



1 Lupo di Francesco, Kopf eines Bischofs.
Privatbesitz

EIN UNPUBLIZIERTES FRAGMENT VOM GRABMAL FÜR KARDINAL LUCA FIESCHI VON LUPO DI FRANCESCO UND EIN NEUER VORSCHLAG ZUR REKONSTRUKTION DES MONUMENTS

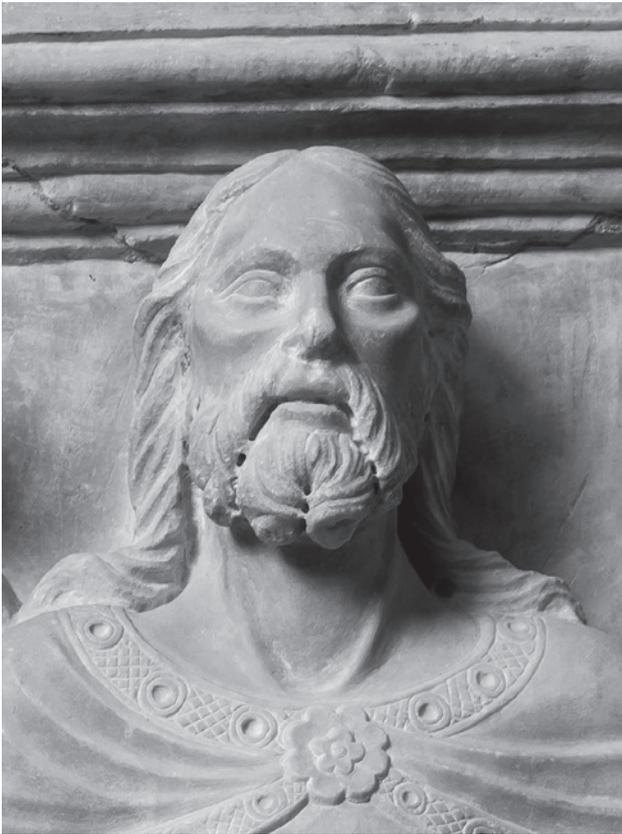
Gert Kreytenberg

Ausgangspunkt der hier vorgetragenen Überlegungen ist ein unpublizierter Kopf eines bärtigen Mannes, den die Mitra als Bischof kennzeichnet (Abb. 1). Das 13,3 cm hohe und in Marmor ausgeführte Fragment ist weitgehend vollplastisch ausgearbeitet. Die Bruchstelle weist aber darauf hin, dass es sich nicht um den Kopf einer Statue, sondern einer Figur aus einem Relief handelt. Die ausgeprägten Gesichtszüge haben eine geradezu expressionistische Qualität: Ein beredt geöffneter Mund mit betonter Unterlippe wird von einem Bart eingefasst, der eher skizzenhaft ausgearbeitet ist. Die kräftige Nase hat in ihrem etwas kantig geschnittenen Rücken eine leichte Wölbung. Von den Nasenflügeln gehen beiderseits Labialfalten aus, die die Mundpartie von den Wangen abgrenzen. Von der Nasenwurzel aus wölben sich die Brauenbögen zu den Seiten, wo sie sich an den Schläfen mit den Ausläufern der stark hervor tretenden Wangenknochen treffen. Die Augen sind in Mulden eingebettet und werden von plastischen Lidern gerahmt, die in

den inneren Winkeln eine Rundung aufweisen und in den äußeren spitz zulaufen. Die Mitra ist in der Mitte und an ihrem unteren Rand durch ein Ornamentband mit kleinen Kreisen – gleichsam Perlen – in Rauten verziert. Im Übrigen ist die Oberfläche der Mitra von mehreren Reihen kleiner Rauten überzogen.

Die markanten Gesichtszüge des Bischofs lassen eine sehr individuelle künstlerische Handschrift erkennen. Deshalb fällt es nicht schwer, diese andernorts wiederzufinden, und zwar bei den Figuren des fragmentarisch überkommenen Grabmals für den Kardinal Luca Fieschi aus der Kathedrale San Lorenzo in Genua, das sich jetzt im zugehörigen Museo Diocesano befindet.

Der Kopf des Bischofs stimmt mit jenem Christi (Abb. 2) am großen, drei Marmortafeln umfassenden bildhaften Sarkophagrelief mit der *Prüfung der Wunden Christi durch die zwölf Apostel* in der Bildung der Nase, der Brauen und der ausgeprägten Wangenknochen überein; zwischen diesen Partien bilden sich bei beiden Fi-



2 Lupo di Francesco, Prüfung der Wunden Christi durch die zwölf Apostel, Detail des Kopfes Christi (Fragment des Grabmals für Kardinal Luca Fieschi). Genua, Museo Diocesano

¹ Zum Leben und Wirken des Kardinals siehe: Gianluca Ameri, "Luca Fieschi: vita e attività curiale", in: *Luca Fieschi: cardinale, collezionista, mecenate (1300–1336)*, hg. von *idem*/Clario Di Fabio, Mailand 2011, S. 8–24.

² Das Testament befindet sich in Genua, Archivio di Stato, Atti del Not. Tommaso di Casanova, Notul. 1543, Nr. 2. Es enthält keine Angaben zum Grabmal.

³ Erstpublikation durch Federigo Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genua 1870–1880, IV, S. 44–46, Anm. I. Zur Entstehung des Grabmals 1336–1344 siehe: Max Seidel, "Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino: Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano", in: *Stüdel-Jahrbuch*, N. F., V (1975), S. 37–84: 58; Clario Di Fabio, "Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi nella cat-

edrale di Genova: precisazioni e proposte", in: *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume De Bray dopo il restauro*, Akten der Tagung Rom/Orvieto 2004 = *Bollettino d'Arte*, Sonderband 2009, S. 263–288: 263–266; *idem*, "Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova", in: *Luca Fieschi* (Anm. 1), S. 112–137: 120–123.

guren links wie rechts tiefe Mulden, in die die Augen gebettet sind, welche einander ihrerseits in Form und Schnitt der Lider gleichen. Der wie zum Sprechen geöffnete Mund mit der betonten Unterlippe sowie die etwas summarische Kerbung der Strähnen von Haupthaar und Bart weisen die gleiche Faktur auf. Die Partie des Bartes am Kinn ist bei beiden Köpfen identisch. Im Grunde ist der Kopf des Bischofs jedoch auch mit den Köpfen aller Apostel künstlerisch eng verwandt. Es besteht also kein Zweifel, dass er in den Kontext dieses Grabmals gehört.

Laut Grabinschrift ist der Kardinal am 31. Januar 1336 gestorben, und zwar in Avignon, damals Sitz der päpstlichen Kurie.¹ Auf testamentarische Anordnung wurde er in der Genueser Kathedrale San Lorenzo beigesetzt.² Eine notarielle Urkunde vom 24. Mai 1343 belegt, dass die Arbeiten am Grabmal, die zuvor schon begonnen und zwischenzeitlich unterbrochen waren, nun wieder mit einem Kostenaufwand von 400 Florinen aufgenommen wurden.³ Dieser beachtliche Betrag deutet darauf hin, dass ein monumentales Grabmal bald danach vollendet worden ist. Das Grabmal wurde wahrscheinlich an der südlichen Wand des Chores noch hinter dem Hauptaltar errichtet.⁴ Es ist etwa 1585–1590 abgerissen worden, da Federico Federici, der Autor des Traktats *Della famiglia Fiesca* (ca. 1640) überliefert, er sei in seiner Jugend beim Abbruch des Grabmals zugegen gewesen.⁵ In den Jahren 1923–1925 wurden die künstlerisch bedeutsamsten Fragmente in der Kathedrale am Ende des linken Seitenschiffs in ei-

