostruibile per via d'ipotesi; tuttavia bisogna supporre che Giovanni non si sia strettamente attenuto ad esso, ma che lo abbia utilizzato come stimolo per una creazione autonoma. Nessuna delle Madonne francesi, che si possono accostare alla sua, presenta per esempio la posizione del bambino che si osserva nella figura pisana. Estranei ai modelli francesi sono anche i tratti e l'espressione del volto e la tecnica di lavorazione dell'avorio, che ricorda le sculture marmoree di Giovanni.

La seconda parte del saggio è un tentativo di collocare la Madonna eburnea nella storia dei rapporti fra la scultura dei Pisani e il gotico francese. Vengono qui esaminati, sulla base delle sculture del pulpito senese di Nicola, due problemi: 1. Da quanto tempo i Pisani conoscevano sculture eburnee francesi e prendevano da esse spunto per le loro creazioni? 2. È possibile paragonare elementi e aspetti della Madonna eburnea pisana con sculture precedenti di Nicola e di Giovanni, in modo da dimostrare una continuità fra padre e figlio nell'appropriazione del patrimonio formale francese?

Certi motivi del gotico francese giunsero a Giovanni attraverso la mediazione del padre (cfr. figg. 27, 28). D'altronde la Madonna senese di Nicola — chiaramente influenzata dall'arte francese — divenne a sua volta il modello al quale Giovanni si rifece per alcuni motivi tipologici, come la posizione del bambino. Altre sculture del pulpito di Siena — per esempio la rappresentazione della Caritas, che in base alla struttura e allo schema del drappeggio viene accostata a una statuetta d'avorio della collezione Kofler — mostrano che i modelli ope-

ranti in Siena devono essere stati, dal punto di vista stilistico, piuttosto eterogenei. L'influsso non procede da un solo monumento — per esempio da una delle grandi cattedrali della Francia settentrionale — né da una fase determinata dello stile gotico d'oltralpe. Le trasposizioni devono essere state altrettanto disparate, quanto quelle provenienti dal patrimonio formale dell'arte romana.

La presenza di forme francesi nel pulpito di Sant'Andrea in Pistoia — che Giovanni progettava nel periodo dell'esecuzione della Madonna d'avorio — consente di tracciare, a complemento dello studio sulla statuette eburnea, un quadro più completo del significato che l'arte francese aveva assunto per l'opera del Pisano intorno al 1300. Nella terza parte del lavoro vengono dunque presi in esame tre casi tipici di influenza francese su quel ciclo di sculture: il caso di una figura che ripete nell'insieme della sua struttura il modello francese (fig. 35); un caso di recezione parziale (fig. 40), dove motivi di provenienza francese vengono inseriti in una figura la cui composizione deriva da una precisa tradizione iconografica toscana (fig. 38); infine il caso di motivi francesizzanti (fig. 42) i quali sono stati tradotti così perfettamente nella lingua formale di Giovanni che i modelli concreti non sono più riconoscibili. Da questo esame risulta che i modelli non provengono in primo luogo dai cicli delle grandi cattedrali (Parigi, Chartres, Amiens, Reims) ma sono per lo più figure singole, probabilmente Madonne, per le quali gli scultori francesi avevano sviluppato negli ultimi decenni del Duecento certi tipi, che verso il 1300 erano già largamente diffusi in tutte le materie e in tutte le dimensioni.

Nella letteratura su Giovanni Pisano si è fino ad oggi tenuta in scarsa considerazione la funzione che maestri d'oltralpe — oppure italiani che imitavano lo stile francese — svolsero come mediatori di forme gotiche nell'Italia centrale. Si può dimostrare che Giovanni Pisano venne a contatto con tali maestri francesizzanti (che nelle fonti italiane, particolarmente nei documenti degli archivi dell'Opera del Duomo di Siena e di Orvieto, vengono a più riprese menzionati); a loro egli deve essere stato debitore di almeno una parte delle sue conoscenze sulla scultura gotica francese.

Per fornire termini di confronto con l'opera pisana di Giovanni, si dà in un'appendice una visione d'insieme su alcuni gruppi di Madonne eburnee francesi scolpite nella seconda metà del Duecento. Gli esempi sono stati scelti in base al loro rapporto con la scultura monumentale in pietra e in legno. Poiché in Francia fra questi generi vi era una corrispondenza spesso molto esatta, la tesi di una traslazione dell'idea compositiva delle grandi statue francesi in Italia attraverso la mediazione di opere d'arte minore risulta rafforzata e avvalorata.

Bildnachweis:

Réunion des Musées nationaux, Paris: Abb. 1, 8, 9, 18, 34, 50, 61, 63, 65. — *Foto Marburg*: Abb. 3, 32, 36, 47, 59. — *Hirmer, München*: Abb. 2, 49. — *Verfasser*: Abb. 4, 6, 10, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 52, 55. — *Metropolitan Museum, New York*: Abb. 5, 7, 51, 54. — *Anderson*: Abb. 11, 46. — *Victoria and Albert Museum, London*: Abb. 12, 13. — *Verlag Thames & Hudson, London*: Abb. 19. — *Alinari*: Abb. 17, 38, 45, 57. — *Soprintendenza alle Gallerie, Florenz*: Abb. 25. — *Tronci, Pistoia*: Abb. 27, 29, 30, 33. — *Archives photographiques des Monuments historiques, Paris*: Abb. 31, 39, 41, 43, 48, 56, 66. — *Pozzi-Bellini, Rom*: Abb. 35, 42. — *Gasperini, Genua*: Abb. 37. — *von Borsig*: Abb. 40. — *KIF*: Abb. 44. — *Taft-Museum, Cincinnati*: Abb. 53. — *Rijksmuseum, Amsterdam*: Abb. 60, 62, 64.

