



1 Werkstatt des Giovanni Pisano: Petrus, Johannes und Andreas. Pisa, S. Maria della Spina.

SKULPTUREN AM AUSSENBAU VON S. MARIA DELLA SPINA IN PISA

Forschungen zur Werkstatt des Giovanni Pisano

von Max Seidel

Bei der im Mai 1871 begonnenen Restaurierung wurde die Kirche S. Maria della Spina vollständig abgebrochen und mit grösstenteils neuem Material wieder aufgebaut.¹ Zur weiteren Entfremdung trug die in denselben Jahren durchgeführte Befestigung des Arnoufers bei, anlässlich der neue Stützmauern zu Seiten des Flusses errichtet wurden. Das Kirchlein wirkt seither als Fremdkörper, während früher — wie alte Fotos dokumentieren² — diese reiche Schmuckarchitektur sich organisch in die locker gegliederte Uferzone einfügte. Durch die Trennung von der Brücke, der der Bau zugeordnet war, wurde das Oratorium völlig aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst.³

¹ Brunetto Cartei, Il restauro ottocentesco della chiesa di Santa Maria del Pontenovo o della Spina a Pisa, in: Lezioni di tecnologia dei marmi e delle pietre, Università di Padova 1965/66, p. 61-76 (im folgenden: Cartei).

² Cartei, Abb. 1a, 6 und 7.

³ Zu den Pisaner Brücken und den zugehörigen Oratorien vgl. Anm. 14.

Es ist begreiflich, dass das durch solche Eingriffe schwer beeinträchtigte Bauwerk bisher wenig Anreiz für kunsthistorische Studien bot⁴, obgleich es eine der wichtigsten und eigenartigsten Schöpfungen des Trecento darstellt. Die Baugeschichte ist ungeklärt⁵, und ebenso wissen wir noch wenig von den hier tätig gewesenem Bildhauerateliers.

Für künftige Untersuchungen bestehen bisher noch unbenutzte Möglichkeiten. Die im Archiv der Pisaner Denkmalpflege aufbewahrten Fotos, die kurz vor dem Abbruch der Kirche in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufgenommen worden sind, bieten ein vorzügliches Dokumentationsmaterial für die Erforschung der komplexen, durch Planänderungen und Umbauten bestimmten Baugeschichte.⁶ Diese alten Aufnahmen lassen erkennen, dass im allgemeinen bei der Restaurierung von 1871 die gotischen Formen respektiert worden sind. Wesentliche Veränderungen sind nur in der erhöhten Sockelzone des Chors und der Entfernung der Sakristei feststellbar.⁷

Im Depot des Museo di S. Matteo in Pisa lagern Hunderte von bisher unbeachteten Fragmenten dieses Oratoriums, mit deren Ordnung in den letzten Jahren begonnen wurde.⁸ Durch die von der Denkmalpflege geplante Zusammensetzung dieser Bruchstücke könnten grössere Partien der Originaldekoration wiedergewonnen werden. Im Zusammenhang mit dieser Restaurierung stellt sich auch das Problem der Erhaltung der noch am Bau befindlichen Statuen, die — von den Tabernakeln nur unzulänglich geschützt — der Witterung und den Auswirkungen des in der angrenzenden Strasse dichten Autoverkehrs ausgesetzt sind. An den hervorragendsten Werken — so etwa im Gesicht der Madonna⁹ an der Westfront — zeigen sich bedenkliche Risse. Es wäre ratsam, diese Skulpturen durch Kopien zu ersetzen und die Originale im Museo di S. Matteo auszustellen, dessen Bestände voraussichtlich wegen der Überführung einiger Werke in das geplante Dommuseum neu geordnet werden müssen. Eine Statue von S. Maria della Spina, die Madonna über dem Chor, steht schon im Museo di S. Matteo.

Die Skulpturen des Pisaner Oratoriums bieten die beste Möglichkeit zum Studium der Werkstatt des Giovanni Pisano. Bei der Beurteilung vor allem der grossen Aufträge dieses Meisters — wie beispielsweise der Dekoration der Sieneser Domfassade und der Kanzeln in Pistoia und Pisa — stellt sich als wesentliches Problem die Frage nach dem Anteil der Hütte. Dass sich unter den Schülern — auch ausser den berühmten Nachfolgern wie Tino di Camaino und Giovanni di Balduccio — beachtenswerte Künstler befanden, beweisen einige Apostelstatuen an der Südseite und die Madonna an der Westfront von S. Maria della Spina. Die stupende Fähigkeit dieser Mitarbeiter, die Art des Pisano bis in die kleinsten ‚handschriftlichen‘ Details nachzuahmen, hat manche Verwirrung in der Forschung gestiftet. Entgegen

⁴ Die wichtigsten Beiträge sind: *Leopoldo Tanfani*, Della chiesa di S. Maria del Pontenovo detta della Spina e di alcuni uffici della Repubblica Pisana, Pisa 1871 (im folgenden: *Tanfani*); *Géza de Francovich*, Studi recenti sulla scultura gotica toscana — Giovanni Pisano, in: *Le Arti* (Firenze) 4, 1941/42, p. 195-211 (im folgenden: *Francovich*); *Enzo Carli*, Sculture pisane di Giovanni di Balduccio, in: *Emporium* 97, 1943, p. 143-154; *Emilio Tolaini*, Su alcune statue dell'Oratorio di S. Maria della Spina, in: *Belle Arti* 1, 1946, p. 39-46 (im folgenden: *Tolaini*, Spina).

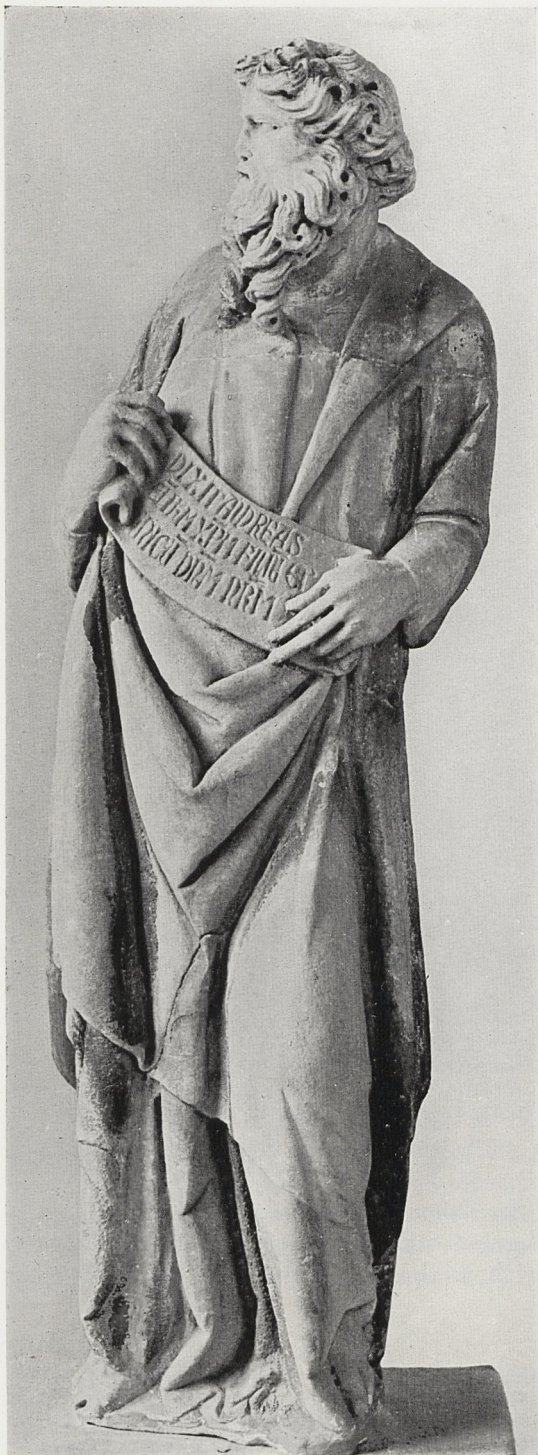
⁵ Einige Hinweise gibt *Marvin Trachtenberg*, The Campanile of Florence Cathedral — 'Giotto's Tower', New York 1971, p. 79 ff.

