

HARALD KELLER

DIE BAUPLASTIK DES SIENESER DOMS

STUDIEN ZU GIOVANNI PISANO UND SEINER KÜNSTLERISCHEN NACHFOLGE

Die Gesamtdarstellungen der Kunst des Giovanni Pisano liegen fast alle ein Menschenalter zurück: Justi 1903, Sauerlandt, Supino, Brach 1904, Venturi 1906, C. Frey 1911. Die im letzten Jahrzehnt erschienenen Arbeiten über das ganze Werk des Künstlers stammen ebenfalls aus dieser Forschergeneration: Venturi 1927, Schmarsow 1928. Sie haben nur bewiesen, daß für solche zusammenfassenden Darstellungen die Zeit noch nicht gekommen war¹. Das letzte Jahrzehnt hat sich mit Eifer und Erfolg der Erforschung der Einzelwerke zugewandt. 1926 setzte P. Bacci die Kanzel im Dom zu Pisa neu zusammen und begründete dann auch theoretisch seine Rekonstruktion, 1930 erkannte M. Weinberger ein Hauptwerk der Spätzeit wieder, die Sitzmadonna des Camposanto in Pisa, 1934 schloß W. Paatz seine ausgedehnten Untersuchungen über die Bauwerke des Künstlers ab, durch die ein höchst anschauliches und umfassendes Bild von dem Architekten Giovanni Pisano gewonnen wird. Wenn man von der Rekonstruktion des Grabmals der Kaiserin Margareta in Genua absieht, die wohl nur noch durch den Zufallsfund eines Bildes oder einer alten Beschreibung gelingen könnte, so gibt es im Werk des Künstlers jetzt vor allem noch einen ungeklärten Fragenkomplex: den Zyklus für die Sieneser Domfassade. Seine Rekonstruktion und Deutung ist das Hauptziel der folgenden Untersuchung.

I. DER ARCHITEKTONISCHE RAHMEN

Spätestens seit dem Jahre 1287 ist Giovanni Pisano als Dombaumeister in Siena tätig gewesen². Da nun 1284 der Grundstein der Domfassade unter großen Feierlichkeiten gelegt worden war, und im Januar des folgenden Jahres Verhandlungen zwischen dem Operaio und den beiden Bauherren, dem Bischof und der Comune, stattfanden, welche einen vorliegenden Entwurf zum Neubau bereits voraussetzen, so ist es zum mindesten sehr wahrscheinlich, daß Giovanni schon 1284 als Dombaumeister nach Siena gerufen worden³, und daß der ganze Entwurf sein Werk ist. Wenn uns auch kein Bauwerk aus der Zeit vor 1284 bekannt ist, mit dem der Name des Giovanni Pisano verknüpft werden könnte⁴, so hat man einen unerfahrenen Anfänger gewiß nicht zum Dombaumeister in Siena bestellt. Aber vielleicht sind den Sieneser Bauherren schon die Lehrjahre an den architektonischen Unternehmungen des Vaters und die französische Studienzeit des Giovanni als eine ausreichende Vorbildung erschienen. Jedenfalls ist der etwa Dreißigjährige, der an die Spitze des Sieneser Dombauers tritt⁵, für uns vor dieser Zeit nur als *Bildhauer* faßbar. 1266–69 war er unter der Oberleitung des Vaters an der Sieneser Domkanzel mit tätig, in der ersten Hälfte der siebziger Jahre, in der die Nachrichten aussetzen, die sonst für sein ganzes Leben in regelmäßigen Abständen überliefert sind⁶, wird er sich in den großen Bauhütten des

Diese Arbeit hat der hohen philosophischen Fakultät der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt a. M. im Frühjahr 1935 als Habilitationsschrift vorgelegen.

¹ Eine Wiener Dissertation der Lehrkanzel Strzygowski „Giovanni Pisano. Ein Beitrag zu seiner Stellung innerhalb der Bildnerei Westeuropas“ (1932), die mir durch die Liebenswürdigkeit der Verfasserin zugänglich gemacht wurde, kann ganz beiseite bleiben.

² Die Interpretation der Daten bei Stechow, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXVII, S. 99, die Giovanni als capomaestro erst seit 1290 anerkennen will, ist doch zu vorsichtig.

³ Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese. Siena 1854 I n. 15, p. 157. – Carl Frey, Scritte da M. Giorgio Vasari I, München 1911, p. 845 ff. – V. Lusini, Il duomo di Siena. Siena 1911, p. 96 ff.

⁴ Auch W. Paatz hat in seiner noch ungedruckten Arbeit „Entstehung und Wesen der Toscanischen Trecento-Architektur“, in die er mir freundlicherweise Einblick gewährt hat, keine architektonischen Frühwerke des Giovanni Pisano nachweisen können.

⁵ Die Ansetzung des Geburtsdatums auf etwa 1245–48 bei Stechow erscheint uns als viel zu früh. Die Kontrakte für die Sieneser Domkanzel des Vaters machen ihn als Knaben kenntlich, und noch Caravaggio ist mit 10 Jahren in die Lehre gekommen.

⁶ Vgl. die nicht ganz fehlerfreie Zusammenstellung der Lebensdaten bei A. Venturi, Giovanni Pisano. München 1927, p. 5 ff.

französischen Kronlandes umgetan haben⁷, kurz nach seiner Heimkehr schuf er die Madonnen-Halbfigur im Camposanto in Pisa⁸, 1277 tritt er als nun ebenbürtiger Partner des Vaters am Brunnen in Perugia auf⁹.

Als Giovanni nun nach Siena zurückkehrte, übernahm er die Leitung einer Bauhütte, die seit etwa 50 Jahren die Errichtung des Domes betrieb¹⁰. Das Langhaus stand in seinem heutigen Umfange fertig, nur waren die Außenwände in allen wesentlichen Partien noch unverkleidet, und die Eindeckung des Hochschiffes kann nur aus einem Notdach bestanden haben, da die Wölbung erst ein Jahrhundert später erfolgte¹¹. 1262 war die Abdeckung der Dächer (wohl mit Ausnahme des Mittelschiffs), 1264 die der Kuppel mit Blei vollendet¹², und die Fertigstellung der Kuppel setzt natürlich in der Kirche selbst die Wölbung der abstützenden Joche des Kuppel-Umgangs voraus, auf die man mit ziemlicher Sicherheit die Nachrichten über die Einwölbung von 1259 und 1260 beziehen darf¹³. Damals jedenfalls war der Dom so weit fertig, daß mit der inneren Ausstattung begonnen werden konnte. 1259 wurde unter der fertigen Kuppel der Hochaltar errichtet und im gleichen Jahre das Chorgestühl aufgestellt¹⁴, 1266 wird Nicolò Pisano mit seinen Gehilfen zur Arbeit an der Kanzel berufen¹⁵. Auch die älteste Bauplastik des Doms, der Kapitellschmuck des Langhauses, muß von der Werkstatt des Nicolò Pisano ausgeführt sein, ob ebenfalls in jenen Jahren oder schon früher, bleibt ungewiß (Abb. bei Lusini, p. 49 ff.). Die Ausführung ist ganz ungleichmäßig: neben ganz groben Stücken, wie den meisten Schulterbüsten und den unbeholfenen Vogelkapitellen, finden sich so vorzügliche Arbeiten wie die Salome mit dem Haupte Johannes d. T. (Ecke zwischen innerer Eingangswand und nördlicher Mittelschiffarkade), die den älteren Figuren vom Brunnen in Perugia auffallend nahesteht. Dieser Dom des Dugento, der nur im Langhaus und Kuppelraum mit dem heutigen Bau identisch war, muß auch in seiner nicht mehr bestehenden Chorpartie mit dem für Italien so seltenen Umgang und französischem Kapellenkranz vollendet worden sein, sonst hätte man schwerlich alle Kräfte auf den Bau der Fassade versammelt¹⁶.

Die Planungen für sie gingen weiter zurück. Seit 1262 können sich alle vorbereitenden

⁷ M. Weinberger, Die Madonna am Nordportal von Notre-Dame. Zeitschr. f. bild. Kunst LXIV, 1930-31, p. 1 ff. - Ders., Eine Madonna von Giovanni Pisano. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn LI, 1930, p. 165 ff.

⁸ Die Gruppierung der plastischen Einzelwerke des Giovanni Pisano scheint uns in dem Weinberger'schen Aufsatz über die Madonna im Camposanto am glücklichsten gelöst.

⁹ G. Swarzenski, Nicolò Pisano. Frankfurt 1926, p. 54.

¹⁰ Die Geschichte des ersten Bauabschnitts vor dem Auftreten Giovannis bei Lusini unbrauchbar, das Langhaus jedenfalls im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrh. im Bau.

¹¹ Der Bau muß 1226 noch so in den Anfängen gesteckt haben, daß man schwerlich die Marmorlieferungen dieser Jahre auf die Inkrustation der heutigen Haupt- und Seitenfassaden beziehen kann, wie Lusini, p. 26, und Frey, p. 839, es tun. - Zur schwierigen Frage der Wölbung des Hochschiffs vgl. Lusini, p. 36, Anm. 16.

¹² Milanesi I, p. 145, Lusini, p. 31 u. 141, Anm. 4.

¹³ Milanesi I, n. 5, p. 142 ff., Lusini, p. 47.

¹⁴ Milanesi I, n. 1, 2, p. 139 ff., Lusini, p. 31.

¹⁵ Milanesi I, n. 8-10, p. 145 ff.

¹⁶ Die Rekonstruktion des spätromanischen Doms bei Lusini, p. 39, wird in allen wesentlichen Punkten richtig sein. Daß die Ostpartie wirklich ausgeführt war und nicht Projekt blieb, geht aus Milanesi I, n. 3 u. 5, klar hervor. Auch die Bleideckung der Dächer scheint sich auf diese Partie mit ausgedehnt zu haben. Schließlich bestätigt die Baubeschreibung des Canonico Oderigo im *Ordo officiorum ecclesiae Senesis*, die Lusini, p. 17, fälschlich 1215 entstanden glaubt, die aber unmöglich vor 1269 geschrieben sein kann, daß damals die Ostpartie bereits mit Altären ausgestattet und dem Kultus übergeben war.

Die romanischen Umgangskirchen nach französischem Muster sind alle viel älter. In der Toscana liegt von ihnen nur eine: S. Antimo bei Siena. (Chor 1118). Von S. Antimo abhängig ist Sa Maria a pie di Chienti (bei Montecosaro in den Marken, nach Mitte 12. Jahrh.), eine Kirche, auf die mich Wolfg. Krönig hingewiesen hat. Die übrigen Kirchen liegen in Südalien: Aversa (wohl schon um 1100), Venosa (wohl 1. Hälfte 12. Jahrh., sicher von einem französischen Bautrupp errichtet) und Acerenza (nach Mitte des 12. Jahrh.). Aus toscanischen Voraussetzungen erwächst also der sieneser romanische Chor wohl nicht.