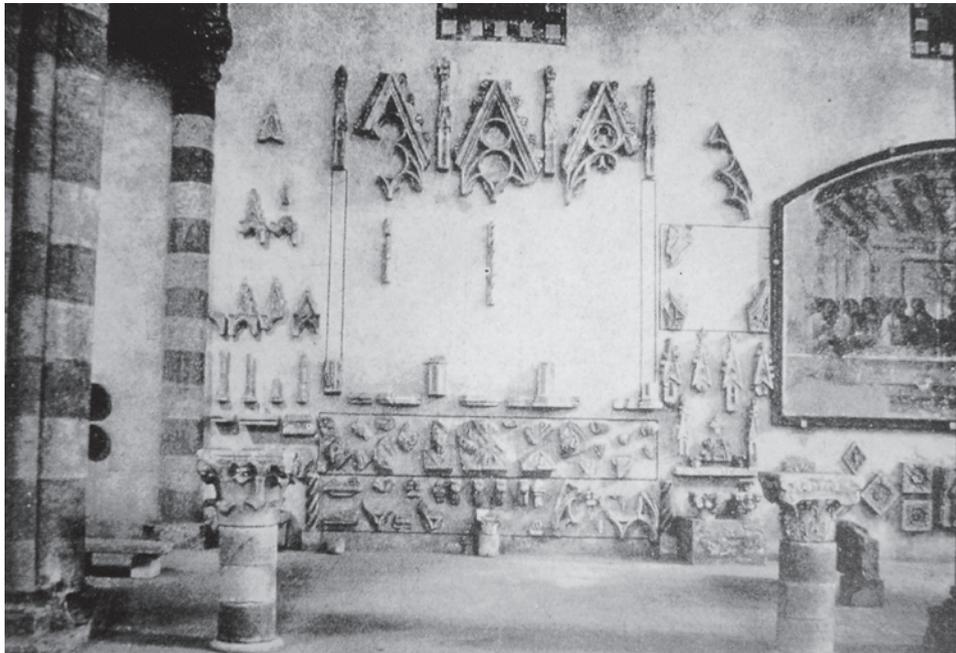
⁴ Di Fabio 2011 (Anm. 3), S. 123; Bruno Ciliento, "I lavori in corso", in: *La tomba Fieschi: problemi di storia e di restauro di un monumento trecentesco*, hg. von *idem*/Clario Di Fabio, Genua 1991, S. 16–25: 18: "Le sole collocazioni possibili parrebbero quindi verso la testata della navata (quindi prossima alla già ricordata porta del Soccorso) oppure dal lato opposto, verso la facciata principale, nell'angolo di fondo."

⁵ Di Fabio 2011 (Anm. 3), S. 123.

3 Aufstellung
der wichtigsten
Fragmente des
Fieschi-Grabmals
im Dom von Genua,
1923-1925



4 Aufstellung der
Architekturfragmente
des Fieschi-
Grabmals im Museo
di Architettura e
Scultura Ligure in
Sant'Agostino in
Genua, 1939



ner Weise zusammengestellt (Abb. 3),⁶ die zumindest eine Vorstellung vom verlorenen Grabmal vermittelte. Über vier Löwenbasen war mittig eine Tafel mit der Grabinschrift angebracht, darüber das querrrechteckige Relief der Sarkophagfront mit der Darstellung der zwölf Apostel bei der Prüfung der Wunden Christi, flankiert von zwei Reliefs mit Engeln mit leeren Schriftbändern. Oberhalb der Sarkophagfront befand sich zwischen den Statuen des hl. Antonius Abbas und des hl. Laurentius, dem Patron der Kathedrale, die liegende Figur des Verstorbenen, vor der zwei Engel den Vorhang der Totenkammer zur Seite ziehen, um dem Betrachter den Blick auf den Toten zu ermöglichen. Die Kappe eines zeltartigen Baldachins darüber gehört offenkundig nicht zu diesem Typus der Totenkammer mit rechteckigem Umriss. Daneben sind viele Architekturfragmente im 1939 eröffneten Museo di Architettura e Scultura Ligure in Sant'Agostino von Orlando Grosso entsprechend ihrer Zusammengehörigkeit an einer Wand angebracht worden (Abb. 4). Alle Fragmente des Grabmals sind um 1995 im Genueser Museo Diocesano im Kreuzgang der Kathedrale zusammenggeführt worden (Abb. 5).⁷ Dabei stehen die vier Löwen mit Säulen und Kapitellen, die, wie die abweichenden Maße andeuten, am Grabmal vermutlich an unterschiedlichen Stellen angebracht waren, auf dem Boden des Raumes als Träger des Sarkophags mit dem großen Relief an der Front und den Reliefs der Engel mit Schriftband an den Schmalseiten. Darüber öffnen die beiden Engel den Vorhang vor der Totenkammer mit dem Gisant. Die letztere reicht bis an die Decke des Raumes, der offenkundig viel zu niedrig ist, um ein Grabmal von der Größe desjenigen für Luca Fieschi aufnehmen zu können. Links davon stehen die Statuen

des hl. Antonius Abbas und des hl. Laurentius vor der angrenzenden Wand, an der daneben fragmentarisch überkommene rautenförmige Reliefs mit Figurenbüsten (ohne Kopf) angebracht sind. Die Architekturfragmente werden in kleinen Depoträumen aufbewahrt.

Wer hat das Grabmal entworfen und ausgeführt? Dass der Meister durch Giovanni Pisano und Tino di Camaino, also in der Zeit zwischen 1297 und 1315, seine künstlerische Prägung in Pisa erfahren hat und in der Pisaner Skulptur beheimatet war, ist einhellige Meinung. Bei der Identifikation eines bestimmten Bildhauers gehen die Annahmen allerdings auseinander. Federigo Alizeri (1876) sah in Giovanni di Balduccio den Meister des Grabmals,⁸ während Guglielmo Salvi (1931) an "Giovanni Pisano (?)" dachte.⁹ In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts wurde hingegen die Nennung eines bestimmten Künstlernamens vermieden: Hanns Swarzenski (1970) wollte das Grabmal keinem bekannten Meister zuordnen, fügte aber dem ursprünglichen Bestand des Monuments eine Apostelstatue im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 6) hinzu und unterstrich deren stilistische Verwandtschaft mit vier Statuen der Kardinaltugenden in der Genueser Kirche Santa Maria Maddalena (Abb. 9).¹⁰ Max Seidel (1975) prägte den Notnamen "Meister des Fieschi-Grabes", dem er neben der Bostoner Statue auch ein Madonnenrelief im Victoria and Albert Museum in London zuordnete, das Pope-Hennessy (1964) für den "Master of the San Michele in Borgo Pulpit" in Anspruch genommen hatte, welchem auch der Schrein der Santa Eulalia in der Kathedrale von Barcelona zugeschrieben wurde.¹¹ Seidel stellte zudem drei Säulenfiguren im Liebieghaus in Frankfurt, die Gabriel und die Verkündigungsmaria sowie einen Propheten dar-

⁶ Bruno Ciliento, "Breve cronistoria della vicenda monumentale", in: *La tomba Fieschi* (Anm. 4), S. 7f.: 8.

⁷ Gianni Bozzo, "Considerazioni sullo smontaggio e la ricomposizione nel chiostro di San Lorenzo del monumento funebre del cardinale Luca Fieschi: il luogo. Il chiostro di San Lorenzo e i cicli di affreschi medievali", in: *Arnolfo di Cambio* (Anm. 3), S. 289–298.

⁸ Alizeri (Anm. 3), S. 39–41.

⁹ Guglielmo Salvi, *La Cattedrale di Genova*, Turin 1931, S. 885, 887f.

¹⁰ Hanns Swarzenski, "Before and after Pisano", in: *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, LXVIII (1970), S. 178–196: 187–195.

¹¹ Seidel (Anm. 3), S. 57–61; *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, hg. von John Pope-Hennessy/Ronald Lightbown, London 1964, I: *Eighth to Fifteenth Century*, S. 31f., Abb. 41. Zum Schrein der Santa Eulalia siehe: Josep Bracons Clapés, "Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del se-



5 Aufstellung der wichtigsten Fragmente des Fieschi-Grabmals im Museo Diocesano in Genua, 1995

stellen und ursprünglich als Stützen einer Kanzel im Dom von Oristano dienten, in den Kontext der Werkstatt des Meisters des Fieschi-Grabes.¹² Kreytenberg (1980) betonte den engen künstlerischen Zusammenhang zwischen den Fieschi-Skulpturen und den Reliefs der Kanzel aus San Michele in Borgo, den Statuen des Tabernakels über dem Hauptportal dieser Pisaner Kirche, den Skulpturen des Grabmals für Bonifazio und Gherardo della Gherardesca aus San Francesco im Pisaner Camposanto (Abb. 12) und den Statuen im Tabernakel über dessen Hauptportal (Abb. 13).¹³ Ida Maria Botto und Andrea Fedeli (1987), die einen überaus nützlichen Beitrag zum Fieschi-Grabmal geliefert haben, indem sie alle wichtigen Fragmente mit Maßangaben auflisteten,¹⁴ sowie María Angela Franco Mata (1988) sahen den Meister des Fieschi-Grabmals ebenfalls in der Pisaner Skulptur verwurzelt. Franco Mata betonte dabei zu Recht, dass bei der Ausführung aller großen Aufträge – Kanzel und Tabernakelstatuen von San Michele in Borgo, Gherardesca-Grabmal, Arca di Santa Eulalia in Barcelona, Tabernakelstatuen über dem Portal des Camposanto – neben dem Meister immer auch weitere Werkstattmitarbeiter beteiligt gewesen sein müssen.¹⁵ Roberto Paolo Novello lancierte die Hypothese, dass als Meister des Fieschi-Grabmals Bonaiuto di Michele in Betracht zu ziehen sei, welcher 1315 und 1318 unter den *capomaestri* Tino di Camaino und Lupo di Francesco in der Pisaner Dombauhütte