⁶ Siehe die Abbildungen bei *Cartei*. Man vgl. auch die Zeichnungen bei *Georges Rohault de Fleury*, Les Monuments de Pise au Moyen-Age, Paris 1866, Taf. 37, 38 und 58. Schon zehn Jahre nach dem Umbaubeginn verursachte die Flutkatastrophe von 1333 grössere Schäden (vgl. *Paolo Tronci*, Memorie istoriche della Città di Pisa, Livorno 1682, p. 338, und *M. Trachtenberg*, a.a.O., p. 79).

⁷ *Cartei*, Abb. 1a, 1b und 9. Die Sakristei, die schon 1376 existierte, wurde 1617 z.T. neu gebaut (*Tanfani*, p. 70 Anm. 1, p. 97).

⁸ Dr. *Licia Bertolini Campetti* und Dr. *Antonio Caleca* verdanke ich die Kenntnis dieser Fragmente.

⁹ Riss von der Nase zur Stirn. Auf den hier publizierten, 1946 aufgenommenen Fotos (Abb. 11, 13, 15) sind weisse Stellen sichtbar, die auf damals eben erst entstandene Absplitterungen hinweisen. Frühere Fotos zeigen einen wesentlich besseren Erhaltungszustand (*Francovich*, Abb. 33 und 34). Besonders gefährlich sind die Risse am Körper des Andreas (unsere Abb. 2).



2 Werkstatt des Giovanni Pisano, Andreas. Pisa, S. Maria della Spina.



3 Giovanni Pisano, Jesaias. Siena, Domfassade.



4 Werkstatt des Giovanni Pisano, Andreas. Pisa, S. Maria della Spina (Ausschnitt aus Abb. 2).

der stilistischen Evidenz und dem klaren Wortlaut der Dokumente wurden die im dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geschaffenen Apostelstatuen dem nachweislich vor 1319 verstorbenen Giovanni Pisano zugeschrieben.¹⁰ Dass es sich hierbei nicht um einen oberflächlichen

¹⁰ *Francovich*, p. 205-210. *Francovich* verwendete öfters Hinweise auf das allgemeine Formengut der Werkstatt als Argumente für die Attribution an Giovanni. Seine sehr anregende und wichtige Studie ist ein Musterbeispiel dafür, dass in solchen Zusammenhängen partikuläre Übereinstimmungen für Zuschreibungen nicht ausreichen. Offensichtlich schätzte *Francovich* die Fähigkeiten der Mitarbeiter Giovanni's viel zu gering ein (p. 207: „È incomprendibile che davanti a tali capolavori“ — gemeint sind die hier gezeigten Statuen des Pisaner Oratoriums — „si sia sempre voluto chiamare in causa la scuola di Giovanni Pisano“).

Zum Datum von 1319 vgl. *Pèleo Bacci*, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Florenz 1944,



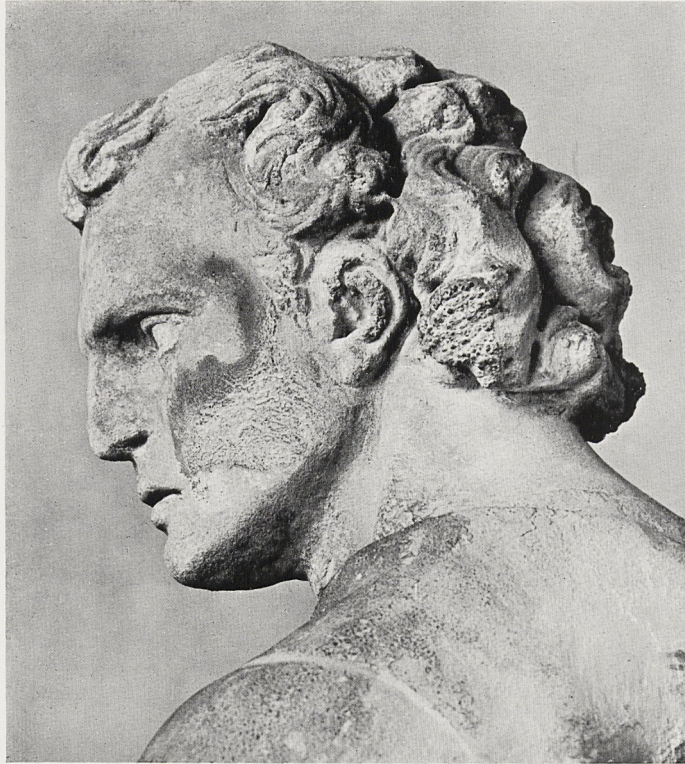
5 Giovanni Pisano, Jesaias. Siena, Domfassade (Ausschnitt aus Abb. 3).

Irrtum handelte, sondern dass tatsächlich die Datierung dieser Werke sehr verfänglich ist, lehrt der Vergleich der in den Abbildungen 2 bis 5 und 9/10 wiedergegebenen Statuen, die sich chronologisch eng zu folgen scheinen, in Wirklichkeit aber durch Jahrzehnte voneinander getrennt sind. Die lange währende Mitarbeit in derselben Hütte und vielleicht auch ein in Musterbüchern oder andern Modellen fixierter Formenschatz ermöglichten es den Gehilfen, auch dreissig Jahre zurückliegende Kompositionen Giovannis recht genau zu wiederholen.¹¹

p. 45. Die Zuschreibung von S. Maria della Spina an Giovanni Pisano geht auf *Vasari* zurück (*Vasari-Barocchi*, 2. Textbd., p. 65). Zur Datierung der Apostelstatuen vgl. S. 274 ff.

Für eine frühe Datierung des Skulpturenschmucks dieses Oratoriums in die Jahre 1295-1299 trat *Luisa Becherucci* ein (An Exhibition of Pisan Trecento Sculpture, in: *Burl. Mag.* 89, 1947, p. 69).

¹¹ Diese Untersuchung wurde durch die seit kurzem zugänglichen, hier erstmals publizierten Fotos erleichtert, die anlässlich der ‚Mostra della Scultura Pisana del Trecento‘ im Museo di S. Matteo 1946 aufgenommen wurden. Neue Aspekte ergaben sich aus den durch die Funde zum Genueser Grabmal der Königin Margarete erweiterten Kenntnissen vom Alterswerk des Giovanni Pisano.