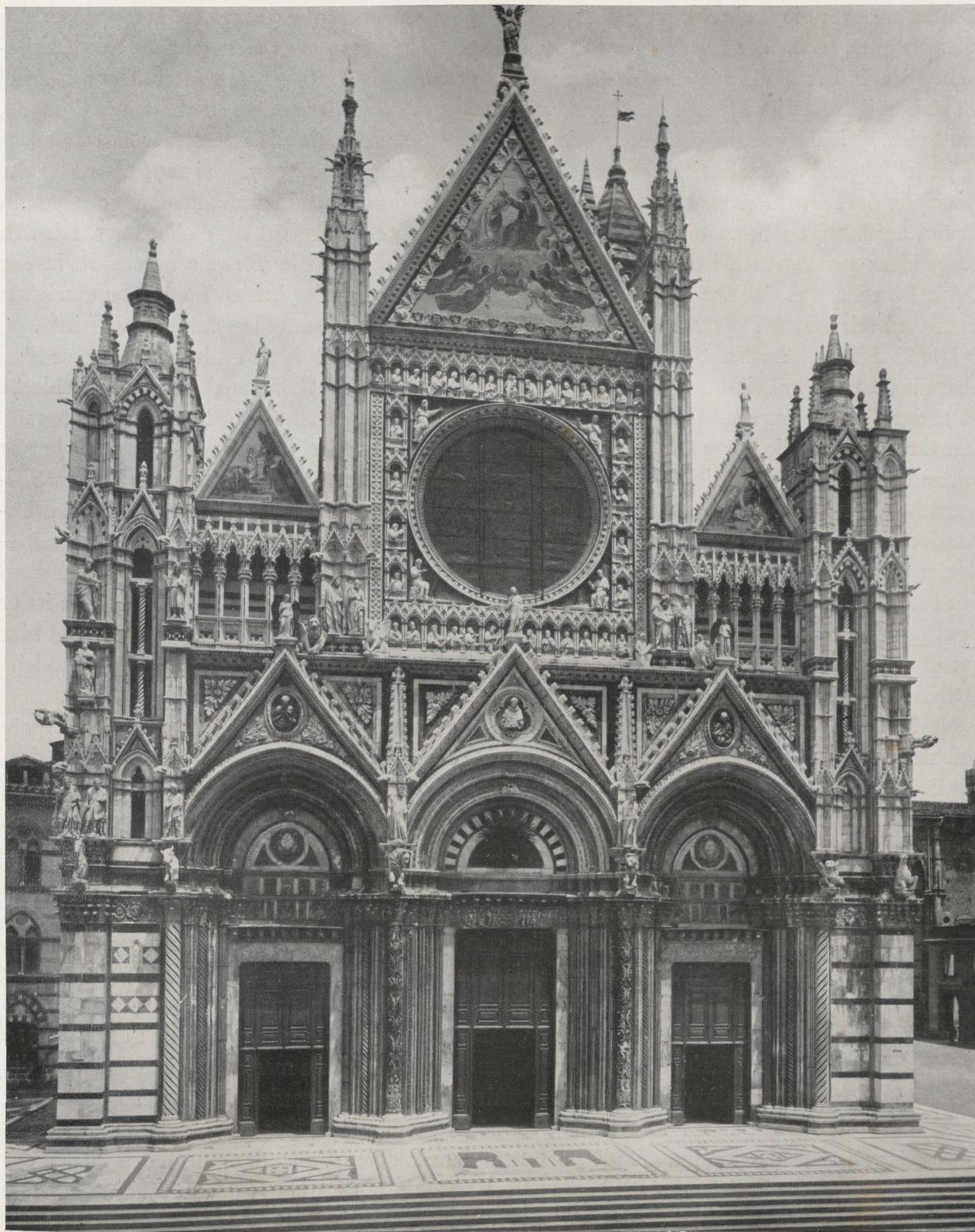


Abb. 76. Siena, Domfassade

Maßnahmen für die Weiterführung des Werks nur auf den Außenbau beziehen. Ihm kam es also allein zugute, wenn der neu berufene *Operaio Fra Melano* 1259 vom Generalvikar mit Zustimmung des Domkapitels mit dem Recht ausgestattet wird, als Vertreter von Bischof und Kapitel Geldeintreibungen im Namen der Opera vorzunehmen. Auch der andere Bauherr, die *Comune*, muß eine gleichlautende Anordnung erlassen haben¹⁷, ebenso wie die Legate für den Dombau in jenen Jahren vor der Errichtung der Fassade nicht versiegen¹⁸. Am 7. Mai 1275 überträgt der *Consiglio dei Nove Governatori e Difensori* der *Comune* dem *Operaio* die Vollendung des ganzen Baues, ermächtigt ihn, zu diesem Zwecke jeden Kredit zu beanspruchen, mahnt aber, mit den Baugeldern sparsam zu wirtschaften¹⁹. In diesen Jahren wachsen die Verwaltungsansprüche der Opera so sehr, daß der *Operaio* sich immer mehr dem Einfluß der beiden Bauherren entziehen kann und mit seinen *Deputati*, deren Zahl nun zunimmt, als selbständige Behörde auftritt²⁰.

Die Errichtung der Fassade des Mariendoms wurde schließlich auch nach dem Sieneser Sieg über die Florentiner bei Montaperto 1260 eine Ehrenpflicht für die *Comune*, denn vor der Schlacht hatte der *Sindaco* vor dem Hochaltar die Stadt der Madonna geweiht²¹. So legte man denn 1284 den Grundstein. Wie lange Giovanni Pisano den Bau geleitet hat, ist ungewiß. Bis 1295 hat er seinen eigentlichen Wohnsitz in Siena gehabt, sein Arbeitsvertrag erlaubte ihm aber längere Abwesenheit, um anderen Verpflichtungen nachzukommen²². 1296 wird er in einer sienesischen Urkunde zum letzten *Male Capomaestro dell' opera* genannt²³, 1295, 1296, 1298 ist er in Pisa beschäftigt, wohin er in jenen Jahren übersiedelte, und die beiden großen Kanzelaufträge haben ihn dann fast für zwei Jahrzehnte in der Nordtoskana festgehalten. Aber gegen Ende seines Lebens ist er 1314 noch einmal in Siena erwähnt²⁴, das Sieneser Bürgerrecht hat er immer behalten, und hier hat er sich auch die Grabstätte neben seiner Schöpfung gewählt²⁵, ein Zeichen dafür, welche Stellung er selbst der Sieneser Tätigkeit in seinem so überreichen Lebenswerk zubilligte.

Nach der Übersiedlung des Giovanni Pisano nach Pisa scheint die treibende Kraft in der Opera gefehlt zu haben, der Eifer der Bauherren war jedenfalls dahin. 1299 klagt der *Operaio* dem Großen Rat, daß nicht einmal mehr Gelder vorhanden seien, um die Steinmetzen zu bezahlen, er beschwört ihn bei der Ehre der *Comune*, die Zahlungen fortzusetzen²⁶. Das geschieht zwar, aber schon stellt die *Comune* die Bedingung, die Zahl der Arbeiter zu verringern²⁷. Den Bau jetzt ganz einzustellen, erlaubten schon Prestigegründe nicht, da seit 1294 der Florentiner Dom als Werk der feindlichen *Comune* emporwuchs. Vielleicht darf man aus der Tatsache, daß der Platz zwischen Domfassade und *Ospedale della Scala* 1307 geebnet und gepflastert wurde, schließen, daß das architektonische Gerüst der Fassade bis zum Hauptgesims damals fertig stand²⁸. Aber der figurale Schmuck zum mindesten war damals noch nicht beendet, und Giovanni hat gewiß bis an sein Lebensende die Vollendung seines Werks betrieben. Seine Anwesenheit in Siena 1314 beweist, daß er noch in Verbindung mit dem Bau stand, und wenn man auch nicht weiß, ob die für das Jahr 1318 namentlich aufgeführten Handwerker an der Fassade oder an der Ausstattung des Inneren arbeiten²⁹, so zeigt doch die Beschaffung von rotem Marmor für die Opera³⁰, der nur an der Fassade Verwendung fand³¹, daß man damals deren Vollendung nach den Plänen des Giovanni Pisano noch nicht aufgegeben hatte. Erst nach Giovannis Tod, um 1320, schweigen

¹⁷ Lusini, p. 61.

¹⁸ Belege aus den Jahren 1265–77 bei Lusini, p. 142, Anm. 6.

¹⁹ Lusini, p. 61.

²⁰ Ebda., p. 62.

²¹ Ebda., p. 60.

²² Milanesi I, n. 18, p. 161 f. Frey, p. 846, Anm. 1.

²³ Repertor. f. Kunsthiss. 30, 1907, p. 193.

²⁴ Ebda.

²⁵ Vasari-Milanesi I, p. 319, Anm. 2, Lusini, p. 146, n. 63. – Abb. d. Inschrift bei Bacci, *La Ricostruzione del Pergamo nel Duomo di Pisa*. Milano o. J. Abb. 100.

²⁶ Milanesi I, n. 19, p. 163.

²⁷ Ebda., n. 20, p. 163.

²⁸ Ebda. I, n. 21, p. 165, vgl. auch die Daten bei L. Justi, *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn.* XXIV, 1903, p. 254, Anm. 1.

²⁹ Milanesi I, n. 31, p. 181.

³⁰ Ebda. I, n. 32, p. 183.

³¹ Wie Lusini, p. 147, Anm. 92, schon bemerkte.

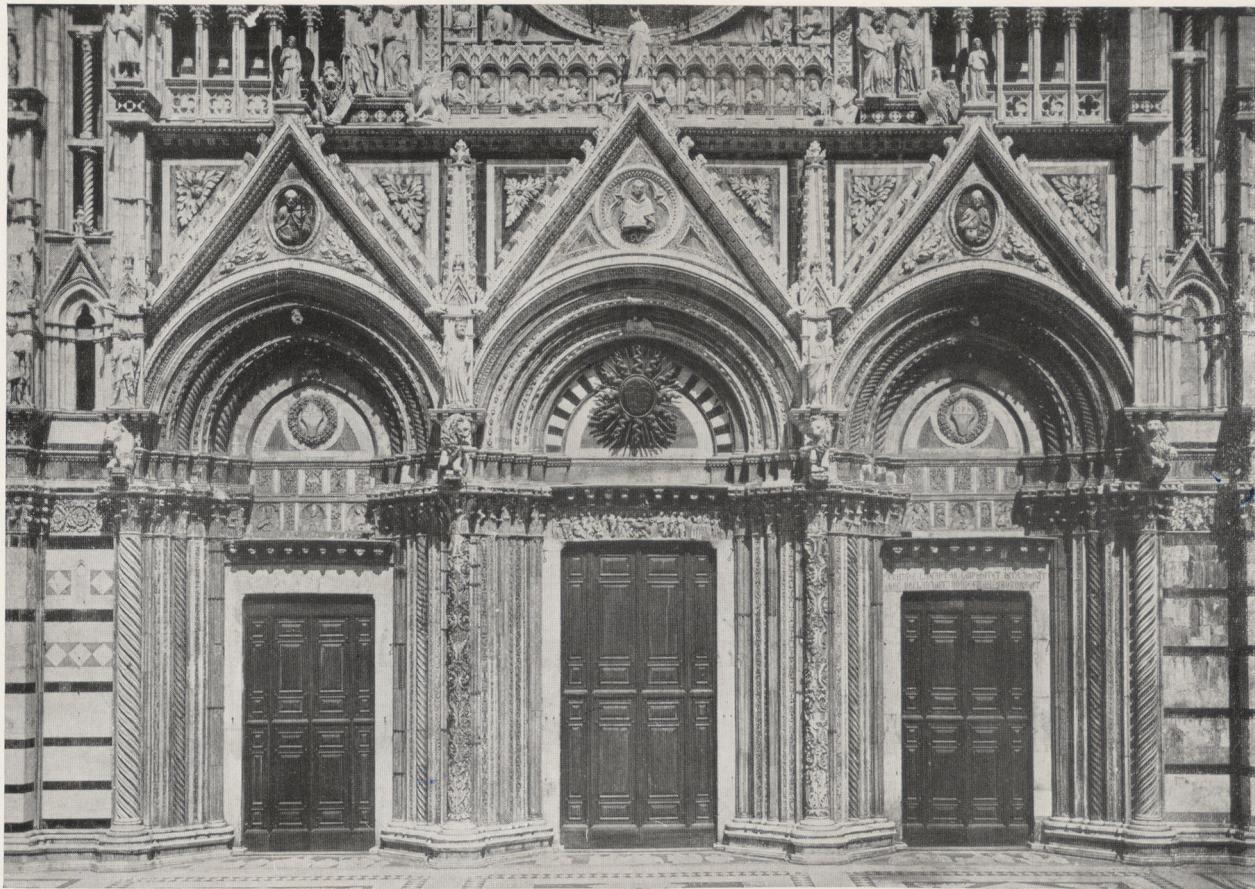


Abb. 77. Siena, Domfassade, Portalgruppe

auch die Dokumente. Der neuentfachte Ehrgeiz der Auftraggeber hatte sich anderen Zielen zugewandt, Giovannis Fassade wurde in seinem Sinne nie vollendet.