gearbeitet hat, gegen 1330 einen Adler als Wappentier für den Palazzo Sclafani in Palermo signiert hat und schließlich 1344 und noch in seinem Todesjahr 1348 *capomaestro* der Pisaner Dombauhütte war.¹⁶ Luigina Quartino (1991) hat überzeugend die vier Statuen der Kardinaltugenden in Santa Maria Maddalena (Abb. 9) in den Kontext des Fieschi-Grabmals gestellt und dem „Maestro della tomba Fieschi“ zugeschrieben, der sie nach dem Vorbild der entsprechenden Trägerfiguren von Giovanni Pisanos Grabmal für die Königin Margarethe von Brabant, Gemahlin Kaiser Heinrichs VII., das sich ursprünglich in der Genueser Kirche San Francesco di Castelletto befand, geschaffen habe.¹⁷ Clario Di Fabio (1991) hat zwei Meister beim Fieschi-Grabmal unterschieden, den „Maestro della tomba Fieschi“, dem die mittlere Tafel des Sarkophagreliefs (Abb. 5), die Statue des hl. Antonius Abbas (Abb. 7), die Totenfigur (Abb. 5), der rechte der Vorhang haltenden Engel (Abb. 5) und eine Reihe der Relieffragmente mit Halbfiguren (Abb. 4, 20, 22) zugeschrieben werden, und den „Maestro degli angeli Fieschi“, der die beiden seitlichen Tafeln des Sarkophagreliefs (Abb. 5), die Statue des hl. Laurentius (Abb. 8), den linken der Vorhang haltenden Engel (Abb. 5) und die beiden Reliefs der Engel mit dem Schriftband (Abb. 10, 11) ausgeführt haben soll.¹⁸ Unter Hinweis auf Novello identifizierte er den Maestro della tomba Fieschi mit Bonaiuto di Michele.¹⁹ Diese Auffassung haben Bruno Ciliento (1992) und Di Fabio selbst (1994, 2000, 2009,

pulcre di Santa Eulàlia”, in: *D'art: revista del Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona*, XIX (1993), S. 43–51; María Angela Franco Mata, *Escultura gòtica espanyola en el segle XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid 1984, S. 21–28; eadem, “Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV”, in: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I, hg. von Manuel Núñez/Ermelindo Portela, Santiago de Compostela 1988, S. 99–126: 106–111.

¹² Seidel (Anm. 3), S. 57–61. Zu den Säulenfiguren siehe auch: *Wissenschaftliche Kataloge: Nachantike grossplastische Bildwerke*, hg. von Herbert Beck, I: *Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland 800–1380*, bearb. von Detlef Zinke, Mellungen 1981, S. 62–66.

¹³ Gert Kreytenberg, “Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern”, in: *Wittelsbach und Bayern, I.1: Die Zeit der frühen Herzöge: Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern: Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180–1350*, hg. von Hubert Glaser, München 1980,

S. 445–452: 447–449. Zum Gherardesca-Grabmal vgl. *I marmi di Lasinio: la collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, Kat. der Ausst. Pisa 1993, hg. von Clara Baracchini, Florenz 1993, S. 229–231, mit Bibliographie.

¹⁴ Ida Maria Botto/Andrea Fedeli, in: *La scultura a Genova e in Liguria, I: Dalle origini al Cinquecento*, Genua 1987, S. 207–209, Nr. 1.

¹⁵ Franco Mata 1988 (Anm. II), S. 108–110.

¹⁶ Roberto Paolo Novello, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, Diss. Università di Pisa, 1990, S. 34f., 65; idem, “La scultura del Trecento”, in: *Il Duomo di Pisa*, hg. von Adriano Peroni, Modena 1995, I, S. 207–223: 218. Zum Adler am Palazzo Sclafani siehe Francesco Negri Arnoldi, “Materiali per lo studio della scultura trecentesca in Sicilia: I”, in: *Prospettiva*, LI (1987), S. 67–74: 67 und Abb. 2; Di Fabio 2009 (Anm. 3), Abb. 21.

¹⁷ Luigina Quartino, “Quattro statue genovesi del XIV secolo: una proposta di attribuzione”, in: *Bollettino d'Arte*, 6. Folge, LXXVI (1991), 68–69, S. 107–112.

2011) mehrfach wiederholt.²⁰ Dabei hat Di Fabio (2009) den hypothetischen zweiten Bildhauer, den Maestro degli angeli Fieschi, mit Lupo di Francesco identifiziert, nachdem Polzer (2005) das Fieschi-Grabmal insgesamt diesem Pisaner Bildhauer zugesprochen hat.²¹ Zu Recht vermutete Polzer, dass Lupo di Francesco, der 1315 Tino di Camaino als *capomaestro* der Kathedrale ablöste, in den folgenden Jahren der führende Bildhauer in Pisa war und daher mit seiner Werkstatt an den wichtigsten Aufträgen um das dritte Jahrzehnt des Trecento beteiligt war: am Gherardesca-Grabmal (Abb. 12), an den Reliefs der Kanzel aus San Michele in Borgo, den drei Statuen des Tabernakels über dem Portal derselben Kirche sowie an jenem über dem Portal des Camposanto (Abb. 13); der Ruf Lupos reichte offensichtlich im westlichen Mittelmeergebiet bis nach Barcelona, wie seine Mitarbeit am Schrein der hl. Eulalia ab 1327 belegt.²²

Fast alle Autoren sind also zu dem Ergebnis gekommen, dass das Fieschi-Grabmal von einem Bildhauer und seiner Werkstatt ausgeführt worden ist; einzig Ciliento und Di Fabio plädieren für eine Zusammenarbeit zweier Bildhauer, des Maestro della tomba Fieschi (Bonaiuto di Michele) und des Maestro degli angeli Fieschi (Lupo di Francesco). Die Skulpturen des Grabmals stimmen aber stilistisch und in der künstlerischen Konzeption ganz überein und lassen bestenfalls leichte Differenzen erkennen, wie sie sich bei der Mitarbeit einer Werkstatt ergeben: Zum Beispiel sind

die Köpfe der beiden Apostel am linken Ende des Sarkophagreliefs (Abb. 5) geringfügig kleiner als die der übrigen Figuren. Die Unterscheidung der beiden hypothetischen Meister ist daher nicht nachvollziehbar. Das gilt gleichermaßen für die Proklamation des Bonaiuto di Michele zum maßgeblichen Meister des Grabmals. Zu Recht hat Neri Lusanna eingewandt, dass seine künstlerische Physiognomie in Ermangelung von Werken unbekannt ist.²³ Es ist keine menschliche Figur von Bonaiuto di Michele überkommen, die zum Vergleich herangezogen werden könnte. Tatsächlich gibt es nur eine einzige gesicherte Skulptur von Bonaiuto di Michele, einen Adler in aufgerichteter Haltung mit ausgebreiteten Flügeln und einem Hasen in den Fängen, der als Wappentier am Palazzo Sclafani in Palermo angebracht ist.²⁴ Dessen Flügel sehen so aus, als ob sie über ein breites Bindeglied zum Rumpf mit horizontalem unterem Abschluss verfügten, was der Darstellung etwas Unorganisches, Steifes gibt, das den Figuren des Fieschi-Grabmals völlig fremd ist. Als Beleg für die Existenz zweier Bildhauer führte Di Fabio an, dass die jeweils drei Apostel auf den beiden seitlichen Tafeln des Sarkophagreliefs “banalmente affiancate” seien, während die Darstellung von sechs Aposteln um Christus auf der mittleren Tafel “una sintassi compositiva serrata e complessa” aufwies; demnach hätten die beiden Meister unabhängig voneinander ihren jeweiligen Teil des Sarkophagreliefs entworfen.²⁵ Das

¹⁸ Clario Di Fabio, “Il ‘Maestro della tomba Fieschi’ e la sua officina”, in: *La tomba Fieschi* (Anm. 4), S. 26–30: 26f.

¹⁹ *Ibidem*, S. 29f.; Novello 1990 (Anm. 16). Der Adler ist abgebildet in: Di Fabio 2009 (Anm. 3), Abb. 21.