6 Werkstatt des Giovanni Pisano, Thomas. Pisa, S. Maria della Spina.

I

Die Grundlage für die Datierung der hier zu besprechenden Skulpturen bilden zwei Dokumente aus den Jahren 1322 und 1325. Da deren Interpretation schwierig und umstritten ist, muss etwas ausführlicher dargelegt werden, dass tatsächlich das Jahr 1322¹² *terminus post quem* für die Entstehung der Apostelreihe an der Südfront ist.

Laut der Urkunde vom 27. September 1322¹³ wurde vor dem *Consilium senatus et credentie dominorum anthianorum pisani populi* eine auf einem Gutachten von acht Pisaner Bürger basierende Petition *pro ampliando dictum oraculum*¹⁴ verlesen. In dieser wurden folgende Mass-

¹² Die in diesen Urkunden genannten Daten sind *stile pisano* zu verstehen. Die Zeitrechnung wurde in Pisa um ein Jahr vordatiert (vgl. Adriano Cappelli, *Cronologia e calendario perpetuo*, Mailand 1906, p. XVI-XVII).

¹³ *Tanfani*, p. 157-160. In der Datierung folge ich *Tanfani* (p. 69). Die Indiktion VI bezeichnet allerdings das Jahr 1323.

¹⁴ Zur Benennung des Oratoriums in den Dokumenten als *S. Maria del Pontenovo* und der Anlage von Brückenoratorien in Pisa sind einige Anmerkungen nötig. Über die verwirrend wirkenden Ortsbezeichnungen im mittelalterlichen Pisa orientiert am besten *Emilio Tolaini*, *Forma Pisarum. Problemi e ricerche per una storia urbanistica della città di Pisa*, Pisa 1967 (im folgenden: *Tolaini*, *Forma*). Nicht nur existierten drei *Pontenovo* genannte Brücken, sondern auch die Bezeichnung *Spina* hat verschiedene Bedeutungen. Man muss zwischen dem in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts errichteten, zweiten Arnoübergang, dem *Pontenovo* (an dessen südliches Ende das hier zu besprechende Oratorium angrenzt; *Tolaini*, *Forma*, p. 147), dem 1328 erbauten *Pontenovo della Degazia del mare* bei S. Paolo a Ripadarno (*Tanfani*, p. 18/19; *Tolaini*, *Forma*, p. 176/77, Fig. 20, t) und dem *Pontenovo 'apud Spinas'*



7 Werkstatt des Giovanni Pisano, Johannes. Pisa, S. Maria della Spina.

nahmen vorgeschlagen, denen — wie sich aus den Schlussätzen des Dokuments ergibt — der Rat zustimmte. Die Fundamente sollten auf der Arnoseite längs des bestehenden Baus um achtzehn *palmi* verbreitert werden. Die Konstruktion war besonders schwierig, da die Außenmauern direkt an den Fluss grenzten.¹⁵ Damals muss die ganze Marmorverkleidung der

(1262 ff.; *Tolaini*, Forma, p. 149 und Fig. 20, x) unterscheiden. Letzterer stand an der Stelle des späteren Ponte della Fortezza nahe bei S. Matteo, darf also nicht mit dem gleichnamigen Oratorium in Verbindung gebracht werden. *Spina* ist in diesem Fall eine Ortsbezeichnung, während der Name der Kapelle, der erst in nachmittelalterlicher Zeit häufiger vorkommt, von der hier aufbewahrten Reliquie (einem Teil der Dornenkrone Christi) stammt (*Tolaini*, Forma, p. 145-157). Die drei Brückenoratorien lassen sich demnach wie folgt unterscheiden: *S. Maria del Pontenovo* (Umbau seit 1322) ist das heutige S. Maria della Spina; *S. Maria del Pontevecchio* (1321 ff.; *Tolaini*, Forma, p. 86/87, Anm. 183) stand nahe der jetzt Ponte del mezzo genannten Brücke; *S. Maria del Pontenovo del mare* (1331 ff.; *Tanfani*, p. 23) war dem gleichnamigen untersten Arnoübergang zugeordnet. Wie wichtig hierbei genaue Unterscheidungen sind, zeigt die Bemerkung von *Tolaini* (Forma, p. 86/87, Anm. 183), dass die von Lorenzo Ghiberti in den *Commentari* (ed. *Schlosser*, p. 43) erwähnte Tätigkeit Andrea Pisanos sich wahrscheinlich nicht — wie allgemein angenommen wird — auf S. Maria della Spina, sondern auf S. Maria del Pontevecchio bezieht. Vgl. dagegen *M. Trachtenberg*, a.a.O. (s. Anm. 5), p. 81, Anm. 129.

¹⁵ *Fundari debeat et possit in Arno, sive plaggia Arni, gittus sive murus unus supra aquam fluminis Arni super palos, bene fortis et sufficiens* (*Tanfani*, p. 158). Die Länge der Fundamente wird folgendermassen beschrieben: *a gitto de Gattosis usque ad logiam Gualandorum ex parte Arni*. *Tanfani* (p. 57, Anm. 1) erklärt die Lage dieser Loggia folgendermassen: „aveva per confini la via Lungarno dinanzi alla casa di Pietro Buglia de' Gualandi, il fiume, una bottega situata sul ponte..., il ponte medesimo e gli scali per cui si scendeva nell'Arno“.

Kirche neu erstellt worden sein, denn am heutigen Bau sind keine Spuren dieser Verbreiterung zu erkennen. Man kann vermuten, dass das Oratorium — obwohl davon in der betreffenden Urkunde nicht ausdrücklich die Rede ist — auch verlängert wurde. Es wird vom Kauf zweier angrenzender *apothecae* gesprochen, die man für den Bau benötigte (*pro dicto oraculo construendo et ornando*). Wahrscheinlich wollte man den Grund, auf dem diese *apothecae* standen, in die neue Konstruktion einbeziehen. Das Unternehmen kann sich deshalb nicht — wie Géza de Francovich annahm¹⁶ — auf den Anbau einer Sakristei beschränkt haben. Der Wortlaut dieses Dokuments lässt vielmehr auf einen umfassenden Umbau schliessen. Es heisst z.B., das Fundament müsse auf der Arnoseite stark genug sein, *super quo possit construi, hedificari et ampliari dictum oraculum*. Am Schluss dieses Satzes wird nochmals ausdrücklich wiederholt: *pro constructione dicti gitti sive muri sic fiendi, et hedificii fiendi, pro ipso oraculo fiendo super eo*.¹⁷

Ein zweites Dokument¹⁸ bestätigt diese Deutung. Etwas weniger als drei Jahre später, am 20. Juni 1325, gab der Pisaner Erzbischof sein Placet zu dem Projekt (*dictum oratorium... posse augeri, extendi et ampliari*), schränkte aber ein, dass das erweiterte Gebäude den Charakter eines Oratoriums behalten müsse (*oratorii fines tenens*). Die Bedeutung des ursprünglichen Oratoriums wird eher bescheiden gewesen sein, wenn erst jetzt der Bischof gestattete, die Messe zu lesen und eine Glocke im Dachstuhl aufzuhängen (der Bau eines Turmes wurde untersagt). Die Messe darf aber nur in den Stunden gefeiert werden, in denen in der Pfarrkirche S. Cosimo und in der Kathedrale keine Gottesdienste stattfinden.¹⁹

Als Krönung dieses Projektes erfolgte 1332 die Überführung der Reliquie, die später der Kirche ihren Namen gab. Seit kurzem kennen wir die Originalfassung der Geschichte dieser Schenkung²⁰, die wohl schon seit Baubeginn von dem zielstrebigem *Operarius* Johannes II. debrandini vorbereitet worden ist. Der Ruhm des Oratoriums, das von Papst Johannes XXII. besondere Privilegien erhielt²¹, war dadurch gefestigt. In der erwähnten Schrift heisst es: *Deus qui semper matrem propriam dignis voluit exaltare preconis, prefatam ecclesiolam Sancte Marie de ponte novo disposuit tanto et tam perhenni thesauro pre ceteris ecclesiis Pisane urbis incomparabiliter sublimare*.²² So erklärt sich auch, weshalb S. Maria della Spina als einziges der ursprünglich drei Pisaner Brückenoratorien erhalten blieb.