In einem Augenblick, in dem in den nordischen Ländern die Hochgotik sich bereits ihrem Ende zuneigt, hat die Leidenschaft des geborenen Bildhauers Giovanni Pisano das untere Geschoß der Sieneser Domfassade in einer noch fast ungebrochenen spätromanischen Gesinnung entworfen. Nur der Wille eines Bildhauers konnte die drei Portale so zum alleinigen Motiv des Untergeschosses machen, konnte die schweigende Mauerstirn verwandeln in ein Heer von plastisch durchgeformten, drängenden Gliedern (Abb. 76 u. 77). Die Fassade mit drei Portalen, welche von stark abgetreppten Gewänden gerahmt werden, war der Nordtoscana nicht fremd, gerade S. Martino in Lucca, zu dessen plastischem Schmuck die Schule des Nicolò Pisano in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts beigetragen hatte³², zeigte an Vorhalle und Eingangswand das Motiv in wirkungsvoller Verdoppelung. Aber immer hatten sich die Portale der Mauerfläche willig eingefügt³³. Wenn hier nun eine andere Formgesinnung herrscht, so ist das nicht etwa allein im Zeitgeist einer Spätphase, hier der Spätromantik, begründet, der immer eine barocke Erregung inne-

³² Swarzenski, p. 58. – H. Keller, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. LVI, 1935, p. 33ff. (Diese Arbeit u. ihr erster Teil, ebda. LV, 1934, p. 205ff., werden zukünftig zitiert als „Keller I und II“.)

³³ Die nächste Parallele zu Siena bildet die Portalgestaltung von S. Lorenzo in Genua, die aber einem anderen Kunstkreis angehört und in direkter Beziehung zu Frankreich stand. Vgl. C. Enlart, Il portale della cattedrale S. Lorenzo di Genova, Atti del X. Congresso internaz. di storia dell' arte in Roma. Roma 1922, p. 135. Vgl. auch das Portal von S. Eligio al Mercato in Neapel (Ende des Jahrh.). A. de Rinaldis, Naples Angevine. Paris 1933. Taf. 1.

wohnt. An der etwa gleichzeitigen Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio (seit 1294), weniger ausgeprägt auch an der von Orvieto (seit 1310), hat die plastische Wucht der Portalgewände die Mauerstirn nicht in dem Maße aufgelöst. Es macht sich vielmehr die künstlerische Grundhaltung des Giovanni geltend, die auch aus heimischer Pisaner Überlieferung schöpft, wo die plastische Durchbildung des architektonischen Dienstes zu Hause war. Dort hatte am Hauptportal des Baptisteriums bereits um 1200 den Säulenschaft eine vegetabile Ornamentik umspannen, wie nur je in der römischen Kaiserzeit³⁴. Die beiden Säulen, die frei vor die Gewände des Hauptportals in Siena traten, haben dem Rankenwerk nur Tier- und Puttendarstellungen eingefügt (Abb. 78 u. 79).

Neben die nordtoskanischen treten die Eindrücke der französischen Wanderjahre. Die Dreiergruppe der Portale, welche tief die Mauermasse aushöhlt und in ununterbrochener Reliefierung ihrer Gewände die Mauerstirn verzehrt, sowie die Verkleidung der Ansätze der „Wimperge“ durch Bauplastik wären ohne Reims und Amiens kaum denkbar. Auch die Strebeturme, welche die Fassade rahmen, gehen auf einen französischen Gedanken zurück. Freilich sind alle diese Eindrücke sofort ins Italienische umgesetzt worden, mit der starken schöpferischen Kraft, mit der das ganze italienische 13. Jahrhundert die Anregungen der französischen Gotik auf seine große eigene Baukunst übertragen hatte, die mit dem Namen Gotik nur sehr unvollkommen bezeichnet ist. Die aushöhlenden Reimser Archivolten sind durch plastisch vordrängende Rundstäbe, die unstatischen Wimperge durch klassischen Proportionen angenäherte Giebel, die Archivoltenform des steilen Spitzbogens im Mittelpfortal durch den klassischen Rundbogen und in den Seitenfeldern durch einen dem Halbkreis stark angenäherten Spitzbogen ersetzt³⁵. Die Einführung der Kämpferzone in die Portalgewände, die sich vorher nirgends in der toskanischen Architektur findet, steigert durch ihre Einschnürung das plastische Leben, unterstreicht aber vor allem die Horizontale. Denn bei dem Italiener, den auch in der Blütezeit der Gotik seine klassische Grundstimmung nicht verläßt, ist die Struktur der Fassade durch das Gegenspiel von Horizontale und Vertikale bestimmt. Die Wimperge sollen nicht wie in Frankreich den Übergang von einem Geschoß zum andern verwischen, sondern willig ordnen sie sich dem großen Hauptgesims unter³⁶. In diesem Kernstück des Untergeschosses der Fassade, das oben vom Hauptgesims, seitlich von den äußeren Säulen der Nebenportale gerahmt wird, verstrebt sich die Horizontale viermal mit der Vertikalen.

Nur bei einer in ihren Grundlinien so einfachen Komposition durfte die plastische Durchformung und farbige Haltung ihrer Glieder bis zur völligen Erschöpfung der bildhauerischen und malerischen Mittel getrieben werden. In den Gewänden und Archivolten wechseln gedrehte Säulen mit polygonalen Pilastern oder Rundstäben, die in der Farbigkeit, im Dekor, in der Profilierung wieder alle verschieden voneinander gebildet sind. Denn zu den drei Farben, die alle toskanischen Fassaden mit Marmorinkrustation tragen, zu dem Grundakkord aus Weiß, Grünschwarz und Rosa fügt der Sieneser Dom nach dem Vorbild von S. Martino in Lucca, das ihm hier allein vorausgegangen war, ein zartes Gelb und vor allem ein sehr kräftiges Rotbraun, das nunmehr mit dem leuchtenden Weiß des Grundes zusammen und dem Schwarz der Streifen am Untergeschoß der Strebeturme den Farbenklang der Fassade in einzigartiger Weise bereichert³⁷.

³⁴ W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters. Leipzig 1926. Taf. 89 ff., 131, 134.

³⁵ Schmarsow hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Archivoltenführung in der italienischen Zisterzienser-Gotik seit Casamari bereits vorkommt. (Repert. f. Kunsthiss. XLVII, 1926, p. 135.)

³⁶ Auf ganz die nämliche Weise bildet an seinen römischen Tabernakeln Arnolfo di Cambio die französischen Formen um, vgl. Keller I, p. 225 f.

³⁷ Den Hinweis auf die Inkrustation von S. Martino in Lucca entnehme ich der ungedruckten Arbeit von Paatz.



Abb. 78. Siena, Dom.
Säule vom linken Gewände des Mittelportals



Abb. 79. Pisa, Baptisterium.
Säule vom Hauptportal

Nicht weniger abgestuft als die Tonwerte ist die plastische Schwerkraft der einzelnen Glieder. Von der feinen und kühlen klassizistischen Profilierung mancher Dienste bis zu den gedrehten Säulen, deren Spiralen sich in schwerem Drängen emporwinden, von dem zarten, leicht überschaubaren Rankenwerk, das sich willig in die strengen Kannelürenbettet, bis zu den von üppigem Akanthus ganz umspülten Vollsäulen, in deren von Licht und Schatten bewegtem Rankenwerk nun lebendige Wesen hausen – wie viele Stufen körperlicher Entfaltung, wie viele Grade der Bewegtheit des Reliefs! Es wäre unnatürlich, wenn eine solche architektonische Gesinnung, die weder in Flächen noch in geschlossenen Kuben denkt, sondern der organischen Durchbildung plastischer Werte ihr Dasein verdankt, sich die letzte Steigerung entgehen ließe, die in ihrem Bereich liegt: die Verlebendigung des architektonischen Gebildes durch die menschliche Gestalt!

II. SKULPTUR UND ARCHITEKTUR

Die Fassade des Sieneser Doms ist die erste in Italien, die in allen Teilen mit Skulpturen besetzt ist und die zugleich die Bauplastik zu einem der wichtigsten Elementen der architektonischen Schöpfung erhebt. Zwar hatte schon die italienische romanische Kirchenfassade plastischen Schmuck gekannt, der über die Portale hinausgriff. Schon um 1100 hatte an der Fassade des Doms von Modena in Augenhöhe sich die fortlaufende Erzählung des Wiligelmus in friesartiger Reihung über die ganze Breite der Front hingezogen³⁸. Aber eine architektonische Funktion haben weder diese Reliefs noch die etwas jüngeren an S. Zeno in Verona (1138–39) ausgeübt, die eher die Komposition der Bronzetüren ihrer Zeit der Bauplastik aufzudrängen versuchen. Noch die Fassade von S. Pietro vor Spoleto aus dem Anfang des Dugento trägt ihre Petrus-Szenen in einer ganz dekorativen Anordnung vor, wobei das eigentliche architektonische Gerüst der Fassade durch die teppichähnliche Aufteilung der Relieffelder verdeckt wird. In Parma freilich wurde in der gleichen Zeit (seit 1196) durch Benedetto Antelami, den ikonographische und stilistische Beziehungen mit der Provence und der Isle de France verbinden, zum ersten Male das ganze thematische Programm der französischen Kathedralen auf einen italienischen Bau übertragen, aber nur die Tympana, der Türsturz und die Pfosten wurden mit Reliefs geschmückt; die mächtigen Portalgewände, welche die Mauer in ihrer ganzen Tiefe aufschließen und Platz für größere Gruppen von Gewändestatuen in Fülle böten, blieben leer, und die Monumentalfiguren sind nach südfranzösischem Vorbild in schreinartige rechteckige Wandvertiefungen verwiesen, die aber nun ganz anders als in der Provence außerhalb des eigentlichen Portalorganismus bleiben. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß Antelami in Borgo San Donnino dann die südfranzösische Lösung aufgreift, die Würde der einzelnen Figur durch eine sie umfassende Halbkreisnische zu wahren und zu erhöhen, ein Motiv, das die römischen Provinzen in ihren Grabdenkmälern ja überall dem Mittelalter überliefert hatten³⁹, und das nun Antelami in großartig neuem Sinne formt⁴⁰.

Das neuerwachende Gefühl für die antike Statuarik hat den italienischen Künstlern des hohen und ausgehenden Mittelalters jedenfalls die Gewändestatue verleidet und sie eine ganz neue Form des Figurenportals schaffen lassen. Nur in einer Zeit, in der Frankreich selbst noch auf der Suche nach der reifen Form des Gewändefigurenportals war, wurden diese Bestrebungen in Italien aufmerksam verfolgt (Ferrara Dom, Westportal 1135, Verona Dom, Westportal nach 1139)⁴¹. Als aber in St. Denis und Chartres die gültige Lösung gefunden war, bot sie für Italien nichts Verlockendes mehr. Die Portale von Ferrara und Verona haben in Italien niemals Nachfolge gefunden. Die große Portalgruppe von S. Lorenzo in Genua (vom Ende des Dugento) lehnt sich bezeichnenderweise an die über 70 Jahre zurückliegenden Portale von Mantes und Rouen an, Gewändeportale *ohne* figürliche Plastik⁴².

³⁸ Vgl. Tr. Krautheimer-Heß, Die figurale Plastik der Ostlombardei. Marburger Jahrb. f. Kunsthiss. IV, 1928, p. 232f.

³⁹ P. Deschamps, Die romanische Plastik Frankreichs, Berlin o. J. (1930), Taf. 7, 13, 14. – Kingsley Porter, Romanesque sculpture of the pilgrimage roads IV, Abb. 474–79. – H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig 1924, p. 31.

⁴⁰ E. Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924, p. 101ff.

⁴¹ Hamann, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland. Marburg 1922, p. 58ff. – Krautheimer-Heß, p. 255ff. Auch die Plastik des Türpfostens von Cremona und die aus dem Museum von Piacenza gehört hierher (Hamann, Abb. 107, Krautheimer-Heß, p. 287 u. 295ff.).

⁴² Enlart, der das Genueser Portal kurz nach 1222 setzt, ist mit Recht von P. Toesca, Storia dell' arte Italiana III, p. 787, widersprochen worden, der es ans Ende des 13. Jahrh. datiert.