Unbekannt (Musée des Arts décoratifs, Paris): Abb. 26.

Nach Ausstellungskatalog „Sculptures du Moyen-âge conservées dans les collections privées belges“, Château de Laarne 1969: Abb. 58.

NACHTRAG

Die erst nach der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienenen Dissertationen von *Robert Suckale* (Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, München 1971) und *Dieter Kimpel* (Die Querhausarme der Notre-Dame

zu Paris und ihre Skulpturen, Bonn 1971) konnten nicht mehr berücksichtigt werden. Einige der von diesen beiden Autoren vertretenen Thesen seien dennoch, soweit sie in Zusammenhang mit den obigen Ausführungen stehen, hier kurz zusammengefasst. *Kimpel* und *Suckale* datieren den gesamten Figureschmuck des Portals am südlichen Querhaus der Kathedrale in Amiens (also auch die *Vierge dorée*) in die Zeit zwischen 1230 und 1240/45, während man bisher meist annahm, dass die Gruppe der jüngeren Skulpturen (d. h. die Archivoltensfiguren, die Reliefs im Bogenfeld und die Statue am Mittelpfeiler) erst mehrere Jahrzehnte nach den Gewändestaturen entstanden seien (*Sauerländer*: zwischen 1259 und 1269, vgl. Anm. 112; *Kimpel* und *Suckale* künden eine noch eingehendere Begründung dieser so überraschenden These in einem Aufsatz an). Die *Vierge dorée* wäre demnach älter als die Marienstatue am nördlichen Querhausportal der Pariser Kathedrale (Abb. 3) und die in Anm. 48 zitierte Muttergottes der Chapelle Notre-Dame-de-Salut in Paris. *Kimpel* erkennt in der letztgenannten Statue, die er in die dreissiger Jahre des 13. Jahrhunderts datiert, ein für die stilistische Herleitung der Notre-Dame-Madonna (Abb. 3) zentrales Werk. Durch diese Frühdatierungen verschiebt sich auch die Chronologie der französischen Elfenbeinmadonnen. Die Statuette in Orléans (vgl. Anm. 117), die *Suckale* in engste Beziehung zur *Vierge dorée* stellt, wird von diesem gleich der Figur in Zwettl (vgl. Anm. 42) um 1250 angesetzt, d. h. zwanzig Jahre früher als die Datierung von *Sauerländer* und ein halbes Jahrhundert vor der von *Koechlin* angenommenen Entstehungszeit. Die vermutlich aus der Pariser Sainte-Chapelle stammende Elfenbeinfigur im Louvre (Abb. 57) wird um 1260, diejenige im Taft-Museum (Abb. 48), die *Koechlin* an den Anfang des 14. Jahrhunderts stellen wollte, „nicht sehr viel später als 1260“ datiert.

Suckale behandelt u. a. zwei Fragen, die auch den Autor des vorliegenden Aufsatzes beschäftigten: das Verhältnis von Gross- und Kleinplastik in Nordfrankreich (wobei *Suckale* anlässlich der Besprechung der Holzmadonna aus Abbeville im Louvre (Abb. 59) und der Amsterdamer Elfenbeinstatuette (Abb. 60) nachzuweisen versucht, dass die Holzskulptur nach dem Modell einer Elfenbeinfigur gearbeitet sei) und die Herleitung des so weit verbreiteten Typus der S-förmig geschwungenen Figur, deren Mantel vor dem Körper eine Art Schürze bildet (Abb. 35-37; eine frühe Gestaltung dieses Figurenbaus erkennt *Suckale* in der Petrus-Figur auf dem Retabel aus Saint-Germer im Cluny-Museum in Paris).

Die von beiden Autoren (*Kimpel* Abb. 216, *Suckale* Abb. 12) zitierte, mir bisher unbekannt Madonnen im Museum in Beauvais (vermutlich aus Saint-Germer-de-Fly stammend) steht meiner Meinung nach in engster Verbindung zur Madonna in Saint-Amand-les-Pas (Abb. 56); sie gehört demnach zur gleichen Gruppe wie die wahrscheinlich aus der Sainte-Chapelle stammende Elfenbeinfigur im Louvre (Abb. 57; der von *Suckale*, Abb. 9, gezeigte Vergleich dieser Louvre-Statuette mit einer 1260 [?] datierten Miniatur im Codex 174 der Bibliothek in St. Omer ist übrigens sehr aufschlussreich für Querverbindungen zu anderen Kunstgattungen). Ferner verbindet *Suckale* die hier in Abb. 48 gezeigte Elfenbeinmadonna im Taft-Museum richtigerweise mit einer mir gleichfalls erst durch diese Publikation bekannt gewordenen Elfenbeinstatuette in St. Michael in Courtrai (*Suckale* Abb. 14).

Die hier in Abb. 31 wiedergegebene thronende Maria aus Elfenbein befindet sich seit kurzem im Chicago Art Institute (freundliche Mitteilung von *Carmen Gómez-Moreno* und *Robert Suckale*).