Sicher wird man die Annahme des Bauprojektes durch den Stadtrat, vielleicht auch die Zustimmung des Bischofs abgewartet haben, bevor man den Auftrag für die Apostelreihe vergab, deren Länge genau mit den Dimensionen des vergrösserten Oratoriums korrespondiert.²³ Für die Madonnenstatue an der Westseite (Abb. 11) hingegen geben die Urkunden keine sichere Datierungsgrundlage. Eine solche einzelne Figur, die in die verschiedensten Zusammenhänge passt, könnte auch vom Vorgängerbau oder von einer andern Kirche stammen. Diese Frage ist nur auf Grund stilistischer Erwägungen zu entscheiden.

¹⁶ Francovich, p. 209/10.

¹⁷ Tolaini (Spina, p. 40) hat in seiner Entgegnung auf die These von Francovich besonders auf den Passus *pro dicto oraculo construendo et ornando* hingewiesen.

¹⁸ Tanfani, p. 160-162.

¹⁹ Der Bau scheint im Jahre 1332 noch nicht vollendet gewesen zu sein. Am 7. Dezember 1332 gestattet der Pisaner Rat den Verkauf von Ländereien, deren Erlös für die *fabricha ipsius oraculi* und Almosen verwendet werden soll (Tanfani, p. 165/66).

²⁰ Baudouin de Gaiffier, La légende de la Sainte Épine de Pise, in: *Analecta Bollandiana* 70, 1952, p. 20-34.

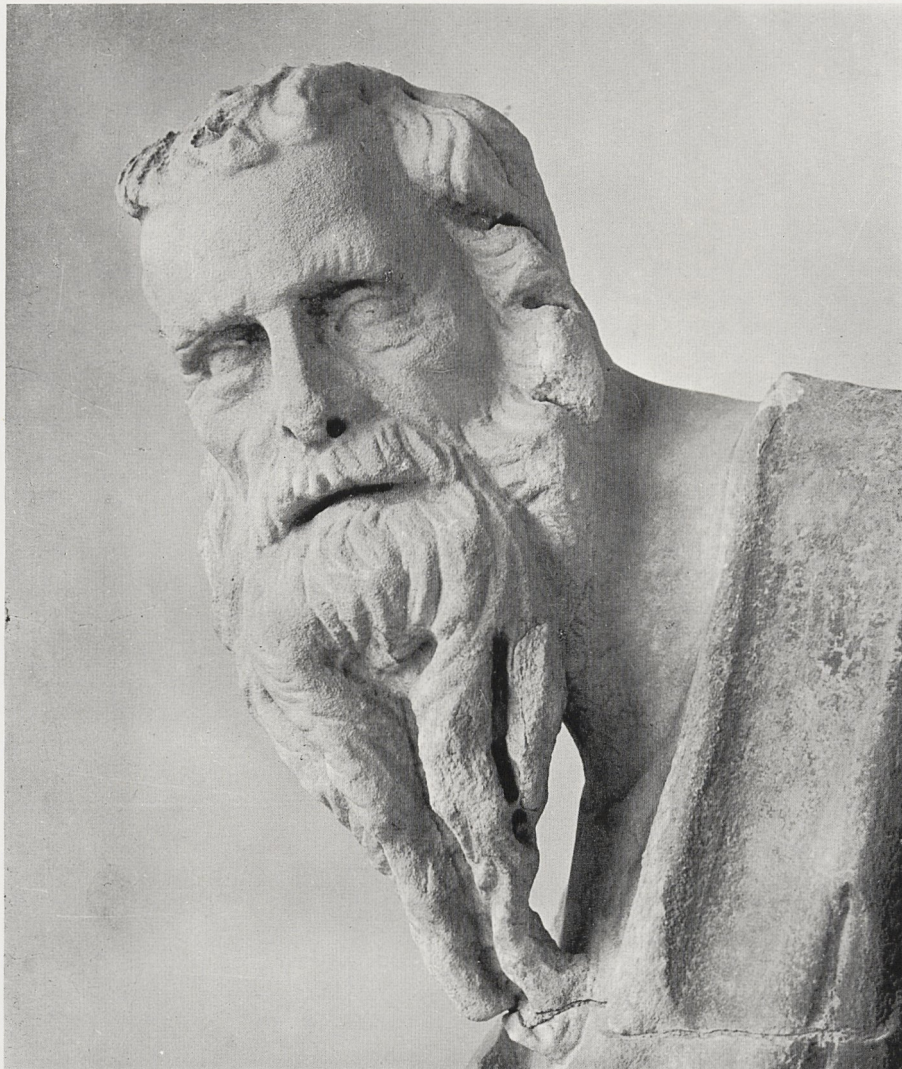
²¹ B. de Gaiffier, a.a.O., p. 33/34.

²² B. de Gaiffier, a.a.O., p. 30.

²³ Die Apostel entstanden wohl nicht gleichzeitig. Die äusseren sechs Statuen wurden wahrscheinlich später von einer unbedeutenden Bildhauergruppe, auf deren Leistungen hier nicht eingegangen wird, geschaffen.