²⁰ Bruno Ciliento, in: *Niveo de marmore: l'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Kat. der Ausst. Sarzana 1992, hg. von Enrico Castelnovo, Genua 1992, S. 270–273, Nr. 86; Clario Di Fabio, in: *Verso un nuovo museo: arte sacra a Genova nel Chiostro di S. Lorenzo*, Kat. der Ausst. Genua 1994/95, hg. von Lauro Magnani/Giovanna Rotondi Terminiello, Genua 1994, S. 31–33; Clario Di Fabio, “I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo: prezzi e valori in Giovanni Pisano e in tre monumenti funerari del Trecento genovese”, in: *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, XXII (2000), 64, S. 7–20: 11f.; Di Fabio 2009 (Anm. 3), S. 263–286; Di Fabio 2011 (Anm. 3), S. 120–128.

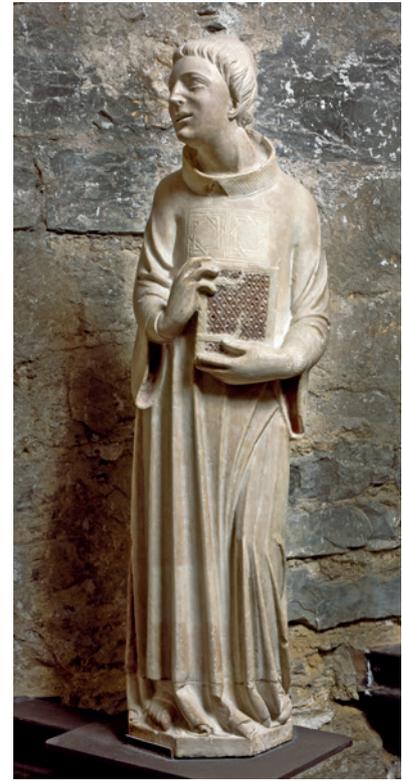
²¹ Di Fabio 2009 (Anm. 3), S. 273f.; Joseph Polzer, “S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco”, in: *Artibus et historiae*, XXVI (2005), 51, S. 9–36: 23. Es muss betont werden, dass Polzer beim Fieschi-Grabmal Lupo di Francesco sowohl Skulpturen des Maestro della tomba Fieschi als auch solche des Maestro degli angeli Fieschi zugeschrieben hat.

²² *Ibidem*, S. 20–23. Enrica Neri Lusanna (“Corpus Ioannis capite minoratum: scelte iconografiche, stile e funzione delle sculture del battistero di Pistoia”, in: *Medioevo: immagine e ideologie*, Akten der Tagung Parma 2002, Mailand 2005, S. 541–554: 548) hat gezeigt, dass der Bildhauer des Fieschi-Grabmals auch die Statuen von Johannes dem Täufer und dem Apostel Jakobus in der Lünette des Portals des Baptisteriums in Pistoia ausgeführt hat.

²³ *Ibidem*, S. 548: “[...] senza una fisionomia artistica sufficientemente delineata dalle opere”.

²⁴ Di Fabio 2009 (Anm. 3), Abb. 21.

²⁵ *Ibidem*, S. 274.



ist nicht glaubhaft. Die große Darstellung der *Prüfung der Wunden Christi durch die Apostel* dürfte insgesamt nach einem Entwurf geschaffen worden sein, wobei, wie bereits Swarzenski beobachtet hat, ein fragmentarisch überkommenes Fresko des gleichen Motivs von Buffalmacco im Pisaner Camposanto als Vorbild gedient haben dürfte.²⁶ Zutreffend bemerkte Seidel: “Auf dem Genueser Relief sind bezeichnenderweise die von der Komposition Buffalmaccos übernommenen Figuren nicht in ihrer ursprünglichen Gruppierung rezipiert, sondern einzeln, in additiver Reihung wiedergegeben – also vermutlich so, wie sie in einem dieser Werkstatt gehörigen Musterbuch aufgezeichnet gewesen waren.”²⁷

²⁶ Swarzenski (Anm. 10), S. 194, Abb. 16.

²⁷ Seidel (Anm. 3), S. 58. Ich weise darauf hin, dass Orcagna noch 1362–1365 bei der Arbeit am Pfingst-Triptychon aus der Florentiner Kirche Santi Apostoli in der Galleria dell’Accademia in Florenz sich dieses Kompo-

Meines Erachtens überzeugt Polzers Zuschreibung der Skulpturen des Fieschi-Grabmals an Lupo di Francesco,²⁸ die er durch stilistische Vergleiche mit anderen Werken des Meisters begründete. Lupo di Francesco dürfte somit das Monument entworfen und mit Hilfe seiner Werkstatt ausgeführt haben.

Wie aber sah das Fieschi-Grabmal ursprünglich aus? Die erwähnte Urkunde vom 24. Mai 1343 überliefert, dass für seine Errichtung der erhebliche Betrag von 400 Goldflorinen bereitgestellt wurde: “causa perficiendi et fieri et compleri faciendi cappellam et sepulchrum dicti bone memorie D. Luce Cardinalis [...] in Ecclesia Ianuensi”.²⁹ Das Dokument besagt also, dass

sitionsschemas erinnert und es etwas anders als Lupo di Francesco, aber in ähnlicher Richtung, abgewandelt hat.

²⁸ Polzer (Anm. 21), S. 23.

²⁹ Alizeri (Anm. 3), S. 44–46, Anm. 1.

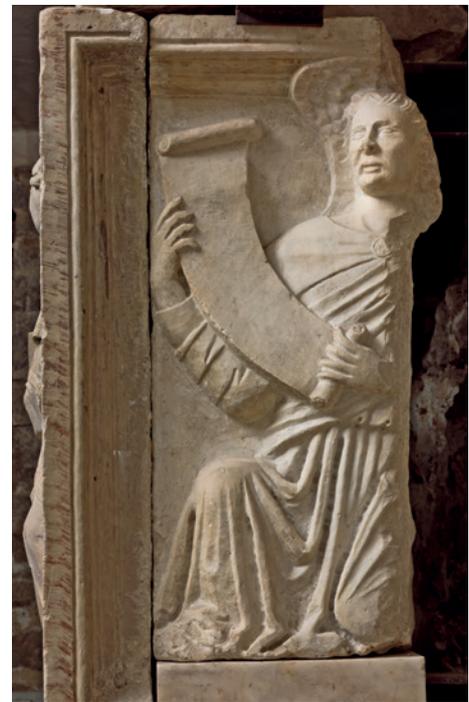


6 Lupo di Francesco,
Apostel. Boston,
Museum of Fine Arts.

7, 8 Lupo di Francesco,
Hl. Antonius Abbas und
Hl. Laurentius. Genua,
Museo Diocesano

9 Lupo di Francesco,
Temperantia, Justitia,
Prudentia, Fortitudo.
Genua, Santa Maria
Maddalena

10, 11 Lupo di Francesco,
Engel mit Schriftband.
Genua, Museo Diocesano



das Monument über zwei Komponenten verfügt: eine “cappella” und eine “sepultura”. Di Fabio interpretiert “cappella” als “struttura architettonica, anch’essa arricchita da bassorilievi e statue”. Meines Erachtens verweist “cappella” auf eine Rahmenarchitektur mit einem Altar, wobei der Rahmen auch eine monumentale Grabarchitektur gewesen sein kann.³⁰ Zum Grabmal dürfte also ein Altar gehört haben, wie dies bei vielen großen Grabmonumenten der Zeit – beispielsweise demjenigen für Kaiser Heinrich VII. im Pisaner Dom – der Fall war. Damit haben wir einen ersten Hinweis auf die ursprüngliche Anlage des Grabmals. Den zweiten Hinweis gibt der Historiograph der Familie Fieschi, Federico Federici, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Monument folgendermaßen beschrieb: “Sua Sepoltura et Arca bellissima sopra la porta che si dice di San Sebastiano [...], la quale pero poch’anni sono era molto più alta e magnifica di spesa e bellezza meravigliosa, e superba piena di statue e ornamenti marmorei dal suolo della Chiesa sino alla volta di essa, ma fu ristretta gl’anni passati in la presente forma come io stesso ho veduto [...]”³¹ Das Grabmal reichte also vom Boden bis an das Gewölbe der Kathedrale, wie dies auch beim Monument für Kaiser Heinrich VII. im Pisaner Dom der Fall war. Wir müssen folglich mit einem außergewöhnlichen Bauwerk von acht bis zehn Metern Höhe rechnen. Arnaud de Falguières, Niccolò Albertini und Luca Fieschi waren die drei Kardinäle, die im Auftrag von Papst Clemens V. König Heinrich VII. am 29. Juni 1312 in San Giovanni in Laterano zum Kaiser krönten.³² Luca Fieschi stand also in einer besonderen Beziehung

zu Heinrich VII., dessen Grabmal 1315 von Tino di Camaino geschaffen wurde und bei der Planung des Grabmals für den Kardinal zumindest im Hintergrund als Herausforderung bewusst gewesen sein muss. Damit haben wir einen dritten Aspekt, der etwas zu Überlegungen zum ursprünglichen Aussehen des Fieschi-Monuments beitragen kann. Ein vierter Aspekt ergibt sich aus der Feststellung, dass Lupo di Francesco mit seiner Werkstatt das Grabmal ausgeführt haben dürfte. Er war einerseits am Gherardesca-Grabmal (Abb. 12) und andererseits am Tabernakel über dem Portal des Camposanto (Abb. 13) beteiligt. Das Formenrepertoire dieser Werke dürfte unter Berücksichtigung der überkommenen Fragmente Hinweise für eine Rekonstruktion des Grabmals geben.