Sa. Giustina in Padua wie die Porta dei Mesi des Doms von Ferrara⁴³ nehmen zu Anfang des 13. Jahrhunderts nur so viel von den französischen Programmen auf, als die Portale bergen können, und die Ordenskirchen, die großen Neugründungen der Zeit, verzichten ganz auf den bauplastischen Schmuck der Fassade. Damit ist die Front des Sieneser Doms wirklich die älteste mit einem großen bauplastischen Programm in der gesamten italienischen Kunst des Mittelalters. Warum konnten erst so spät und warum gerade in diesem Augenblick Architektur und Plastik sich zu dieser höheren Einheit zusammenfinden?

Dem Italiener bedeutet die Fassade der Kirche sehr viel weniger als dem Nordländer. Diesem ist sie die Stirn des Bauwerks: „Was ist innen, das ist außen.“ Für den Italiener ist sie in den meisten Fällen ein Schauspiel, welches nur selten das tektonische Gerüst des Innenraums noch einmal auf die Reliefbene projiziert. Deshalb konnte Sa. Croce in Florenz ebenso ohne Fassade bleiben wie S. Petronio in Bologna oder die Brunellesco-Kirchen. Kein Wunder, daß bei dieser Wertung der Fassade die Plastik von vornherein gar nicht an den Außenbau drängte. An Stelle der Fassade nehmen die Bronzetüren, die Kanzeln, die Taufbecken, die Tabernakel über den Hochaltären oder die Osterleuchter die umfangreichen ikonographischen Programme auf. Das sich hier eröffnende künstlerische Wirkungsfeld muß die italienischen Bildhauer völlig befriedigt haben. Für ihren Begriff der Monumentalität bedeutete es keinen Widerspruch, daß ihre hervorragendsten plastischen Schöpfungen aus dem 13. Jahrhundert nur an den Brüstungen und Zwischengeschossen der Kanzeln ihren Platz fanden, und daß sie nur wenige Dezimeter groß waren, dem Maßstabe nach eher der Kleinkunst angehörend und nicht der nordischen Kathedralskulptur verwandt. Man muß sich hüten, in diesem Sachverhalt etwa die typische Erscheinung einer Übergangszeit zu sehen, in der Italien eben seinen Nationalstil findet, und in der es naheläge, die kommenden Probleme der Monumentalplastik zunächst einmal in anderem Rahmen und in kleinem Formate zu lösen. Hätte Italien ein tieferes Interesse für die monumentale Bauplastik gehabt, so wäre es im reifen 14., im 15. oder im 16. Jahrhundert bei dieser Fülle bildhauerischer Begabungen in Florenz wohl zur Vollendung des plastischen Schmuckes der Domfassade gekommen. Statt dessen bleiben die Bauaufgaben, welche die plastischen Zyklen des reifen 14. und 15. Jahrhunderts aufnehmen, ganz die gleichen wie im 13. Jahrhundert. Die Domfassade bleibt liegen, aber nacheinander entstehen am Baptisterium die Türen des Andrea Pisano und des Ghiberti, ein Tabernakel ist die Wirkungsstätte für den bedeutendsten Florentiner Bildhauer aus der Mitte des Trecento, das Baptisterium erhält seinen figurenreichen Taufbrunnen – aber Bigallo und Loggia dei Lanzi geizen mit figürlichem Schmuck. Welch ein Gegensatz zu den nordischen Ländern, wo im 14. Jahrhundert die Wirkungsmöglichkeiten für die Bauplastik noch immer im Wachsen sind⁴⁴.

Die Abneigung gegen die Schaufassade mit figürlichem Schmuck war also der Toscana zu allen Zeiten eingewurzelt. Es müssen demnach schon sehr starke Kräfte wirksam gewesen sein, um diese Auffassung im letzten Viertel des Dugento zu verdrängen. Die Einführung der Halbkreisnische am Portal von Borgo S. Donnino hatte bereits gezeigt, daß nichts dem Italiener

⁴³ Rekonstruktion bei G. Agnelli, Ferrara, porte di chiese, di palazzi, di case. Bergamo 1909. Abb. 14.

⁴⁴ Oberitalien allein, das schon in der romanischen Zeit der Bauplastik Eingang in die Fassade gewährt hatte, schmückt sie auch im 15. Jahrh. mit Skulpturen, und Venedig und die Lombardei sind dann auch im 16. und 17. Jahrh. dieser Auffassung treu geblieben, während in Rom erst ganz am Ende des 16. Jahrh. die Statue sich an der Fassade festsetzen kann – sehr bezeichnenderweise am Bau eines Lombarden. Selbst im römischen Hochbarock verzichten die Bauten der beiden Toskaner Bernini und Cortona auf bauplastischen Schmuck, während die Oberitaliener Maderna, Borromini, Rainaldi und Martino Lunghi d. J. der Plastik eine wichtige Rolle an der Fassade zuweisen, wobei sie jedoch die Skulptur viel mehr in die Dienste der Architektur zwingen, als es ihre Landsleute daheim ohne die römische Schulung tun.

unnatürlicher erschien als eine Skulptur, die sich, in den Schutz der Architektur begebend, in ihrer natürlichen Entfaltung behindern ließ. Die Lösungen des französischen 13. Jahrhunderts konnten aber dem italienischen Urgefühl für die Würde der menschlichen Erscheinung in der Skulptur kaum verlockender erscheinen als die vom Chartreser Königsportal. Denn die nun aufkommende Einzwängung in hohe und schmale Tabernakel, deren Proportionen denen des menschlichen Körpers nicht verwandt waren, brachte eine noch größere Versklavung der menschlichen Figur, als die Portalgewände sie bewirkt hatten. Gegen diese hochgotische Abhängigkeit der Skulptur von der Baukunst setzten gerade in den Jahren, in denen die Sieneser Domfassade emporwuchs, in Frankreich selbst Gegenkräfte ein – das deutlichste Zeichen dafür, daß die klassische Epoche der französischen gotischen Architektur sich ihrem Ende zuneigte. Ob man nun die Bildwerke der inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims betrachtet⁴⁵ oder die im Gewände der Kirche von Candes⁴⁶, oder ob man die Biforien am Sockel des Mittelpalts der Kathedrale von Auxerre heranzieht⁴⁷, überall scheint in diesen Jahrzehnten dem erwachenden Eigenleben der Figur der architektonische Rahmen zu eng zu werden. Ganz ebenso strebt die Skulptur aus der einzelnen Archivolte heraus, was sich nirgends deutlicher als an den Archivolten der Rose des Südquerhauses von Reims dokumentiert⁴⁸. In der weiteren Entwicklung bis gegen 1310 hin wird dann die Archivolte immer mehr zur hinterfangenden Nische, welche der Figur dient (Sens, Rouen, südliches Querhaus, Bordeaux, St. André). Wichtiger ist die analoge Entwicklung der Gewändefigur. Sie löst sich von ihrer klassischen Rücklage, der Säule, und gewinnt nun die Herrschaft über das Gewände, indem sie in Nischen tritt, welche die Intervalle zwischen den Diensten aushöhlen (Auxerre, Rampillon, Bourges)⁴⁹. Wo nun der Querschnitt dieser Nischen ein halbes Hexagon ist, wie in Rouen oder Bordeaux, wo also die Figur von prismatisch harten Wänden hinterfangen wird, da kommt Frankreich zu ganz ähnlichen Lösungen wie sie Giovanni Pisano in Siena 10 bis 15 Jahre früher schon gefunden hatte. Auch darin nähert sich nun Frankreich der italienischen Entwicklung, daß die Figuren nicht länger vor dem Gewände schweben, sondern auf hohen Postamenten kräftig Fuß fassen. (Wiederum Rouen und Bordeaux, St. André in erster Linie, außerdem Bordeaux, St. Seurin⁵⁰.)

In dem Augenblick aber, in dem im Mutterlande der Gotik der Zusammenhang zwischen Architektur und Skulptur gelockert war, ohne doch aufgegeben zu werden, durfte Italien der nordischen Kathedralplastik Einlaß gewähren, denn dieses freie und doch gebundene Verhältnis von Skulptur zur Architektur, welches der Einzelgestalt Entfaltungsmöglichkeiten gewährte, hatte Italien eben selbst an den Arkadengeschossen der beiden Kanzeln des Nicolò Pisano hergestellt. Den Weg von diesen, ohne ihren architektonischen Rahmen noch gar nicht denkbaren Skulpturen zur wirklichen Freifigur hat Italien nun zwar zunächst ebensowenig beschritten wie der Norden, aber seit dem Auftreten des Nicolò Pisano und des Arnolfo di Cambio, in der Zeit der Jugendwerke des Giotto, bestand in der Toscana nicht mehr die Möglichkeit, die Figuren

⁴⁵ P. Vitry, *La cathédrale de Reims*. Paris 1919, II, Taf. 101f., bes. 103 u. 107, 2. – Während Vitry in einer späteren Arbeit (Die gotische Plastik Frankreichs, München 1929, p. 87) u. L. Lefrançois Pillon, *Les sculptures français du 13. siècle*, Paris o. J., p. 248, entsprechend den üblichen Spätdatierungen der französischen Forscher auch die Reimer Innenwand erst an das Jahrhundertende setzten, hat allein E. Panofsky (Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims, Jahrb. f. Kunsthiss. 1927, p. 72) die Datierung der frühesten Stücke auf 1255–60 vertreten, was mit unserer Ansetzung der reifen Skulpturen dann übereinstimmt.

⁴⁶ Michel, *Histoire de l'art* II, 2, Abb. 425. – Congrès archéologique, Bd. 77, 1, 1910, p. 39ff.

⁴⁷ *Les richesses d'art de la France. Bourgogne; Sculpture*, Paris 1930, Taf. 59.

⁴⁸ Vitry, Reims II, Taf. 56.

⁴⁹ Michel, p. 692f.

⁵⁰ Vitry-Brière, *Documents de sculpture français*. Paris o. J. LXXVIII, 4 und 5.

zur „Serienplastik“⁵¹ aufzureihen⁵², die in Frankreich gerade im letzten Drittel des 13. und im frühen 14. Jahrhundert wieder die erste Rolle spielt (Rouen, südliches Querhaus, vor 1310, Rampillon, vielleicht 1284–99, jedenfalls gegen Ende des Jahrhunderts⁵³, Bordeaux, St. André seit 1307⁵⁴.) Als in Siena an den Seitenfassaden der Strebeturme drei Statuen zur Gruppe zusammentraten, gab Frankreich dieses Gliederungsprinzip gerade wieder auf.

Treten wir nun in die Betrachtung des Sieneser Zyklus selbst ein. Daß das unterste, das Gewändegeschoß, von Statuen überhaupt frei bleibt, erscheint uns nun selbstverständlich. Erst in der Kämpferzone erhält das drängende Leben der Portale seine großartige Steigerung durch die aus der Wand hervorsprengenden Tiere, welche die vorderste Schicht des Fassadenschmucks bedeuten. Die Ansatzpunkte der Dreiecksgiebel werden nun von Figurentabernakeln wie durch eine Spange zusammengehalten (Abb. 77). Die Tabernakelform steht im Werk des Giovanni Pisano nicht allein, an dem benachbarten Dom von Massa Marittima, dessen Bauleitung Giovanni neben der Sieneser Opera noch innehatte, trifft man die nämliche Giebelform außen am Chor und die gleichen Tabernakel als Bekrönung der Fassade⁵⁵. Aber sie überdachen und umschließen die Figuren nun nicht wie in Frankreich, sondern hinterfangen sie nur – eine Lösung, der Frankreich erst etwa 15 Jahre später Verwandtes an die Seite setzen sollte. Nach dem heutigen Denkmälerbestande wenigstens hat Giovannis Nischenform keine italienischen Vorläufer; sie scheint seine Schöpfung zu sein. Von



Abb. 80. Siena, Dom. Südlicher Strebeturm, Südfront, 1. Geschoß

⁵¹ Das Wort stammt von W. Pinder, der seine Gedanken über die deutsche Bauplastik des 13. Jahrhunderts, die er zuerst im „Bamberger Dom und seinen Bildwerken“ (Berlin 1927), p. 36ff. und 69, und im „Naumburger Dom und seinen Bildwerken“, 3. Aufl., Berlin 1931, p. 24ff., ausgesprochen hatte, in seinem Stockholmer Vortrag „Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters“ zusammenfaßte. (Actes du XIII^e congrès Internat. d’Histoire de l’art. Stockholm 1933, p. 152ff.) In der Ablehnung der „Serienplastik“, von der man aber gerade bei den bedeutendsten französischen Monumenten, den Chartreser Querhäusern oder der Kathedrale von Reims ebensowenig sprechen darf wie bei den großen deutschen Denkmälern, ist Deutschland nun Italien ebenso verwandt wie in der Antipathie gegen das Statuenportal. (Aufgegeben in Magdeburg, Bamberg, Meißen.)