8 Werkstatt des Giovanni Pisano, Matthäus. Pisa, S. Maria della Spina.

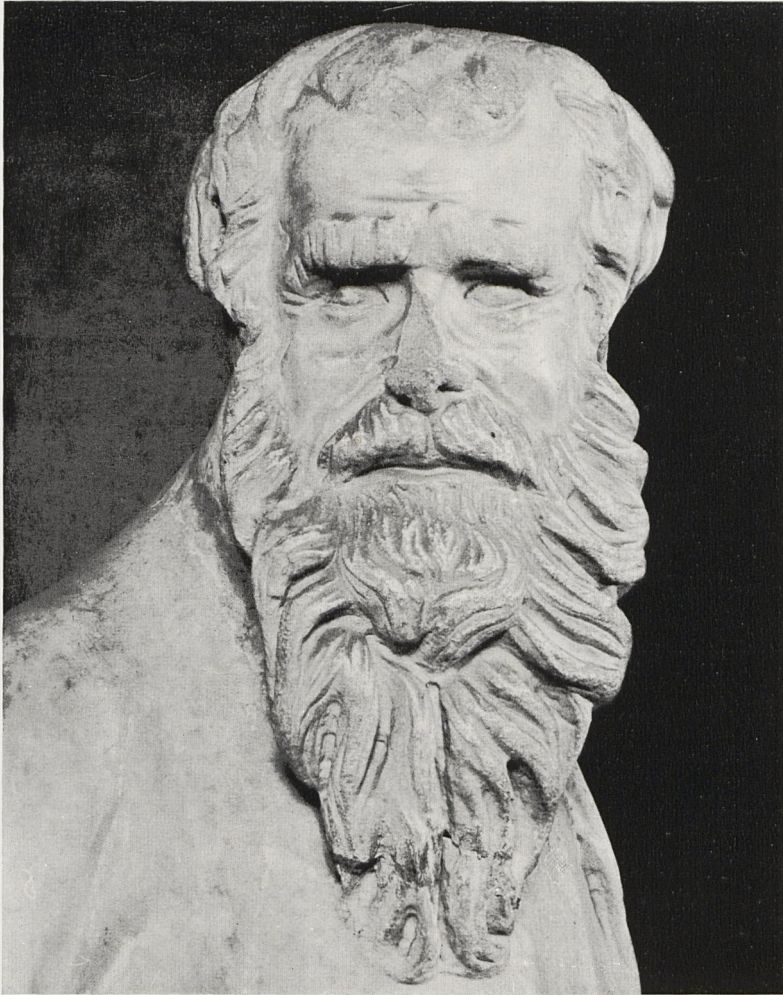


9 Werkstatt des Giovanni Pisano, Matthäus. Pisa, S. Maria della Spina
(Ausschnitt aus Abb. 8).

II

Es erstaunt nicht, dass die Werkstatt sich in erster Linie an dem in der Aufgabe am ehesten vergleichbaren Figurenzyklus Giovannis, den Skulpturen an der Sieneser Domfassade (ca. 1284 - ca. 1296), orientiert hat.²⁴ Diese Beziehung gilt aber nur für einzelne Werke, nicht für die Gesamtkomposition. Auch ohne die durch die genannten Urkunden gegebene Datierungsmöglichkeit würde man niemals eine solch gleichmässige Reihung dem Pisano zuschreiben.

²⁴ *Harald Keller* (Die Bauplastik des Sieneser Doms, in: Röm. Jb. 11, 1937, p. 187, Anm. 168) hat schon generell auf diese Beziehung hingewiesen.



10 Giovanni Pisano, Johannes. Pisa, Domkanzel.

Zu beiden Seiten Christi wiederholt sich in den Dreiergruppen der Apostel dieselbe Anordnung. Die innerste Figur — auf der hier gezeigten Foto der Petrus (Abb. 1) — neigt den Kopf Christus zu, die mittlere Gestalt (Johannes) richtet sich auf, während der rechts aussen stehende Andreas zurückweicht. Der Eindruck von ‚Serienplastik‘ wird durch die gleichartige Konzeption mancher Statuen verstärkt.²⁵ Der neben dem Andreas (Abb. 2) stehende Johannes (Abb. 1) beispielsweise wendet gleichfalls seinen Kopf ins Profil, beugt auch das linke Knie vor und hält das Schriftband in genau derselben Schräge wie der Andreas.

Der Bildhauer, der den Andreas (Abb. 2) an S. Maria della Spina schuf, bezog sich deutlich auf den ca. dreissig Jahre früher entstandenen Jesaias der Sieneser Domfassade (Abb. 3). Die Pisaner Statue ist in ihrer Aussage befangener; ihr fehlt die kraftvolle Gestik, die selbst-

²⁵ Unter den Statuen der äusseren Dreiergruppen gibt es eigentliche Kopien (vgl. den Simon mit dem Thomas).

bewusste Haltung des Jesaias. Ihr auf einfachen Formkonsonanzen — beispielweise den drei parallelen Schrägen der Schultern, des Spruchbandes und des Mantelsaums — basierender Aufbau wirkt spannungsloser. Beim Vergleich der Gesichter (Abb. 4, 5) ist derselbe Zusammenhang ersichtlich. Besonders die ähnliche Haarbildung fällt auf. Bezeichnenderweise weicht das jüngere Werk (Abb. 4) in der Form der Augen am stärksten von dem Vorbild (Abb. 5) ab. Die gerade gespannte Sehne und das an der Nasenwurzel steil ansteigende Lid verleihen dem Blick des Jesaias (Abb. 5) den für die Werke Giovannis so charakteristischen, überwachen Ausdruck.²⁶ Auch die Proportionen sind leicht verändert (niedrigere Stirn, breitere Wangen). Die schwungvolle Linienführung — vor allem erkennbar an den Barthaaren²⁷ und den Brauenbogen — zeichnet das Werk des Meisters aus.

Als weiteres Beispiel für die Verbindung zur Sieneser Domfassade wird hier der Johannes (Abb. 7) zitiert, dessen Gesicht beispielsweise dem Habakuk Giovannis²⁸ vergleichbar ist. Besonders eindrücklich wirkt auch der Kopf des Thomas (Abb. 6). Sein stolzer Ausdruck erinnert an den Diakon im Brüstungsgeschoss der Kanzel in S. Andrea in Pistoia.²⁹ Die Komposition dieser Statue ist allerdings weniger überzeugend.³⁰ Die Schüler vermochten dem Pisano meist eben doch nur in Teilaspekten zu folgen.

Die bedeutendste Statue dieser Apostelreihe ist der Matthäus (Abb. 8), der eine Vorstellung vom hohen Rang einzelner Mitglieder der Hütte Giovannis gibt. Das von den bisher betrachteten Werken so andersartige Aussehen dieser Figur erklärt sich auch dadurch, dass hier die Werkstatt späteren Arbeiten des Pisano folgte. Die enge Verwandtschaft mit dem Johannes der Pisaner Domkanzel (Abb. 10) lässt vermuten, dass der Schöpfer des Matthäus (Abb. 9) an der Gestaltung der vier Apostel zu Füßen des segnenden Christus im Stützengeschoss dieser Kanzel beteiligt gewesen war. Bis in die kleinsten Details stimmen die beiden Gesichter überein, wobei der Matthäus keineswegs den Eindruck einer epigonenhaften Nachbildung macht. Man vergleiche die Proportionen, die mit senkrechten Kerben bezeichneten Brauen, die Fältelungen um die Augen, den breiten Mund und die beim Matthäus schon stark verwitterten Bartlocken.³¹

Der Vergleich dieser Köpfe (Abb. 9, 10) könnte zur Annahme einer gleichzeitigen Entstehung des Matthäus und der 1310 vollendeten Skulpturen der Pisaner Domkanzel verleiten. Einer solchen These widersprechen aber nicht nur die genannten Urkunden, sondern auch der von den Kanzelskulpturen völlig verschiedene Körperbau des Matthäus (Abb. 8). In dieser breiten Komposition und der S-förmigen Schwingung, die in ähnlicher Form innerhalb des Oeuvres von Giovanni erstmals beim Paulus der Pistoieser Kanzel vorkommt, reflektieren sich die letzten Werke des Pisano. Am nächsten steht die Justitia des Genueser Grabmals der Königin Margarete.³²

²⁶ Sehr ähnlich sind beispielsweise die Augen der Pisaner Elfenbeinmadonna gebildet (*M. Seidel*, Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa, in: *Flor. Mitt.* 16, 1972, p. 18, Abb. 18).

²⁷ Zu den gedrehten Barthaaren des Andreas vgl. Abb. 9 und 10.

²⁸ *Michael Ayrton*, Giovanni Pisano sculptor, London 1969, Abb. 100.