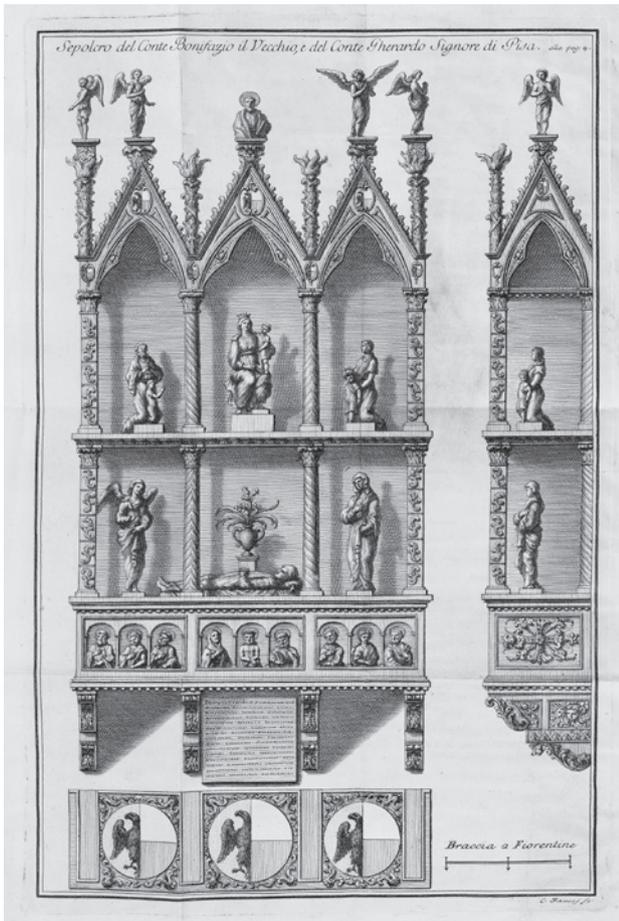
Zum Fieschi-Grabmal sind bereits einige Rekonstruktionsvorschläge unterbreitet worden. Zwei ganz unterschiedliche Zeichnungen von Rosolino Muledo von etwa 1925 (Abb. 14) sind 1991 von Ciliento und Di Fabio publiziert worden. Während der erste Vorschlag sowohl den Platz für einen Altar vorsieht als auch der Bedingung “vom Boden bis zum Gewölbe” entspricht, berücksichtigt er für den Giebel des Tabernakels nicht die drei überkommenen Fragmente, die allerdings wie erwähnt erst 1939 im Museo di Sant’Agostino an einer Wand angeordnet worden sind (Abb. 4). Der zweite Vorschlag von Muledo überzeugt nicht, weil das Monument nicht die erforderliche Höhe erreicht. Botto hat 1987 zwei weitere Rekonstruktionsvorschläge (Abb. 15) gemacht, die an Tino di Camainos Grabmal für den Kardinal Riccardo Petroni im Sienerer Dom und an Nino Pisanos Grabmal für den

³⁰ Di Fabio 2009 (Anm. 3), S. 265. Der Begriff “cappella” findet sich beispielsweise im Vertrag des Presbyters Goro vom 1. März 1331 für sein Monument in der Pieve di Santa Maria in Arezzo, im Vertrag von Simone und Jacopo di Ghino vom 7. Februar 1332 für ihr Monument in derselben Aretiner Kirche und im Vertrag vom 28. Januar 1334 für das Monument für Roberto Tarlati im Aretiner Dom, das nach dem Vorbild des Ghini-Monuments geschaffen werden sollte. Die drei Dokumente sind publiziert in: Roberto Bartalini, *Una bottega di scultori senesi del Trecento: Agostino di Giovanni e i figli Giovanni e Domenico*, Diss. Università di Siena 1986, S. 299–305. Von “cappella” sprechen auch die Dokumente zum Grabmal des hl. Bartolus von

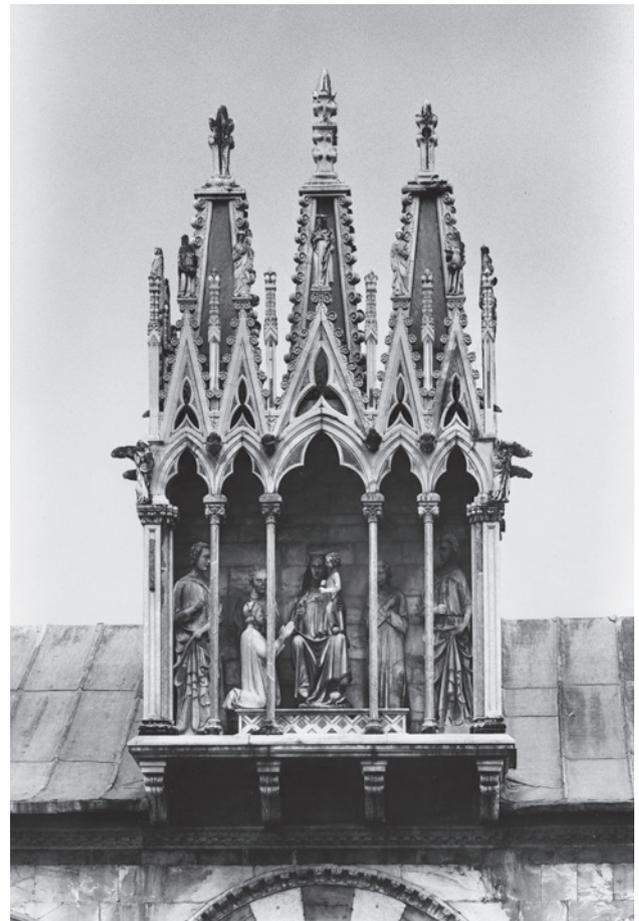
Tino di Camaino in Sant’Agostino in San Gimignano; siehe Gert Kreytenberg, “Zum gotischen Grabmal des heiligen Bartolus von Tino di Camaino in der Augustinerkirche von San Gimignano”, in: *Bruckmanns Pantheon*, XLVI (1988), S. 13–25; 25, Dok. V, VI, in denen von einem Altar ausdrücklich die Rede ist, und Dok. VII.

³¹ Genua, Archivio storico del Comune, Famiglie nobili genovesi, MS BS 107 C II. Zitiert nach Seidel (Anm. 3), S. 58.