⁵² Die Jahre, in denen die Sieneser Fassade emporwächst, sind sehr bezeichnenderweise die, in welchen das menschliche Porträt, so wie wir es heute verstehen, das aber am Ende des 3. Jahrh. n. Chr. einem ganz anderen Bildnisbegriff hatte weichen müssen, wieder erwacht. Vgl. Keller II, p. 26ff.

⁵³ A. Carlier, L’église de Rampillon. Paris 1930, p. 88.

⁵⁴ Vitry-Brière, Taf. 81, 2 u. 4, Taf. 104, 1.

⁵⁵ A. Venturi, Giovanni Pisano, Taf. 63 und p. 59, wo die Künstlerinschrift allerdings an der entscheidenden Stelle falsch wiedergegeben ist. Richtig bei L. Petrocchi, Massa Marittima. Firenze 1900, p. 28.



Abb. 81 u. 82. Siena, Dom. Nördlicher Strebeturm, Nordfront, 1. Geschoß
Haggai Jesaias

dem plastischen Drängen der Einzelformen an den Portalgewänden ist der Aufbau der Nischen des ersten Geschosses der Hauptfassade weit entfernt, man merkt ihnen an, daß die Gotik in ihrem Mutterlande in dieser Zeit bereits in eine akademisch-klassizistische Phase tritt. Ihr Verhältnis zur Figur ist das des Kontrastes: der vollen Körperlichkeit der Statue antwortet die flache Abstufung der Nische nach der Tiefe zu mit ihrer dünnen Profilierung, welche sich viel zu schnell zusammenzieht, um die Statue je aufnehmen zu können. Als Folie wirkungsvoller als die flachen Giebel dieser Scheinarchitektur sind nun die Fabeltiere an den Baldachinansätzen, welche den Wasserspeiern der Monumentalarchitektur nachgebildet sind (Abb. 80 u. 88). Für den Beschauer in der Tiefe bilden sie die eigentliche Bekrönung und nicht die Tabernakelgiebel. Zugleich aber helfen *sie* die Verbindung zwischen den einzelnen Tabernakeln eines Geschosses aufrecht zu erhalten. Die beiden scharfkantigen und verkröpften Gesimse hinterfangen die Statuen nicht bei allen Tabernakeln an der gleichen Stelle. Bei Salomo und David liegt das untere Gesims



Abb. 83. Siena, Dom. Nördlicher Strebeturm, Nordfront, 1. Geschoß
Balaam



Abb. 84. Perugia, Brunnen.
Ecclesia Romana

in Schulterhöhe und treibt so die Gestalt kräftig nach vorn (Abb. 80 u. 90). Auch bei dem Balaam erhöht es die Wirkung des Kopfes, bei der Maria Moise unterstützt es sogar die Faltenführung des Gewandes.

Es muß aber befremden, daß das untere Gesims manche Skulpturen an der verletzlichsten Stelle des Aufbaues, am Halse, hinterschneidet. Ob man diese Figuren nun in Untersicht oder aus der gleichen Höhe betrachtet, die Zäsur bleibt an der Halspartie. Es ist nun höchst aufschlußreich, daß dieser Mißklang zwischen architektonischem Rahmen und Skulptur am fühlbarsten bei denjenigen Statuen in Erscheinung tritt, von denen wir hier, unserer Untersuchung weit vorausgreifend, gestehen dürfen, daß wir sie für die ältesten Arbeiten des Zyklus halten, bei Plato, Habakuk und der Sibylle. Man wird also in der Annahme nicht fehlgehen, daß diese ersten Statuen zu einer Zeit gemeißelt wurden, in der die genaue Höhe der Tabernakel noch nicht feststand, die Bauausführung jedenfalls noch nicht in diese Zone gelangt war. So sehr auch diese

Gesimse selbst ein echtes Giovanni-Pisano-Motiv sind, die Wirkung, die sie bei jenen frühen Figuren hervorrufen, kann nicht in den Meisters Absichten gelegen haben.

Für den Meister, der das Obergeschoß der Fassade später hinzufügte, war das Motiv zu kühn. Er beraubt sich selbst der Wirkungsmöglichkeit an den großen Streben, wenn er das unterste Gesims des Tabernakels erst über dem Scheitel der Figuren wegläufen läßt, so auch das Verhältnis der Skulptur zu ihrem Gehäuse unnatürlich verzerrend (Abb. 96 u. 97).

Weit großartiger ist aber die Lösung, die Giovanni für den architektonischen Rahmen an den seitlichen Fassaden der Strebeturme gewagt hat. In Höhe des ersten Stocks öffnen sich beide Türme in einem großen Fenster, das von zwei Tabernakeln für Statuen gerahmt, sich mit ihnen zu einer Dreiergruppe zusammenschließt (Abb. 80 u. 81–83). Anders als die Tabernakel trept sich das Nischenfenster aber nun wirklich in die Tiefe ab, aus deren Dunkel soeben die Statue herausgetreten zu sein scheint, der so im Wortsinne etwas von einer „Erscheinung“ anhaftet. Auf der Nord- wie der Südseite ist die Mittelfigur in jäher Wendung dargestellt, so das Momentane des „Vorgangs“ unterstreichend. Es ist unerhört neu, das Leben der Skulptur durch einen ihr zugehörigen, illusionistische Vorstellungen weckenden architektonischen Rahmen zu steigern. Diese Auffassung von Plastik ist dem französischen wie dem deutschen 13. Jahrhundert völlig fremd, weder an den Türmen von Laon noch am Südwestturm des Bamberger Doms ist eine ähnliche Situation so kühn ausgedeutet worden. Es ist eine echte Schöpfung des Giovanni Pisano – so modern, daß selbst er sie nur an den Seitenfassaden zu verwirklichen wagte: an der Hauptfront blieben die Turmfenster von Statuen frei.

Wie wichtig schließlich der figurale Schmuck der Strebeturme für dieses Bauglied selbst wie für die Kompositionen der Fassade im ganzen ist, beweisen Photographien aus der Zeit vor der letzten Restaurierung, als man die verwitterten Statuen zwar herabgenommen, aber noch nicht ersetzt hatte, so daß der rechte Flankenturm aller Bauplastik beraubt erscheint (Abb. 1). Ob die Nischen im 2. und 3. Geschoß, die sich tiefer in die Streben hineinbohren, noch auf die Anordnung des Giovanni Pisano zurückgehen, bleibt unbestimmt, aber auch hier ist die Abstufung des Tabernakels mit soviel Zurückhaltung vorgenommen, daß alle Pfeilergeschosse der Hilfe der Bauplastik bedürfen, um für das drängende Leben der großen Portalgruppe würdige Gegenspieler zu sein.

Architektur und Plastik, von demselben Künstler ersonnen, wachsen zu einer Einheit zusammen. Baukunst und Skulptur weisen dasselbe Nebeneinander von Spätromanik, Gotik und der zur Renaissance drängenden klassischen Grundhaltung des italienischen Wesens auf. Dem romanischen Gliederbau der Portale antwortet etwa die urchümliche Wildheit des Plato (Abb. 88 u. 83 Profil), der im Ausdruck weit eher an die Bamberger Chorschranken als an eine der gotischen Portalskulpturen des 13. Jahrhunderts erinnert. Diesen letzteren ist auch der formale Aufbau der Figur so fremd wie nur möglich. Auch der Gesamtaufbau der Fassade wirkt im Grunde noch spätromanisch: er hat fast ebensoviel mit der Fassade von Laon, mit dem Westchor von Worms und mit St. Quirin in Neuß gemein, wie etwa mit seiner eigenen Tochtergründung, der Kathedrale von Orvieto, wo in Maitani ein konsequenterer Gotiker und ein kühleres Temperament am Werke war. Daneben stehen aber nun in Siena rein gotische Motive: sie machen sich schon in der Anbringungsart der Statuen geltend. Ebensowenig wie an den beiden Kanzeln des Meisters ist den Freifiguren hier eine Standfläche vergönnt, die sie kraft des gewaltigen Körpergefühls einzelner aus ihrer Gemeinschaft erwarten dürften. So ist die Standfläche der vier Figuren über dem Portal noch kaum statischer als die der Konsolen vom Königsportal in Chartres. Die Skulpturen der Strebeturme stehen zwar auf kräftigeren Gesimsen, aber auch diese vermögen

den Charakter der Konsole nicht abzustreifen, wenn auch ihre Verwendung als horizontale Querriegel auf den Streben der französischen Fassaden undenkbar wäre.

Die Figuren, die an der Fassade stehen, leben genau so zwischen Gotik und neuem antikischem Stil wie die Fassade selbst, der sie dienen, wie die der Badia in Florenz oder der Raum von Santa Croce. Wie alle diese Bauten, so ziehen auch die Sieneser Skulpturen aus der Gotik ihre geringsten Kräfte; alles, was Jantzen als gotisch am Aufbau der Statue erkannt hat⁵⁶, geht ihnen ab. Die „Schwebung“ ist auf dem Wege nach Italien verlorengegangen, mit dem Herkules an der frühen Kanzel des Nicolò Pisano war das antike Körpergefühl erwacht. Die Sieneser Domfassade bleibt damit nicht allein. Für eine einfache Übernahme französischer Programme und Formen sind die Kräfte bereits zu selbstsicher, das Jüngste Gericht der Fassade des Doms von Ferrara (um 1300) hat in seiner Hingabe an die nordische Kathedralenwelt keinen Nachfolger gefunden⁵⁷. Was Siena für die Befreiung der Freistatue aus dem Baldachintabernakel leistet, das bedeutet die Orvietaner Domfassade dann für die Befreiung des Reliefs von Arkadenteilung und strophischer Reihung (1310). In Pisa war das zweite Geschoß des Baptisteriums von der Werkstatt des Vaters Nicolò noch in romanischer, kleinlich dekorativer Art begonnen worden, wobei nach süditalienischem Brauch Halbfigurenbüsten im Mittelpunkt des bauplastischen Schmuckes standen. Wenigstens an der Bekrönung der Wimperge konnten Giovanni und seine Gehilfen nun nach 1296 die neue statuarische Gesinnung verwirklichen⁵⁸. In denselben Jahren (seit 1294) ist dann auch die Florentiner Domfassade emporgewachsen, an der Arnolfo di Cambio das anscheinend von der Stadt geforderte⁵⁹ große bauplastische Programm zu verwirklichen strebte, in dem genau wie an der Sieneser Fassade des Alters- und ehemaligen Werkstattgenossen Giovanni Pisano die spätromanischen und französisch-gotischen Elemente sich mit dem neuerwachten klassischen Grundgefühl zu einer höheren Einheit zusammenfinden⁶⁰.

⁵⁶ H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1925, p. 18 ff.

⁵⁷ Toesca III, Abb. 512.

⁵⁸ Swarzenski, p. 68f. – M. Marangoni, Sculture inedite del battistero Pisano. Arte 34; 1931, p. 195 ff.

⁵⁹ Villani, Storia lib. VIII, cap. 9. Auf die Stelle wies mich W. Paatz hin.

⁶⁰ Vgl. Keller II, p. 41. – Zeitgenössische Vedute der Arnolfinianischen Fassade am Bigallo. Abgebildet bei M. Reymond „L'antica facciata del duomo di Firenze. Arte VIII, 1905, p. 177.