²⁹ *M. Ayrton*, a.a.O., Abb. 127. Zu dieser aus einem ungewohnten Blickwinkel aufgenommenen, leider z.Z. durch kein richtigeres Foto ersetzbaren Aufnahme des Thomas vgl. die Gesamtansicht der Statue, Alinari 8653.

³⁰ Interessant die Gegenüberstellung des Thomas mit dem Paulus der Kanzel in S. Andrea in Pistoia bei *Franco Vich* (Taf. LXXII). Vgl. die dortige Ansicht des Thomas mit unserer Abb. 8.

³¹ *Franco Vich* (p. 207) verglich den Matthäus von S. Maria della Spina mit der gleichnamigen Statue der Domkanzel. Der Kopf der letztgenannten Figur ist dem Jakobus am Oratorium ähnlich. Wichtig für die Beziehungen zur Domkanzel ist die Christusfigur im Zentrum der Apostelreihe von S. Maria della Spina (*Franco Vich*, Abb. 26 und 27), in der *Tolaini* (Spina, p. 42-44, Abb. 17-19) eine Kopie erkennen wollte.

³² *M. Seidel*, Ein neu entdecktes Fragment des Grabmals der Königin Margarete von Giovanni Pisano, in: *Pantheon* 26, 1968, p. 344, Abb. 13.



11 Werkstatt des Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, S. Maria della Spina.



12 Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, Camposanto (vom Ostportal des Baptisteriums).

III

Diese Untersuchung lohnt sich vor allem auch wegen der hervorragenden Marienfigur an der Westseite von S. Maria della Spina (Abb. 11, 13, 15). Schon seit langem³³ ist deren Verwandtschaft mit der inschriftlich für Giovanni gesicherten Marienstatue über dem Ostportal des Pisaner Baptisteriums (Abb. 12, heute im Camposanto)³⁴ festgestellt worden. Gemeinsames kann man in der Wendung des Gesichtes, in der der Blockkante folgenden rechten Kontur und dem eng an den Körper anliegenden rechten Arm erkennen (Abb. 11, 12). Die

³³ *Pietro Toesca* in: *Enc. Ital.* XVII (1933), p. 258. *Ders.*, *Il Trecento*, Turin 1951, p. 238. *Toesca* schrieb diese beiden Madonnen, die er in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts datierte, Giovanni zu.

³⁴ Zur umstrittenen Datierung der Madonna vom Baptisterium vgl. *Antje Kosegarten*, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa*, in: *Jb. der Berliner Museen* 10, 1968, p. 26, Anm. 52.



13 Werkstatt des Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, S. Maria della Spina (Ausschnitt aus Abb. 11).

Spina-Madonna ist breiter proportioniert. Die fast doppelt so grosse Vergleichsfigur (Abb. 12, ohne Sockel 1,80 m) misst in der Breite 53 cm, die 1 m hohe Maria am Oratorium 42 cm.³⁵ Ferner unterscheiden sich die beiden Skulpturen in der Drapierung des Mantels. Das Kind

³⁵ Die Masse der Madonna von S. Maria della Spina sind aus dem Katalog der ‚Mostra della Scultura Pisana del Trecento‘ (Pisa 1946, p. 59, Nr. 260) übernommen.



14 Giovanni Pisano, Madonna. Staatliche Museen zu Berlin (DDR), Skulpturensammlung.

— dessen Oberkörper bei der Baptisteriumsgruppe (Abb. 12) falsch ergänzt ist³⁶ — fügt sich bei der einen Statue der Körperkontur seiner Mutter ein, während es bei dem anderen Werk (Abb. 11) weit vorsteht. Im Gegensatz zur gerade aufgerichteten Figur am Baptisterium (Abb. 18, 20) folgt die andere Madonna — wie deutlich in den seitlichen Ansichten erkennbar ist (Abb. 13) — einer S-förmigen Bewegung. Die Frontalansicht der Spina-Madonna (Abb. 11) täuscht sehr, da sie von deren räumlicher Komposition keine Vorstellung gibt.

Durch den Vergleich mit einer weiteren Marienstatue Giovanni lässt sich die kunstgeschichtliche Stellung dieses Werkes noch besser bestimmen. Viele der von der genannten Skulptur am Baptisterium (Abb. 12) abweichenden Züge finden sich bei einem um 1315 zu datierenden Spätwerk des Pisano, der Berliner Madonna (Abb. 14).³⁷ Man achte auf die übereinstimmende S-förmige Bewegung (Abb. 13), die auf das Kind zulaufenden, bogenförmigen Mantelfalten und die weit über die linke Körperseite der Mutter hinausragende Stellung des Kindes. Auch an Einzelbildungen — z.B. an den sich über dem rechten Arm stauenden Falten, der Haltung der rechten Hand der Maria und der Beinstellung Christi — ist dieser Zusammenhang erkennbar.

³⁶ Vgl. S. 288-290.

³⁷ M. Seidel, Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano, in: Pantheon 30, 1972, p. 181-192.



15 Werkstatt des Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, S. Maria della Spina (Ausschnitt aus Abb. 11).



16 Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, Camposanto (vom Ostportal des Baptisteriums, Ausschnitt aus Abb. 12).

Leider ist das Gesicht der Madonna von S. Maria della Spina (Abb. 15) schwer beschädigt. Seine Betrachtung erlaubt deshalb nur sehr vorsichtige Folgerungen. Der im Vergleich zur Marienstatue des Baptisteriums (Abb. 16) andersartige Ausdruck darf nicht *a priori* als Argument für die Zuschreibung an einen Nachfolger gelten. Das nachdenkliche Schauen der Spina-Madonna kommt in ähnlicher Form auch im Spätwerk Giovanni's vor. Die Nähe zu der in Berlin am Ende des Zweiten Weltkriegs verschollenen Sibylle von der Pisaner Domkanzel (Abb. 17), einer der reifsten Schöpfungen des alten Meisters, erstaunt. Bei der Konfrontierung mit dem Antlitz der Madonna vom Baptisterium fallen die ähnliche Wendung des Kopfes, die vergleichbare Gestalt des Schleiers, die verwandten Proportionen und Konturen des Gesichtes sowie das bei beiden Bildwerken ähnlich ausgeprägte Kinn auf (Abb. 15, 16).

Die wichtige Frage, ob diese Madonna *und* die oben gezeigten Apostel von derselben Werkstatt geschaffen worden seien, kann ohne die Möglichkeit, die Originale aus der Nähe und von allen Seiten zu studieren, nicht definitiv entschieden werden. Alle diese Statuen sind — wenn man den Angaben im Katalog der „Mostra della Scultura Pisana del Trecento“³⁸ trauen darf — etwa gleich gross. Man kann deshalb vermuten, dass zu Beginn der Arbeit Marmorblöcke gleicher Höhe bereit gestellt wurden. Auch sind diese Skulpturen einheitlich vollrund ausgearbeitet, was für Bauplastik im Pisano-Kreis keineswegs die Regel war. Emilio Tolaini³⁹ hat auf die ähnliche Bewegung und Faltengebung des Matthäus und der Madonna (Abb. 8, 13) hingewiesen — eine an sich richtige Beobachtung, zu der aber gesagt werden muss, dass spätestens seit 1313, d. h. seit dem Genueser Grabmal Giovannis, dieser Figurenkanon in der Pisaner Skulptur als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann.⁴⁰

Die Madonna ist jedoch sicher vor allen anderen Skulpturen der Westfassade dieses Oratoriums entstanden. Selbst der Stil der sie flankierenden Engel ist ganz anders. Auch das rahmende Tabernakel passt schlecht zu ihr.