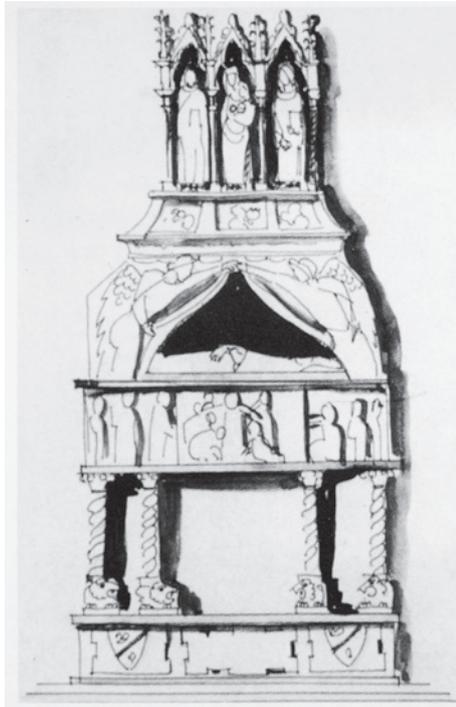
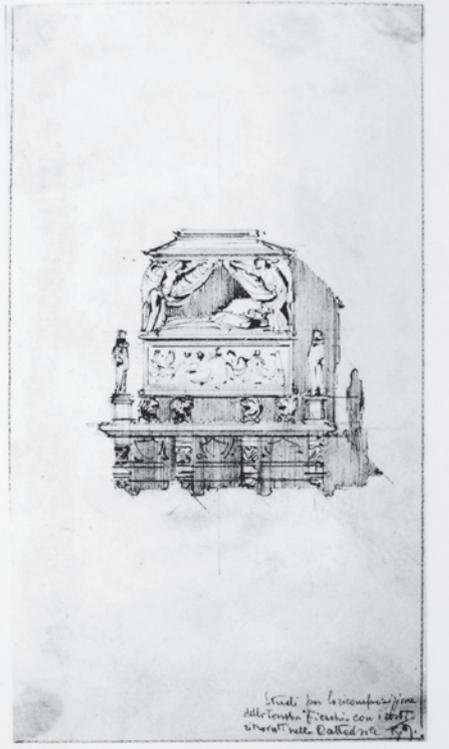
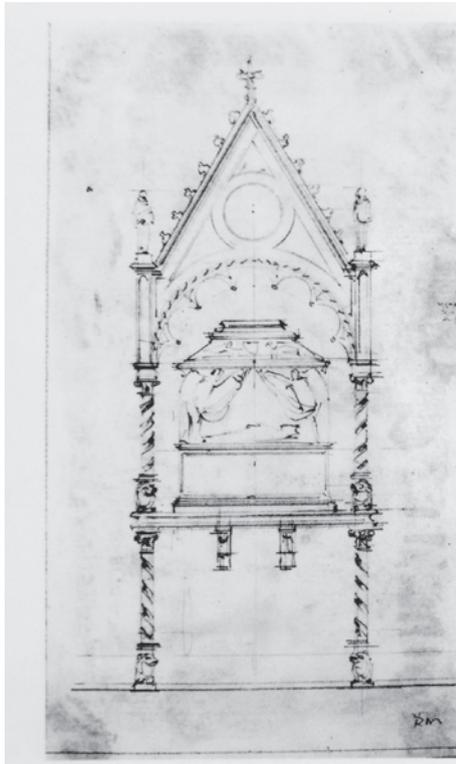
³² Ameri (Anm. 1), S. 14f.; *Kaiser Heinrichs Romfahrt: Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg 1308–1313*, hg. von Franz-Josef Heyen, München 1978, S. 24f., 96f.



12 Lupo di Francesco, Gherardesca-Grabmal. Stich von Carlo Faucci, in: *Sommario di documenti relativi al dominio de' sigg. Della Gherardesca sopra la loro contea [...], iscrizioni, sigilli, e altri antichi monumenti [...]*, [hg. von Migliorotto Maccioni, Lucca 1771], S. 4

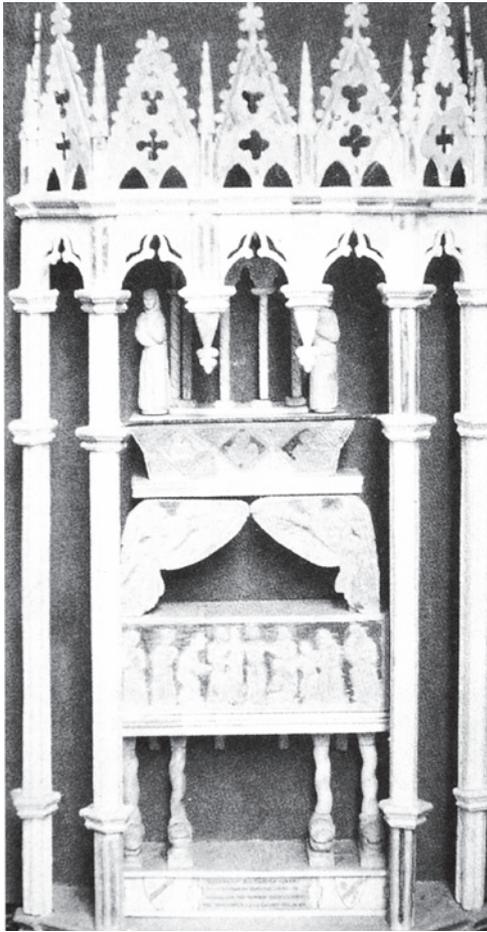


13 Lupo di Francesco, Tabernakel. Pisa, Camposanto, Südfassade

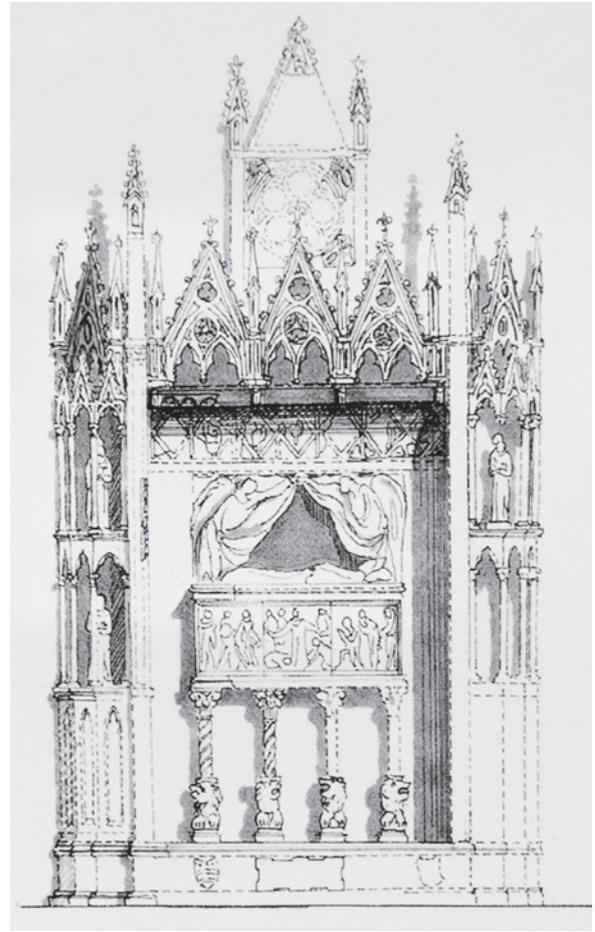


14 Fieschi-Grabmal, Rekonstruktionsvorschläge von Rosolino Multedo, ca. 1925

15 Fieschi-Grabmal, Rekonstruktionsvorschläge von Ida Maria Botto, 1987



16 Fieschi-Grabmal, Rekonstruktionsvorschlag von Clario Di Fabio, 1991



17 Fieschi-Grabmal, Rekonstruktionsvorschlag von Luciano Grossi Bianchi, 1995

Bischof Simone Saltarelli in der Pisaner Kirche Santa Caterina orientiert sind. Beide Vorschläge entsprechen aber weder den historisch überlieferten Bedingungen – Platz für Altar und Höhe bis zum Gewölbe – noch berücksichtigen sie die überkommenen Fragmente, insbesondere die drei Giebel als oberen Abschluss.³³ Di Fabio (1991) und Luciano Grossi Bianchi (1995) haben jeweils eine Rekonstruktion (Abb. 16, 17) unterbreitet,³⁴ die einander darin gleichen, dass eine aufwen-

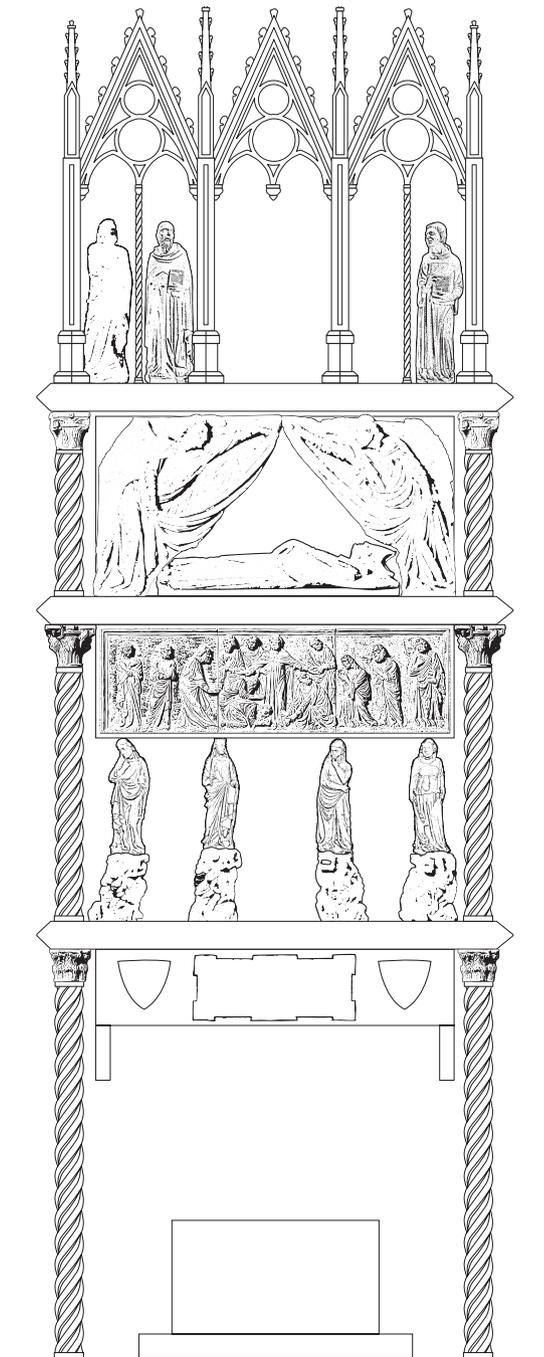
dige Zierarchitektur das eigentliche Grabmal umgibt. Diese Vorschläge berücksichtigen die überkommenen Architekturfragmente und illustrieren die überlieferte “cappella” als durch Reliefs und Statuen bereicherte Architektur.³⁵ Das Problem dieser Rekonstruktionen besteht darin, dass sich kein realisiertes Monument aus der Zeit findet, das so oder ähnlich ausgesehen hat. Beide Vorschläge erledigen sich auch dadurch, dass sie keinen Platz für einen Altar vorsehen.