III. DAS IKONOGRAPHISCHE PROGRAMM

Die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts von Frankreich aus in ganz Europa entfachte Marienverehrung⁶¹ wurde in Italien im 13. Jahrhundert nirgends eifriger geübt als in Siena. Schon der bescheidene Bau, der sich vor der Neugründung bis gegen 1220 auf dem Platz des heutigen Doms erhob, war der Madonna geweiht gewesen⁶², wie schon der Name des berühmten Hospitals beweist, das zum Dombezirk gehört. Bereits damals hatte ein bedeutender offizieller Marienkult von seiten der Comune bestanden⁶³. Vor der Schlacht bei Montaperto hatte der Sindaco Buonaguida Luccari am Hochaltar des eben im Innern vollendeten Mariendoms mit folgenden Worten von der Gottesmutter den Sieg erfleht: „Vergine, graziosa regina del cielo, madre de' peccatori, io misero peccatore vi dò e dono e raccomando questa città e lo contado di Siena; e voi prego, Madre del cielo, che vi piaccia di accettarla, benchè alla vostra grande potenza sia piccolo dono; e simile prego e supplico chè la nostra città guardiate, liberiate e difendiate dalle mani de' nostri nemici fiorentini e da chi la volesse oppressare o mettere in suppicio e in ruina⁶⁴.“ Selten wohl ist die Erhörung eines Wunsches in dankbarerem Gedächtnis bewahrt worden. Am 50. Gedenktage der Schlacht trug man Duccios Maestà in feierlichem Zuge unter dem Getön von Trompete, Pauke und Dudelsack in den Dom, welche die Inschrift trug: „Mater sancta dei sis caussa Senis requieci⁶⁵“, und ebenso empfiehlt auf einem Bilde des Neroccio di Bartolommeo Landi die Madonna ihrem Sohne die Stadt mit den Worten: „Hec est civitatem mea!“⁶⁶ Sechsmal soll im späten Mittelalter Siena feierlich der Madonna geschenkt worden sein⁶⁷. Seit der Schlacht von Montaperto war zu der bisherigen Aufschrift der Münzen „Sena Vetus“ noch das stolze „Civitas Virginis“ getreten. Das geschah fast 100 Jahre bevor Pisa als erste italienische Stadt die Madonna in ihr Siegel aufnahm und darum den Vers setzte: „Virginis ancilla sum Pisa quieta sub illa“⁶⁸. Der Tag von Mariä Himmelfahrt wird nach dem Sieg von Montaperto zum Hochfest der Comune: Nicht nur, daß die Einwohner der Stadt mit Altarkerzen in feierlicher Prozession zum Dome zu ziehen verpflichtet sind, auch die Lehensträger aus dem unterworfenen Landgebiet erscheinen an diesem Tage, der Stadt ihren jährlichen Tribut zu entrichten. Sie legen ihn aber nicht in die Hände der Comune oder des Bischofs, sondern aufgefordert durch einen Ausrüfer, treten sie vor den Altar, um die Wachsspende dort vor der eigentlichen Beherrcherin von Siena niederzulegen⁶⁹. Bis auf den heutigen Tag werden Mariä Heimsuchung und Himmelfahrt nirgends großartiger gefeiert als in Siena. Wenn zum schönsten Volksfest, welches das an solchen Bräuchen reiche Italien besitzt, die halbe Toscana auf der Piazza zusammenströmt, wenn der Caroccio mit dem Marienbanner im Triumph einfährt, wenn die vorher in den Kirchen der Contraden geweihten Pferde nun unter dem Rufe der Zehntausende das Wettrennen um das Marienbanner austragen, so ist das vielleicht immer noch die mit den Jahrhunderten sich wandelnde Einrichtung des Marienkults des 13. Jahrhunderts.

Es ist selbstverständlich, daß die in der Blütezeit der Marienverehrung erbaute Fassade des Sieneser Mariendoms der Verherrlichung der Gottesmutter dient. Die Deutung dieses Zyklus will uns nicht so schwer erscheinen wie I. Sauer⁷⁰. Man braucht sich nicht einmal vor Augen zu

⁶¹ E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*. Paris 1922, p. 426ff. – Ders., *... du XIIIe siècle*. 4. Aufl. Paris 1919, p. 275ff. Für literarische und kirchengeschichtliche Belege vgl. St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg 1909, p. 140, 195, 214, bes. 228, 251, 266, 282.

⁶² Lusini, p. 10f. ⁶³ Ebda., p. 142, Anm. 15. ⁶⁴ Ebda., p. 60. ⁶⁵ Milanesi I, p. 168f.

⁶⁶ A. Jahn Rusconi, *Siena. Bergamo* 1910, Abb. p. 140. ⁶⁷ M. Kirschstein, *Siena. München* 1923, p. 15.

⁶⁸ M. Weinberger, *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn.* 51, 1931, p. 174.

⁶⁹ Lusini, p. 62.

⁷⁰ I. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*. Freiburg 1902, p. 353.

halten, daß in diesen großen Jahrzehnten der Wende auch die ikonographischen Überlieferungen sich lockern, daß auch auf diesem Gebiete Nicolò und Giovanni Pisano wie Arnolfo di Cambio kühne Neuerer waren⁷¹, denn gerade die Sieneser Fassade hält sich streng an die hochmittelalterlichen Themen. Alle Kreatur ist hier versammelt, einerlei ob Mensch oder Tier, ob Jude oder Heide, welche das Kommen der Gottesmutter geweissagt hat. In der Kämpferzone findet man zunächst sechs Darstellungen von vier verschiedenen Tieren, welche einzelne Eigenschaften Christi symbolisieren. Im ersten Geschoß folgen dann die Propheten aus dem Volke Gottes und aus dem Heidentum, welche von der Geburt der Gottesmutter gesprochen haben. Dazu treten in der oberen Zone die Apostel, ihre Söhne, welche sich in ihrer Sterbestunde aus allen Teilen der Welt um sie versammelten. Ihnen gesellen sich schließlich die Sieneser Stadtpatrone zu.

Das Malerbuch vom Berge Athos stellt im § 206 die Prophezeihungen zusammen, die sich auf die Madonna beziehen. Von den dort⁷² angeführten Propheten fehlt in Siena nur Ezechiel. Es sind versammelt: David (Spruchband: „De fructu ventris tui ponam super sedem tuam“ (Psalm 131, 11), Salomo („Quam pulchra est casta generatio cum claritate“ [Weisheit Salomonis IV]), Jesaias („Ecce virgo concipiet et pariet filium“ [Jes. 7, 14]). Außer dieser speziellen Zusammenstellung der Propheten zur Ehre der Gottesmutter bringt das Malerbuch im § 204 eine allgemeine Liste der Propheten mit der Beschreibung ihrer Attribute. Aus diesem Kreise sind zwei in Siena aufgenommen: Habakuk: „Super custodiam meam stabo“ (Hab. 2, 1) und Daniel, wie jener jung und bartlos: „Et post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus, non erit eius populus qui eum negaturus est“ (Dan. 9, 26)⁷³. Im Malerbuche fehlt Haggai, der aber an der Fassade erscheint: „Et veniet desideratus cunctis gentibus et implebo domum istam gloria“ (Hagg. 2, 8). Von den Erzvätern, die außerhalb der Genealogie der Maria stehen, sind aus der großen Auswahl von § 202 des Malerbuchs nur wenige aufgenommen; Moses, dessen Spruchband neu ist, Josua, welcher den runden Bart und die Krone trägt, die das Malerbuch vorschreibt⁷⁴: „Gratia super gratiam mulier sancta et pudorata.“ Simeon: [Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum, in pace ist zu ergänzen] „quia viderunt oculi mei salutare tuum“ (Luc. 2, 30). Von den heiligen Frauen des Alten Testaments, deren 15 das Malerbuch im § 203 kennt, ist in Siena immer nur die Greisin Maria, die Schwester des Moses, vertreten gewesen, auf der Inschrift Maria Moise genannt⁷⁵. „Et puer celum et terram firmabit.“ Von den im § 207 aufgeführten 11 Weisen aus den gentes, welche über die Menschwerdung Christi gesprochen, also auch das Lob der Madonna verkündet haben, finden sich in Siena nur vier: Plato, Aristoteles, Balaam und die Sibylle. Da die im Malerbuch angeführten Belege aber im Hinblick auf Christus ausgesucht sind, so weichen die Spruchbänder der Sieneser Figuren von den Schriftstellen des Malerbuches ab. Plato: „Ex matre puelle imaculatissime virginis debes ad . . . dei solum fecit“⁷⁶. Aristoteles: „Indefixa datura Dei nativitatis non habens principium et exitum verum potentissimum substanciali verbi“⁷⁷. Balaam: „Orietur stella ex Jacob“ (Num. 24, 17). Sibylla: „Et vocabitur Deus et homo.“

In der oberen Zone über dem Hauptgesims wurden dann nach dem Tode des Giovanni Pisano die

⁷¹ Swarzenski, p. 15f., 35ff., bes. 38. Keller II, p. 35f.

⁷² Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, hrsg. v. G. Schäfer, Trier 1855, p. 163.

⁷³ Die Figur des Daniel verloren, die Inschrift nach Lusini, p. 110. Die Wiedergabe der Spruchbänder bei Lusini, p. 110ff., ist unvollständig und z. T. falsch.

⁷⁴ Venturi, Storia dell'Arte Italiana IV, p. 181, las am Gesims des Tabernakels „Jesus Christus“, was ja hier sinnlos wäre, Lusini, p. 111, „Jesus Sirach“, den das Malerbuch in diesem Zusammenhang nicht kennt. Jesus Nave = Josua, der Sohn Nuns (Josua I, 1).

⁷⁵ Vgl. Kalt, Bibl. Reallexikon, Paderborn 1931, II, p. 104.

⁷⁶ Es ist mir weder gelungen die Inschrift aufzulösen, noch die Quelle, der sie entnommen sein könnte, aufzufinden.

⁷⁷ Die Quelle ist mir ebenfalls unbekannt geblieben.



Abb. 85. Siena, Dom. Türsturz des Hauptportals, Jugend Mariæ

neutestamentlichen Gestalten hinzugefügt, die vier Evangelisten und einige der Apostel. Die Rosen umschließen die Stammväter der Wurzel Jesse mit der Madonna als Blüte. Die typologische Prophetie wird so der verbalen entgegengestellt, welche das Untergeschoß beherrscht. Schließlich reihen sich die vier Stadtpatrone von Siena an, der heilige Ansanus, der heilige Viktor, dem auch in Mailand und Cremona Kirchen geweiht waren, der heilige Savinus, der Märtyrer-Bischof von Siena, schließlich der heilige Creszenz, der Florentiner Märtyrer⁷⁸.

Die Propheten sind einer der vornehmsten Bestandteile der großen ikonographischen Programme von Byzanz, und von dorther haben sie die oberitalienischen Zyklen in Modena, Ferrara, Cremona und Parma übernommen⁷⁹. In der nordischen Gotik sind die Vertreter der verbalen von denen der typologischen Prophetie in den Hintergrund gedrängt worden, nur in Chartres finden sich an den Gewänden ausnahmsweise Jesaias, Jeremias, Simeon, Moses, David, Balaam, Salomo, Josua⁸⁰ und Daniel. Das Programm ist also altitalienisch. Auch die Art der Verwendung der Spruchbänder teilen die Statuen in Siena mit der heimischen romanischen Kunst⁸¹. Noch weniger sind die antiken Propheten, welche das Kommen der Jungfrau Weissagen, in Frankreich bekannt⁸². Es ist ein rein byzantinisches Thema⁸³. In Byzanz ist auch die eine Sibylle immer unter den heidnischen Weisen. „Sibylla“ ist hier noch Eigename, ebenso wie die ältesten griechischen Schriftsteller ursprünglich nur *die* Seherin Sibylla gekannt hatten⁸⁴. Im ausgehenden Mittelalter wird sie überall, auch von den deutschen Spruchdichtern, im Munde geführt⁸⁵. Auf dem ältesten erhaltenen Zyklus dieses Themas in S. Angelo in Formis sind in den Zwickeln der Langhaus-

⁷⁸ Lusini, p. 242, Anm. 33.

⁷⁹ Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg 1928, p. 304f.

⁸⁰ Die Benennung bei Vitry, Die gotische Plastik, p. 15, und bei Houvet, Chartres, Portal Nord, Taf. 12, auf „Jesus Sirach“ ist wohl ein Mißverständnis.

⁸¹ Venturi III, Abb. 162–165.