Die Überlieferung war bei Madonnenstatuen dieser Zeit in Pisa besonders eng. Der Aufbau der Genueser Maria vom Grabmal der Königin Margarete wurde beispielsweise von einer Vielzahl z.T. qualitativ sehr beachtlicher Werke (wie der Statue des Tino di Camaino in Turin und dem aus dem Camposanto stammenden Torso im Museo di S. Matteo in Pisa) wiederholt.⁴¹ Die Bedeutung der hier zur Diskussion stehenden Figur⁴² ist darin zu erkennen, dass in ihr eine wichtige Kompositionsidee des Pisano enthalten ist, die vielleicht durch verlorene Werke des Meisters oder durch dessen Entwürfe vorgebildet war. Die Ausführung ist der Werkstatt zuzuschreiben.

Erst nach der Demontierung dieser Statue liesse sich feststellen, in welchem Masse einige besonders flau wirkende Partien, wie beispielsweise der Faltenwurf über dem Unterkörper, bei den vielen, seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren Restaurierungen⁴³ überarbeitet worden sind. Im Vergleich zur Berliner Madonna (Abb. 14) sind beispielsweise die sich über dem rechten Arm stauenden Falten viel schwächer geformt. Besonders merkwürdig ist die leblose Rechte (Abb. 13).

Man wird künftig diese Madonnenstatue auch bei der Diskussion über die Aufnahme und Umbildung französischer Formen durch Giovanni berücksichtigen müssen. Trotz der Angleichung an einen weitverbreiteten, etwa durch die Maria in Fontenay⁴⁴ repräsentierten Typus blieb die Grundstruktur der Pisano-Skulpturen erhalten. Die S-förmige Bewegung kommt z.B. nicht wie in Frankreich in der Biegung der Körperkontur zum Ausdruck. Vor allem ist auch hier der Kopf der Maria ins Profil gewendet. Merkwürdig, dass dieser vorwiegend durch französische Marienbilder propagierte Kanon in Werk Giovannis zunächst bei einem andern ikonographischen Thema, dem Paulus an der Pistoieser Kanzel, und erst Jahrzehnte später bei Madonnendarstellungen vorkommt.

³⁸ a.a.O. (s. Anm. 35), p. 56-59. Die Madonna ist 1 m hoch, die Grösse der Apostel schwankt zwischen 95 cm und 1,09 m.

³⁹ Tolaini, Spina, Abb. 20 und 21.

⁴⁰ Vgl. S. 280.

⁴¹ M. Seidel, a.a.O. (s. Anm. 37).

⁴² Zuschreibungen an Giovanni von P. Toesca, a.a.O. (s. Anm. 33), und Francovich (p. 208). Enzo Carli (La mostra dell'antica scultura pisana, in: Emporium 105, 1947, p. 56) hält eine solche Attribution für möglich. Schon Venturi (IV, 1906, p. 239) bezeichnete diese Madonna als „molto prossima all'arte di Giovanni“. Wilhelm R. Valentiner (Observations on Siense and Pisan Trecento Sculpture, in: Art Bull. 9, 1926/1927, p. 198) dachte an Tino di Camaino (Datierung: um 1310).

⁴³ Zusammenstellung der entsprechenden Dokumente bei Tanfani.

⁴⁴ M. Seidel, a.a.O. (s. Anm. 26), Abb. 36.



17 Giovanni Pisano, Sibylle. Ehemals Pisa, Domkanzel (verschollen).

IV

In der kunstgeschichtlichen Literatur ist mehrfach von der vorbildlichen Bedeutung der Madonna des Pisaner Baptisteriums (Abb. 12) die Rede gewesen.⁴⁵ Mit Recht wurde dabei auch auf die Statue des Pisaner Oratoriums (Abb. 11) hingewiesen. Die Unterschiede sind jedoch in diesem Fall zu gross, als dass man von einer ‚Nachbildung‘ sprechen dürfte. Es gibt aber Statuen, die diese Komposition genauer wiedergeben, wenn auch ihre Zahl viel kleiner ist als behauptet wurde. Die meines Wissens nächst verwandte Skulptur ist die wenig be-

⁴⁵ *Martin Weinberger* (Eine Madonna von Giovanni Pisano, in: Jb. der preuss. Kslgn. 51, 1930, p. 165) nennt folgende Nachfolgewerke: „... die verschiedenen Madonnen im Campo Santo, an der Fassade von S. Michele in Borgo, im Privatbesitz (Julius Böhler, München), im Berliner Museum und das bezeichnete Werk des Tino di Camaino in Turin“. Vgl. auch *Harald Keller*, Giovanni Pisano, Wien 1942, p. 30, Anm. 7. Mehrere dieser Werke gehören jedoch zur Genueser Madonna Giovannis (*M. Seidel*, a.a.O. [s. Anm. 37]). Ein spätes Nachfolgewerk der Madonna vom Pisaner Baptisterium ist die Marienstatue des Grabmals der Maria von Valois in S. Chiara in Neapel, das in den Jahren 1335-37 errichtet wurde (*Wilhelm R. Valentiner*, Tino di Camaino, Paris 1935, Abb. 66 a).



18 Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, Camposanto (vom Ostportal des Pisaner Baptisteriums).

kannte, inschriftlich als Werk des Ciolo und Marco da Siena bezeichnete Maria im Palazzo Comunale in Piombino (Abb. 19).⁴⁶ Die Verbindung ist aber auch hier nur indirekt; einige Motive — wie das stark vorgebeugte rechte Knie und der doppelte Fransensaum — lassen sich aus einer andern Tradition, nämlich von der Genueser Madonna Giovannis herleiten.

Diese Zusammenhänge sind deshalb von besonderem Interesse, weil sich aus der Betrachtung von Nachfolgewerken Indizien für die Rekonstruktion des falsch ergänzten Kinderkörpers der Gruppe vom Pisaner Baptisterium gewinnen lassen. In dieser Beziehung hilft die Kenntnis der Statue in Piombino wenig, da dort der Unterkörper des Kindes von den entsprechenden, noch im Originalzustand erhaltenen Partien des zu ergänzenden Werkes allzu verschieden ist (Abb. 18, 19). Auch die Haltung des linken Kinderarms kann, da eine entsprechende Bruchstelle am Oberkörper der Pisaner Maria fehlt, so nicht rekonstruiert werden. Die Schwierigkeit dieser Ergänzung liegt offensichtlich darin, dass auch bei sehr ähnlichen Pisaner Madonnen des frühen 14. Jahrhunderts grössere Differenzen im Aussehen der Kinder bestehen. Ein Musterbeispiel hierfür ist die Madonna des Tino di Camaino in Turin und die dieser geschwisterlich verwandte Skulptur im Museo di S. Matteo in Pisa.⁴⁷

⁴⁶ Höhe: 98 cm. An anderer Stelle (s. Anm. 37) habe ich nachgewiesen, dass zwei weitere Varianten existieren: die Madonna von S. Michele in Pisa (heute im Museo di S. Matteo) und die qualitativ bedeutendere Statue bei Julius Böhler in München. Damals war mir entgangen, dass schon *Wolfgang F. Volbach* (Die Madonna von Ettal, in: *Münchener Jb.* 2, 1925, p. 40-47) die Figuren von S. Michele und bei Böhler verglichen hatte.