³³ Ida Maria Botto, “Una ricostruzione ipotetica: il Trecento”, in: *La scultura a Genova e in Liguria* (Anm. 14), S. 179–205: 194–196.

³⁴ Di Fabio (Anm. 18), unnummerierte Abb., und Di Fabio 2011 (Anm. 3), S. 124, Abb. 94. Luciano Grossi Bianchi, “Una architettura tra Genova e Avi-

gnone: la tomba del cardinale Luca Fieschi”, in: *Mediterraneo genovese: storia e architettura*, Akten der Tagung Genua 1992, hg. von Gabriella Airal di/Paolo Stringa, Genua 1995, S. 135–142: 140, und Di Fabio 2011 (Anm. 3), S. 125, Abb. 95.

³⁵ Di Fabio 2009 (Anm. 3), S. 265.



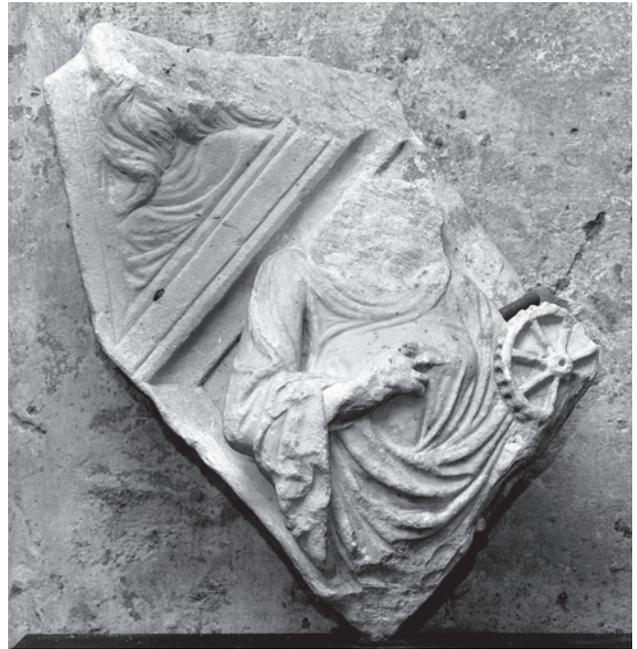
18 Fieschi-Grabmal, Rekonstruktionsvorschlag des Verfassers, 2014 (graphische Umsetzung Stefano Benini)

19 Lupo di Francesco, Kopf der hl. Katharina. Genua, Privatbesitz

20 Lupo di Francesco, Hl. Katharina. Genua, Museo Diocesano

Das Fieschi-Grabmal dürfte vielmehr – wie die Monumente für Kaiser Heinrich VII. und für Bonifazio und Gherardo della Gherardesca (Abb. 12) – in mehreren, übereinander angeordneten Abschnitten aufgebaut gewesen sein (Abb. 18). Der untere Abschnitt, der zur Aufnahme eines Altars angelegt war, wird von zwei Spiralsäulen und einem von diesen getragenen Auflager in zwei bis drei Metern Höhe gebildet worden sein, welches an seiner Front die überkommene Inschrift³⁶ und beiderseits davon Felder mit dem Wappen des Kardinals zeigte. Darauf standen vermutlich die vier Löwen (Abb. 5) und auf ihnen wiederum die jetzt in Santa Maria Maddalena befindlichen vier Trägerfiguren (Abb. 9), die ihrerseits den Sarkophag stützten. An dessen Schmalseiten befanden sich die fragmentarisch überkommenen Reliefs der Engel mit Schriftband (Abb. 10, 11). Den Abschnitt darüber bildete die Totenkammer mit den beiden den Vorhang haltenden Engeln und der liegenden Figur des verstorbenen Kardinals in seinem Ornat (Abb. 5). Der vierte, oberste Abschnitt wurde ähnlich wie beim Gherardesca-Grabmal (Abb. 12) durch ein bekrönendes Tabernakel gebildet, dessen drei Giebel (Abb. 4) fragmentarisch erhalten sind. Die überkommenen Tabernakelgiebel fassen jeweils zwei Spitzbögen zusammen, die auf zwei schlanke Öffnungen verweisen, wie dies abgewandelt beim Tabernakel über dem Portal des Camposanto (Abb. 13) der Fall ist. Wie dort dürfte beim Grabmal die Mitte des Tabernakels ungeteilt gewesen sein und ein hängendes Kapitell aufgewiesen haben.³⁷ In der Mitte des bekrönenden Tabernakels wird – wie damals üblich – die Madonna mit dem Jesusknaben gethront haben. Diese Statue ist verschollen. Von den vier begleitenden Statuen sind drei erhalten. Die Positionen, die sie ursprünglich eingenommen haben, wird jeweils

³⁶ Der Text der Inschrift lautet: MCCCXXXVI. DIE ULTIMA IANVARI / REVEREND(issi)MVS. D(ominus). LVCAS DE FLISCO S(an)c(ta)E / ROMANE ECCL(esi)E DIACONVS CARDIN(ali)s / CVIVS OSSA IN HAC IACENT TVMBA / ANIMA EIVS REQVI(esc)AT IN PACE.



durch die Drehung des Kopfes angezeigt. Die Bostoner Statue (Abb. 6) nahm den Platz ganz links ein und der hl. Antonius Abbas (Abb. 7) den daneben, während der hl. Laurentius (Abb. 8) für die Position ganz rechts bestimmt war. Die verschollene vierte Figur gleich rechts neben der Madonna könnte meines Erachtens den Evangelisten Lukas dargestellt haben, der als Namenspatron des Kardinals diesen kniend der Madonna und dem Jesusknaben anempfohlen haben dürfte.

In welchem Zusammenhang aber hat sich der hier publizierte Kopf des Bischofs an diesem Grabmal befunden? Di Fabio (1991) hat erstmals eine bis dahin unbekannte “testa femminile velata” (Abb. 19) präsentiert und bemerkt, dass dieser kleine Kopf unter den erhaltenen Teilen des Grabmals nur in Beziehung zu den Figuren des sogenannten *cielino* gebracht werden

kann.³⁸ 2009 ist er erneut auf diesen Kopf zu sprechen gekommen und zugleich auf einen zweiten, eine “testa di vescovo”, die zu unbestimmter Zeit vom Ursprungsort entfernt und in eine Genueser Privatsammlung gelangt sei. Di Fabio bemerkte in einer Anmerkung, dass er den Bischofskopf gesehen habe, aber über keine Fotografie verfüge.³⁹ Ich habe den Eindruck, dass er über den Marmorkopf sprach, den ich hier präsentiere.