⁸² Mâle, XIIIe siècle, p. 389ff. – Malerbuch, p. 166. Zu Aristoteles ferner Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Leipzig 1927, I, p. 579. Zu Balaam: Kalt I, p. 179.

⁸³ Hier mag auch der Stolz der von ihrem antiken Ursprung überzeugten Comune mitgesprochen haben, so wie etwa in der gleichen Zeit Mantua am Broletto dem Vergil eine Sitzstatue errichtete, halb dem profanen Stadtpatrone und halb dem heidnischen Propheten Christi. (Vgl. J. Schlosser, Vom modernen Denkmalkultus. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926–27, p. 8.)

⁸⁴ Die Sibyllenliteratur zusammengestellt bei E. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, München 1905, p. 384ff. Vgl. ferner Künstle, p. 308ff., Mâle, XIIIe siècle, p. 393ff., Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie IV, Sp. 790ff., bes. 808.

⁸⁵ F. Kampers, Die deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage. München 1896, p. 30ff.



Abb. 86 u. 87. Siena, Dom. Westfassade. Archivolten der beiden Seitenportale

arkaden die großen und kleinen Propheten dargestellt, zu denen sich ganz wie in Siena David, Salomo, Balaam, Moses und die Sibylla – alle mit dem Nimbus – gesellen⁸⁶. Orvieto bringt am Pfeiler links vom Hauptportal unter den Propheten am Stamm der Wurzel Jesse auch die Sibylle, hier im Gegensatz zu Siena mit lehrend erhobener Hand. Aber schon wenige Jahre nach der Errichtung der Sieneser Fassade hat Giovanni selbst an der Kanzel in Pistoja als erster das ganze Kollegium der erleuchteten Frauen dargestellt⁸⁷.

Auf dem Wimberg über dem Mittelportal stand der heilige Michael, der Drachenbesieger, als Beschützer der Kirche⁸⁸. Über dem Türsturz des Hauptportals gibt die einzige erzählende Szene der Fassade die Mariengeschichte von Joachims Opfer im Tempel bis zu Mariä Tempelgang. Höchst wahrscheinlich hatte Giovanni Pisano für die Lünetten weder erzählende Szenen noch Statuen vorgesehen, wie Lusini annimmt⁸⁹. Er hat wohl, um die Bewegtheit der Fassade noch durch ein letztes Mittel zu steigern, und da dem Plastiker ja ein überreiches Schaffensfeld an der Fassade ohnehin zugewiesen blieb, die Ausschmückung der Lünetten und Wimperge über den Portalen mit Mosaik noch selbst angeordnet, denn die Ausführung geschah noch vor seiner letzten bezeugten Rückkehr nach Siena⁹⁰. Im Mittelfeld war die Madonna dargestellt, der heilige Michael des einen Seitenfelds wurde erst 1358 ausgeführt⁹¹. – Der heilige Petrus am linken Strebeturm gehört nicht in das Programm hinein und ist eine Zutat des 15. Jahrhunderts. Hingegen vermißt man Aaron, der sonst immer mit Daniel zusammen als Zeuge der jungfräulichen Geburt auftritt.

Die Gemeinschaft aller Kreatur wird aber erst durch die Aufnahme der Tiere in den Zyklus hergestellt, die in der Kämpferzone der Portale nicht etwa die Evangelisten vertreten, sondern um ihrer selbst willen hier sind⁹². Es sind zu Seiten des Hauptportals zwei Löwen, an den beiden

⁸⁶ Fr. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. XIV, 1893, Taf. 2 u. p. 84ff. – Da ja S. Angelo keine Marienkirche ist, so stimmen nur einige Spruchbänder beider Zyklen überein (Daniel, Balaam).

⁸⁷ Für die Herkunft der Darstellung von nur zwei Sibyllen (in Italien z. B. am Campanile des Florentiner Doms um 1340 und in Avignon, Salle de l' Audience um 1353 von einem italienischen Künstler) vgl. Mâle, p. 397, Anm. 1.

⁸⁸ Auch sein Altar im Innern hatte einen Ehrenplatz, vgl. Lusini, p. 19. An der Fassade von Orvieto findet er sich ebenfalls.

⁸⁹ Lusini, p. 109. ⁹⁰ Lusini, p. 115; Milanesi I, n. 27, p. 175f.

⁹¹ Lusini, p. 242, Anm. 36, und Milanesi I, p. 103, Notiz für 1358.

⁹² Sauer, p. 222 und 348. – Künstle, p. 126ff. – Mâle, XIIIe siècle, p. 50ff.

Strebeturmen Pferde, je ein Löwe und ein Pferd nehmen auf der linken Seite einen Ochsen, auf der rechten einen Greifen zwischen sich. In der damaligen Zeit steht diese Darstellung nicht allein⁹³. Schon von den Türmen der Kathedrale von Laon sahen die acht von Villard de Honnecourt gezeichneten Stiere herab; der Bamberger Südwestturm übernahm mit den architektonischen Eindrücken auch die Tiergruppen⁹⁴. Es sind, von zwei Propheten begleitet, die als Moses und Aaron gedeutet werden, drei Ochsen und ein Esel, durch die Bekränzung der Schädel als Opferstiere gekennzeichnet. Sie sind typologisch gemeint: die Tiere sind die Symbole des blutigen Opferdienstes des Alten Testaments und deuten auf das Kreuzopfer Christi hin. Schon im frühen 13. Jahrhundert hatte auch Italien die lebensgroßen Ochsen, die von den oberen Teilen der Fassade herabsehen, wenigstens im Relief an S. Pietro vor Spoleto gekannt⁹⁵. Der Ochs, das Opfertier, symbolisiert die Leiden, der Löwe aber die Auferstehung und das Königum Christi. Beide Tiere rahmen den Eingang zur Kirche, weil Christus durch sein Leiden und die Auferstehung der Eingang zum ewigen Leben für die Menschheit geworden ist⁹⁶. Der Greif ist wegen seiner Einsamkeit und Wachsamkeit das Symbol Christi⁹⁷. Das Pferd schließlich ist wie das Schiff Symbol der mystischen Kirche⁹⁸.

⁹³ Schon deshalb ist die Deutung der Tiere auf Symbole Sienas und der befreundeten Nachbarstädte Perugia und Arezzo unmöglich, die Gio. Ant. Pecci, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1761, p. 30, und G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, 2. Aufl., Siena 1815, p. 39, versuchen.

⁹⁴ W. Pinder, Bamberger Dom, Abb. 11 und 13. Der einzige Deutungsversuch findet sich bei M. Pfister, *Der Dom zu Bamberg*, 1896, p. 24, worauf mich C. Th. Müller freundlicherweise hinwies.

⁹⁵ Toesca, p. 580 und Abb. 361. – G. A. Rota, *Spoleto e il suo Territorio*, Spoleto 1920, p. 111.

⁹⁶ I. Corblet, *Le lion e le boeuf, sculptés aux portails des églises*. Revue de l'art Chrétien VI, 1862, p. 82ff., mit reichen Literaturbelegen. Vgl. ferner Ch. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'histoire et de littérature sur le moyen âge III*. Paris 1874, p. 117f. – Kraus, *Kirchliches Reallexikon II*, p. 518; G. Lanoë-Villène, *Le livre des symboles*. Paris 1929, Bd. B, p. 150.

⁹⁷ Cahier III, p. 196. – Buchberger, *Kirchliches Handlexikon*, Freiburg 1907, I, Sp. 1786f.

⁹⁸ Lanoë-Villène, Bd. C, p. 152ff. Von den Textstellen bei Kraus, *Reallexikon II*, p. 617, lässt sich keine auf die Sieneser Denkmäler beziehen. Auch die Deutung des Pferds als Symbol des Lebens des Christen, denen beiden der Lohn erst winkt, wenn sie die Rennstrecke der Kampfbahn durchheilt haben, scheint allein der frühchristlichen Zeit anzugehören. (Vgl. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie III*, 1913, Sp. 1286.)



Abb. 88. Siena, Dom. Nördlicher Strebeturm, 1. Geschoß. Balaam, Plato, Habakuk

IV. DER ERHALTUNGSZUSTAND

Leider ist dieses Programm nun nicht in seiner ursprünglichen Reinheit auf uns gekommen. Nicht nur, daß es durch Zutaten späterer Jahrhunderte verfälscht wurde, daß viele Statuen verlorengingen oder vor der Witterung in der Opera geborgen und durch Kopien ersetzt werden mußten, sondern die Skulpturen haben auch an der Fassade selbst sich willkürliche Umstellungen gefallen lassen müssen, so daß die im 13. Jahrhundert an den Gesimsen eingemeißelten Namen gar nicht überall für die dort stehenden Figuren verbindlich sind.

Dadurch ist es nötig geworden, hier Figur für Figur durchzusprechen.

I. TIERE DER PORTALKÄMPFERZONE

1. Pferd. Am ursprünglichen Platz. L. Vorderhuf und r. Knie und Vorderhuf neu (Abb. 110.)
2. Ochse. Kopie am ursprünglichen Platz. Original in der Opera: Der Kopf von den Augen an abwärts, beide Füße, der Hals erneuert. 105 cm hoch.

3. und 4. Löwen. Am ursprünglichen Platz. Intakt. Nur bei 4 die linke Pranke ersetzt. (Abb. 89 u. 90.)

5. Greif. Kopie am ursprünglichen Platz, Original in der Opera: R. Vorderbein, Nase, Maul, Mähne und Teile des Flügels fehlen. Rücken beschädigt. 105 cm hoch.

6. Pferd. Kopie am ursprünglichen Platz, Original in der Opera: L. Vorderhuf, Kopf und Teile der Hinterhand zerstört. 138 cm hoch⁹⁹.

Türsturz. Verkündigung, Geburt und Jugend Mariä. Relief am ursprünglichen Ort. Intakt bis auf einige fehlende Köpfe und Schäden durch Verwitterung. (Abb. 85.)

Archivolten der Seitenportale. Innerstes Profil: Schlußstein r. Löwenkopf in rotem Marmor, darunter eine Antilope. L. Faunskopf, darunter ein Löwe. Drittes mittleres Profil: L. u. r. je Kopf eines bärigen Mannes. Roter Marmor, nicht Terrakotta. (Abb. 86 u. 87.)

II. PROPHETEN DER HAUPTFASSADE I. GESCHOSS

Von links nach rechts.

1. Plato. Am ursprünglichen Platz, am Gesims „Platon“¹⁰⁰. Standfläche und unterste Wandpartie erneuert¹⁰¹.

2. Habakuk. Am Platz des Daniel. Am Gesims „Daniel“. Standfläche, untere Wandpartie und ein Finger der r. Hand ergänzt. Nach Lusini¹⁰² war sein ursprünglicher Standort am äußersten Tabernakel des r. Strebeturms (da dort das Tabernakel erneuert, so findet sich der Name Habakuk nicht mehr am Gesims), der Daniel verloren. (Abb. 88 r. u. 107 r.)

3. Sibylle. Am ursprünglichen Platz. Am Gesims „Sibilla“, Standfläche und untere Wandpartie neu. (Abb. 103.)

4. David. Am ursprünglichen Platz. Inschrift fehlt, da das Tabernakel erneuert. Stirnpartie und Scheitel zerstört. Unterlippe, Bart und Kinn, r. Oberarm und Schulterblatt sowie beide Hände ergänzt. (Abb. 89.)

5. Salomo. Am ursprünglichen Platz. Inschrift fehlt, da das Tabernakel erneuert. Beide Hände neu. Fehlstellen überall modern geflickt. Kopf und Gewand stark verwittert. (Abb. 90.)

6. Moderne Statue, nicht Kopie einer Skulptur des Zyklus. Ursprünglicher Standort des Moses. Am Gesims „Moyses“. Die Figur des Moses in das zweite Geschoß hinauf neben den Markuslöwen verstellt. (Siehe V, 3.)

7. Josua. Moderne Kopie des Originals in der Opera. Am Gesims „Yesu INLI“¹⁰³. Kopie der Restaurierungszeit, die die alte Inschrift nicht mehr zu lesen und zu deuten vermochte. Original: Füße und unterste Wandpartie, Teile der Krone fehlen, r. Schläfe, Mund, Kinn, Stirn stark verwittert. 158 cm hoch. (Abb. 91 u. 92.)