⁴⁷ *W. R. Valentiner*, a.a.O. (s. Anm. 45), Abb. 3 und 5 a.



19 Ciolo und Marco da Siena, Madonna. Piombino, Palazzo Comunale.



20 Giovanni Pisano, Madonna. Pisa, Camposanto (vom Ostportal des Pisaner Baptisteriums).

Die Maria vom Grabmal des Guarnerio degli Antelminelli von Giovanni di Balduccio in S. Francesco in Sarzana (John G. Johnson-Collection, Philadelphia)⁴⁸ darf zwar nicht ausschliesslich der Nachfolge der Pisaner Statue Giovanni zugerechnet werden (Abb. 21). Verschiedene Einwirkungen — zum Beispiel auch von Figuren des Typus der Genueser Madonna Giovanni — kamen hier zusammen, wobei aber eine bis zur Baptisteriums-Madonna (Abb. 20) zurückreichende Verbindung unverkennbar ist. Die ähnliche Bildung der Unterkörper der Kinder ist ein erstes Argument für dieses Rekonstruktionsmodell. Beobachtungen an der Rückseite weisen darauf hin, dass sich auch der Oberkörper des Kindes der Pisaner Gruppe ursprünglich frontal darbot. Eine Bestätigung findet dieser Ergänzungsvorschlag dadurch, dass eine ähnliche Haltung des Kindes mehrfach bei Pisaner Skulpturen dieser Zeit — so vor allem auch bei der Statue an S. Maria della Spina (Abb. 13) — vorkommt.⁴⁹

⁴⁸ Höhe: 63,5 cm.

⁴⁹ Vgl. auch *Franovich*, p. 197, Anm. 17. Ähnliche Haltungen der Kinder: Ranieri-Altar der Pisaner Kathedrale (heute Camposanto), Madonna im Museo Guinigi in Lucca (*W. R. Valentiner*, a.a.O. [s. Anm. 45], Abb. 1 und 5 c).



21 Giovanni di Balduccio, Madonna vom Grabmal des Guarniero degli Antelminelli in Sarzana, S. Francesco. Philadelphia, John G. Johnson Collection.

RIASSUNTO

Le sculture che decorano l'esterno di Santa Maria della Spina a Pisa dimostrano quanto fallaci possano essere attribuzioni e datazioni di opere che si collegano alla bottega di Giovanni Pisano. Nella serie degli apostoli vi sono statue (cfr. figg. 2-5, 9-10) che si direbbero contemporanee alle sculture create da Giovanni per la facciata del Duomo di Siena (data d'inizio 1284) e per il pulpito del Duomo pisano (1302-1310), ma che in realtà sono state eseguite dopo la morte di Giovanni; il termine *post quem* è l'anno 1322, quando si decise la ricostruzione dell'oratorio pisano. Le opere della Spina sono dunque un buon documento delle capacità di singoli collaboratori di Giovanni, i quali avevano profondamente assimilato la maniera del maestro ed erano in grado, anche a distanza di decenni, di riprenderne le idee compositive plasmandole in forme nuove. Questa tesi viene dimostrata soprattutto sulla base di due confronti: il S. Andrea e il S. Matteo della Spina vengono rispettivamente accostati all'Isaia della facciata del Duomo di Siena (figg. 2-5) e al S. Giovanni del pulpito del Duomo di Pisa (figg. 9-10). Il secondo confronto (figg. 9-10) induce a concludere che lo sconosciuto artista del S. Matteo aveva partecipato

in misura decisiva alla lavorazione dei quattro apostoli che si trovano alla base del Cristo benedicente nel pulpito del Duomo pisano. L'affinità si limita però ai tratti del viso; nell'insieme il S. Matteo della Spina (fig. 8) non ha niente in comune con le figure del pulpito, la sua composizione riflette invece l'ultima maniera di Giovanni (per esempio la Giustizia della tomba genovese).

Fra le opere create dalla bottega del Pisano per la chiesa di S. Maria della Spina, la più importante è la Madonna della facciata (figg. 11, 13, 15). All'origine di essa sta un'idea compositiva del maestro, rappresentata forse da una sua opera a noi sconosciuta oppure da progetti di sua mano. Le sculture giovannesche che più le si avvicinano sono la Madonna del Camposanto pisano (figg. 12, 16) e quella di Berlino (fig. 14). Anche nella discussione che è in corso a proposito dell'influsso esercitato dal gotico francese sull'opera di Giovanni, la Madonna della Spina introduce un elemento nuovo, perché essa dipende in parte da un tipo largamente diffuso di Madonna francese. Finora la critica si è occupata della Madonna della Spina (fig. 11) soprattutto in relazione al gruppo scolpito da Giovanni per il Battistero pisano (fig. 12). Il discorso intorno alla Madonna del Battistero e alle opere di scuola che ne dipendono merita di essere ripreso, perché queste ultime possono fornire indizi per la ricostruzione del lavoro del maestro. L'atteggiamento del Bambino infatti è stato falsificato da un restauro erroneo. La ricostruzione è ostacolata però dalla mancanza di repliche vere e proprie; anche in opere che si accostano notevolmente all'originale, la posizione e l'aspetto del Bambino variano molto da un caso all'altro (cfr. figg. 18, 19). Nel presente saggio viene proposta come modello di ricostruzione la Madonna della tomba di Guarniero degli Antelminelli nella chiesa di S. Francesco a Sarzana; a favore di essa depongono i seguenti argomenti: 1) vi è una analogia fra la posizione delle gambe del Bambino di Sarzana e la parte corrispondente del gruppo pisano, conservataci nello stato originario; 2) la posizione del Bambino doveva essere frontale, come si può dedurre dall'osservazione della figura da tergo; 3) nella statua di Giovanni di Balduccio il Bambino ha un atteggiamento che ricorre anche in altre opere pisane del tempo (cfr. fig. 13): questo induce a postulare l'esistenza di un grande modello comune.

Il presente studio si propone anche di attirare l'attenzione sullo stato di conservazione delle sculture di S. Maria della Spina. Le fotografie qui riprodotte, che risalgono al 1946, rivelano già molte scheggiature, allora recenti. Dal 1946 la situazione è notevolmente peggiorata, perché le statue, insufficientemente protette dai tabernacoli, sono esposte alle intemperie e agli effetti dell'intenso traffico che si svolge sul lungarno adiacente. Nelle opere più cospicue, per esempio nel volto della Madonna della facciata, si notano crepe preoccupanti. Sarebbe forse opportuno sostituire le sculture con copie ed esporre gli originali nel Museo di S. Matteo, che già ospita una statua della stessa chiesa, la Madonna del coro.

BILDNACHWEIS:

Alinari: Abb. 1. - Pozzi-Bellini, Rom: Abb. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19. - Grassi, Siena: Abb. 3. - Verfasser: Abb. 10, 12, 16, 18, 20. - Staatliche Museen zu Berlin (DDR): Abb. 14, 17. - John G. Johnson Collection, Philadelphia: Abb. 21.

Nach Enzo Carli, Sculture del Duomo di Siena, Turin 1941: Abb. 5.