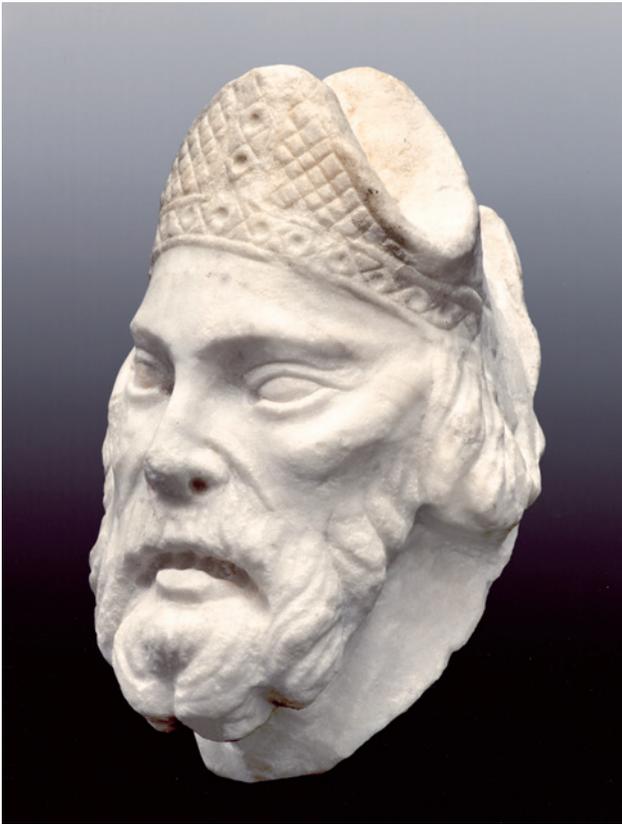
Die Bruchstücke des *cielino* sind auf der Fotografie der Architekturfragmente des Fieschi-Grabmals im Museo di Sant’Agostino von 1939 (Abb. 4) unmittelbar unterhalb des großen, dreiteiligen Tabernakels zu sehen, eingefasst von einer rechteckigen schwarzen Linie. Die rautenförmigen Reliefs mit Figurenbüsten ohne Kopf sind 1995 im Museo Diocesano an der Wand neben der unglücklichen Zusammenstellung der bedeutenderen Elemente des Fieschi-Grab-

³⁷ Hängende Kapitelle tauchen 1324 in einem der Reliefs an Goro di Gregorius Arca di San Cerbone in Massa Marittima auf, 1333 an der Rahmung von Simone Martinis gemaltem Altar der Verkündigung für die Cappella di Sant’Ansano im Sieneser Dom, 1334 bei Tino di Camainos doppelseitigem

Triptychon, das sich jetzt in der Sammlung Salini in Siena befindet. Dieses Architekturmotiv kann um 1340 als bekannt vorausgesetzt werden.

³⁸ Di Fabio (Anm. 18), S. 29 und unnummerierte Abb.

³⁹ Di Fabio 2009 (Anm. 3), S. 269, 287, Anm. 6.



21 Lupo di Francesco,
Kopf eines Bischofs.
Privatbesitz



22 Lupo di Francesco,
Bischof. Genua, Museo
Diocesano

mals (Abb. 5)⁴⁰ angebracht worden. Di Fabio hat recht: die Köpfe gehören zu diesen Reliefs des *cielino*. Erstaunlicherweise hat er die “testa femminile velata” (Abb. 19) nicht in den Kontext des Reliefs der hl. Katharina (Abb. 20) gestellt, wo der Kopf passgenau hinzugehören scheint. Ebenso passt der Kopf des Bischofs (Abb. I, 21) auf die Figurenbüste (Abb. 22), die durch einen Krummstab als Bischof gekennzeichnet ist. Auf der Fotografie von 1939 (Abb. 4) sind meines Erachtens die Reliefs der hl. Katharina und des Bischofs in dem als *cielino* markierten Rechteck

zu identifizieren, und zwar ersteres ganz links unten und letzteres nur wenig weiter rechts oben (noch unter dem linken Tabernakelgiebel). Es sieht so aus, als seien die Köpfe zu diesem Zeitpunkt noch mit den Büsten vereint gewesen.

Wo aber hat sich der *cielino* ursprünglich befunden? An dem größten Fragment mit ornamentaler Dekoration – auf dem Foto von 1939 ganz in der Mitte angebracht – ist zu erkennen, dass die Oberfläche nicht plan, sondern leicht gewinkelt ist; die Reliefs dürften also eine Art Gewölbe gebildet haben, dessen Scheitel-

⁴⁰ Der Raum, in dem die Elemente des Grabmals im Museo Diocesano zusammengefügt worden sind, ist kaum halb so hoch wie das ursprüngliche

Grabmal und daher eigentlich ungeeignet für die Präsentation von dessen Fragmenten.

linie sich parallel zur Grabmalsfront mittig von links nach rechts gezogen hat. Diese formale Besonderheit dürfte zur Identifikation als *cielino* geführt haben, denn der Betrachter blickt gleichsam von unten in ein Dach. Di Fabio hat den *cielino* über seiner Grabkammer als Basis des bekrönenden Tabernakels eingesetzt (Abb. 16), während ihn Grossi Bianchi oberhalb der Grabkammer, die er in die Wand eingelassen glaubte, als Wandfries angesetzt hat (Abb. 17), wobei die Winkelung in der Oberfläche des Relieffrieses allerdings bei dieser Rekonstruktion keinen Sinn macht.⁴¹ Seiner Struktur nach handelt es sich um die Decke eines wenig tiefen, gestreckten Raumes. Dass die drei bekrönenden Tabernakel entsprechend der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion eine einheitliche Decke aufgewiesen hätten, ist unwahrscheinlich; bei der Höhe von acht bis neun Metern wäre sie kaum sichtbar gewesen. Auch als Gewölbe der Totenkammer wäre der *cielino* schlecht zu sehen gewesen, und als dekorierte Unterseite des Sarkophags hätte ein Fries mit Figurenbüsten ikonographisch keinen Sinn ergeben. Der Relieffries mit den Halbfiguren in Rauten muss sich daher meines Erachtens an der Unterseite des von Spiralsäulen getragenen Auflagers befunden haben – gleichsam als Decke der „cappella“ mit dem Altar.

Dieser Rekonstruktionsvorschlag impliziert, dass viele der kleinen Architekturfragmente im Depot des Museo Diocesano von den Schmalseiten des Grabmals und eventuell von seiner Bekrönung stammen. Er gibt nicht vor, das letzte Wort in dieser Angelegenheit zu sein; es besteht aber der Anspruch, die ursprüngliche Struktur des Grabmals zutreffender als bisherige Vorschläge zu erfassen.

Ich danke der Direktorin des Museo Diocesano in Genua, Dottoressa Paola Martini, aufrichtig für Ratschläge und Unterstützung bei der Beschaffung von Fotografien.

⁴¹ Di Fabio (Anm. 18) und *idem* 2011 (Anm. 3), Abb. 94f.

Abstract

This article discusses a hitherto unpublished head of a bishop, clearly a fragment of a relief, and establishes its provenance from the monumental tomb of Cardinal Luca Fieschi, which was erected between 1336 and 1344 in the choir of the Cathedral of Genoa and dismantled in the late sixteenth century; the surviving fragments were reunited in 1995 in an unconvincing arrangement in the Museo Diocesano, Genoa. A discussion of their authorship confirms the attribution, first proposed by Joseph Polzer in 2005, of the entire monument to the workshop of the Pisan sculptor Lupo di Francesco; given the stylistic homogeneity of the sculptures, the hypothesis of a collaboration between Lupo di Francesco and Bonaiuto di Michele, as suggested by Clario Di Fabio and Bruno Ciliento, is not plausible. Considering the extant documentary evidence and Lupo di Francesco's authorship of the project, a new reconstruction of the original structure is proposed: the monument, which measured about 10 meters in height, must have consisted of four super-imposed levels, beginning with the space for the altar at the bottom, followed by the four cardinal virtues standing on lions that supported the sarcophagus and the death chamber with the gisant and, finally, a tabernacle with three gables that contained a lost *Madonna* flanked by an *Apostle* and *Antonius Abbas* on the left and a lost *Saint Luke*, probably presenting the kneeling cardinal, and *Saint Lawrence* on the right. The bishop's head published here originally belonged to a now headless half-figure of a bishop that, together with other fragmentary reliefs, was part of the so-called *cielino*, which must have formed the ceiling of the *cappella* on the ground floor of the monument.

Bildnachweis

Archiv des Verfassers, Dorsten: Abb. 1, 18, 21. – Franco Cosimo Panini Editore, Modena: 2, 5, 7, 8, 10, 11. – Alinari, Florenz: Abb. 3, 13. – Nach Ciliento/Di Fabio (Anm. 4): 4, 14–16, 19. – Courtesy Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 6. – Fulvio Valgoglio, Genua: Abb. 9, 20, 22. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut: Abb. 12. – Nach Grossi Bianchi (Anm. 34): Abb. 17.

Umschlagbild | Copertina:
Pellegrino Tibaldi, progetto definitivo di altare dedicato a santa Caterina d'Alessandria
(Detail aus Abb. 2, S. 238 | Dettaglio da fig. 2, p. 238)

ISSN 0342-1201

Stampa: Alpi Lito, Firenze
novembre 2014