8. Moderne Statue, wahrscheinlich keine Figur des Zyklus kopierend. Keine Inschrift, da das Gesims erneuert. Nach Lusini ursprünglicher Platz des Habakuk, welcher jetzt an Stelle des Daniel bei II, 2 aufgestellt worden ist.

III. PROPHETEN AN DER NÖRDLICHEN SEITENFASSADE, I. GESCHOSS

1. Haggai. Am ursprünglichen Platz. Inschrift fehlt, da das Gesims erneuert. Kopf, r. Arm, l. Hand mit der Schriftrolle ergänzt. (Abb. 81.)

2. Jesaias. Am ursprünglichen Platz. Inschrift „Isaia“ wohl im 19. Jahrhundert erneuert. R. und l. Hand und oberer Zipfel des Spruchbandes ergänzt. (Abb. 82 u. 93.)

3. Balaam. Am ursprünglichen Platz; am Gesims „Balaam“. Standfläche, untere Wandpartie und r. Hand ergänzt. (Abb. 83 u. 94.)

Die nach der Art der Wasserspeier über dem Gesims angebrachten Tiere ergänzt. Nur der Löwe an der Ecke alt.

⁹⁹ Der Stich bei Faluschi (p. IV) bestätigt, daß die Reihenfolge bei der Auswechselung der Originale nicht vertauscht wurde.

¹⁰⁰ Ob die Figuren ganz oder teilweise bemalt waren, ist bei einem so hohen Grade der Verwitterung nicht zu entscheiden. Jedenfalls waren zumindest die Figuren der Tympana an der gleichzeitigen Florentiner Domfassade und die vielleicht ebenfalls am Außenbau angebrachte Madonna des Giovanni Pisano der Arena in Padua bemalt (vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. XXX, 1909, p. 294, Anm. 5. – Sauerlandt, Über die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf 1904, p. 44). Noch die Skulpturen in den Sechspässen an der Fassade der Loggia dei Lanzi (1383 bis etwa 1390) waren bemalt (Rathe, Der figurale Schmuck der Florentiner Domfassade. Wien 1910, p. 103). Die in den Innenräumen aufgestellten Werke des Tino da Camaino waren anscheinend durchgehend bemalt, z. B. der Taufbrunnen in dem Dom zu Pisa laut Inschrift: „Tini sculptoris de Senis arte coloris“ (Inscription abgedruckt bei Supino, Arte Pisana. Firenze 1904, p. 187). Die Verrechnung mit den vier Malern, welche die Fassung des Grabmals Kaiser Heinrichs VII. 1314 ausführten, ist erhalten (Ciampi, Notizie inedite della sagrestia Pistoiese. Firenze 1810, p. 126). Über die Bemalung der Tino'schen Gräber in Neapel und die davon abweichende des Monuments der Katharina von Österreich in S. Lorenzo vgl. A. de Rinaldis, Una tomba Napoletana del 1323. Dedalo VIII, 1927–28, p. 213 ff.

¹⁰¹ Diese Auswechselung der Sockelszene bei den meisten Statuen des Zyklus muß im 19. Jahrh. erfolgt sein, was schon die flache Behandlung des Faltenwurfs bei den Ersatzstücken bezeugt. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Soprintendente Comm. Péleo Bacci haben sich Akten über die Restaurierungsarbeiten weder in der Soprintendenza noch im Staatsarchiv in Siena erhalten. Den letzten sachkundigen Augenzeugen der Erneuerungsarbeiten, einen vor wenigen Jahren verstorbenen Kustoden der Domopera, habe ich nicht mehr gekannt.

¹⁰² Lusini, p. 111.

¹⁰³ Nicht INRI.

IV. PROPHETEN AN DER SÜDLICHEN SEITENFASSADE, I. GESCHOß

1. Moderne Figur, moderne Erfindung. Am Architrav „S. Simeon“. Das Original des Simeon in das 2. Geschoß der Hauptfassade neben den Matthäusengel verstellt. (Siehe V, 5.)
2. Maria, die Schwester Moses. Am Gesims „Maria Moise“. Fußpartie mit Standplatte ergänzt. (Abb. 80 u. 108.)
3. Aristoteles. Am Gesims „Aristoteles“. Moderne, nicht ganz getreue Kopie des Originals in der Opera. Original: Hals und Kopf im 18. Jahrhundert in falscher Wendung ergänzt, sodaß der Aufbau der Figur zerstört. Stark bestoßene Partien (Spruchband). Standplatte fehlt. 182 cm hoch. (Abb. 95.)
Die Tiere am Gesims anscheinend intakt.

V. PROPHETEN UND EVANGELISTEN DES 2. GESCHOSSES DER HAUPTFASSADE

1. S. Tommaso¹⁰⁴. R. Unterarm und Hand, r. Fußspitze und Teile der Standplatte ergänzt. An den Gesimsen der Tabernakel des 2. Geschosses keine Inschriften mehr. (Abb. 115.)
2. Heiliger mit Bart und nur bis zum Knie reichendem Gewand. Moderne Kopie oder moderne Erfindung.
3. Moses. Aus dem 1. Geschoß der Fassade hierher versetzt. Saß an Stelle von II, 6. Beide Hände, Schriftband, Sockelpartie und Standfläche ergänzt. Ehemals stand hier der Evangelist Markus. (Abb. 97.)
- 3a. Der Löwe des Evangelisten Markus. Intakt.
4. Evangelist Lukas. Heute hier Kopie oder Erfindung des 19. Jahrhunderts. Wenn die alte Photographie bei Lusini (Abb. p. XXv) den ursprünglichen Zustand gibt, so ist der Lukas erst im 20. Jahrhundert an den Platz des Johannes versetzt worden.
- 4a. Der Ochs des Evangelisten Lukas moderne Kopie, das Original in der Opera. Dieses bis auf einen Teil des Kopfes vom r. Auge an abwärts und ein Stück des Flügels gut erhalten. 105 cm hoch.
5. Simeon. Aus dem 1. Geschoß der Fassade hierher versetzt. Ursprünglicher Standort IV, 1. Standplatte und untere Gewandpartie erneuert. Nase bestoßen, l. Schulter und Fehlstellen am l. Knie und im Gewand ergänzt. Steht jetzt am Platz des Evangelisten Matthäus. (Abb. 96.) Original des Matthäus in der Opera: r. Hand fehlt. Höhe 202 cm. Bei Lusini (Abb. p. XXv) noch an seinem ursprünglichen Platz. (Abb. 113.)
- 5a. Der Engel des Evangelisten Matthäus. Moderne Kopie nach dem Original in der Opera. Original: Kopf und l. Arm fehlen, Torso aus zwei Bruchstücken zusammengesetzt. 100 cm hoch. (Abb. 121.)
6. Evangelist Lukas. Nach Photo Lusini, p. XXv am Platz des Evangelisten Johannes. Die segnende r. Hand und der Zipfel des auf der r. Seite herabhängenden Mantels neu. Die Figur des Johannes in der Opera: Starke Spuren von Verwitterung, besonders die Oberfläche der r. Schulterpartie und der Hände zerstört. Bart und Attribut bestoßen. 189 cm hoch. (Abb. 112.)
- 6a. Adler des Evangelisten Johannes, moderne Kopie, Original verloren.

VI. HEILIGE AM 2. GESCHOß DER NÖRDLICHEN SEITENFASSADE

Nach dem Ölgemälde des 17. Jahrhunderts bei Lusini (Taf. p. 252 v.), das vedutenmäßige Treue besitzt, ist auch die nördliche Seitenfront des Strebeturms im 2. Stockwerk mit drei Figuren besetzt gewesen¹⁰⁵. Diese Statuen verloren.

VII. HEILIGE AM 2. GESCHOß DER SÜDLICHEN SEITENFASSADE

Nach Lusini müßten auch hier drei Heilige gestanden haben. Doch ist nach der Bestandaufnahme aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Pontifikat Alexanders VII. dieses 2. Geschoß stets ohne plastischen Schmuck gewesen¹⁰⁶.

- Von den Heiligen des 2. Geschosses, deren Standort sich nicht mehr ermitteln läßt, sind erhalten:
1. Sogenannter „Heiliger Savinus“¹⁰⁷. Domopera. L. Hand fehlt, r. Hand bestoßen, 174 cm hoch. (Abb. 120.)
 2. „Heiliger Viktor.“ Opera. Die untere Partie von den Knien an abwärts, der l. Unterarm fehlen. Finger der r. Hand bestoßen, 170 cm hoch. (Abb. 116.)

VIII. SCHMUCK DER ROSE

An der Fassade nur Kopien. Die Originale in der Opera. Höhe eines Tabernakels bis zur Wimpergspitze 167 cm. Höhe der männlichen Büsten (von der Brüstung an) durchschnittlich 58 cm. Höhe der sitzenden, fast vollrunden

¹⁰⁴ Lusini, p. 242, Anm. 33 gibt diese Benennung, die freilich nicht sicher ist.

¹⁰⁵ Den Angaben Lusinis, p. 242, Anm. 33, daß hier S. Andrea, S. Savino und S. Crescenzo gesessen hätten, ist mit Mißtrauen zu begegnen.

¹⁰⁶ Cod. Vat. Chig. P. VII, 11, fol. 27–28. Leider sind die Blätter des Cod. nicht antiquarisch getreue Zeichnungen. Aus einer Kupferstichplatte von 1719 in der Opera läßt sich leider ebenfalls nichts für die Identifizierung der Skulpturen gewinnen.

¹⁰⁷ Nach Cod. Vat. Chig. P. VII, fol. 52–53, hätte der Savinus an der Hauptfassade, am r. Strebeturm in Höhe des 2. Geschosses auf der inneren Strebe gesessen.

Madonna 95 cm. An der Fassade sind 35 Büsten ergänzt, in der Opera erhalten sind 30 Büsten und drei Einzelköpfe. Die heutige Zusammenordnung in der Aufstellung der Opera willkürlich. Nur die Madonna mit den beiden sich ihr zuwendenden Aposteln gibt sicher die ursprüngliche Aufstellung. Die Sockel und Pilaster der Tabernakel, die Zwickel der Wimperge mosaiziert, rote Pasten dabei vorherrschend. Alle Büsten erschienen an der Fassade vor rotem Marmorgrund. (Abb. 139–142.)

Das Glasfenster der Rose (1549 von Pastorino Pastorini ausgeführt) ikonographisch nicht zum Zyklus gehörig¹⁰⁸.

Die Tabernakel im 3. Geschoß der Strebeturme und die oberen Partien der Streben, welche das Hochschiff rahmen, nach den Chigi-Aufnahmen niemals mit Bauplastik besetzt. Die Abschlüsse der Strebeturme werden durch die Chigi-Zeichnungen als ursprünglich gesichert¹⁰⁹.

IX. BEKRÖNUNGSFIGUREN

Über dem Wimperg des Mittelpaltes stand nach der Photographie bei Lusini (p. XXv) der heilige Michael auf dem Drachen. Original in der Opera. Kopf, r. Arm, l. Hand fehlen. Oberfläche der Brustpartie zerstört. 136 cm hoch. An der Fassade durch eine moderne Madonnenfigur ersetzt.

Über den Wimpergen der Seitenportale Engel mit Metallflügeln, Statuen des 19. Jahrhunderts. Originale verloren.

Über dem Haupt- und den beiden Nebengiebeln bekrönende Engel. Moderne Kopien. Original des Engels über dem l. Giebel in der Opera. Kopf vom Rumpf getrennt, aber erhalten, l. Unterarm und r. Hand fehlen. An den Schultern Spuren der Verwitterung. Von einem der angesetzten Bronzealügel Teile erhalten. 130 cm hoch. (Abb. 118.)

X. LUPA

Auf freistehender Säule am Rand der Freitreppe vor der Fassade als Wahrzeichen der Stadt, wie mehrfach auf den öffentlichen Plätzen in Siena. Moderne Kopie, Original in der Opera. Original: Kopf über den Augen abgebrochen, wieder angefügt. Bruchstelle am rechten, Fehlstelle am linken Vorderbein. Die Hinterbeine und das dazugehörige Stück der Standplatte fehlen. Oberfläche verwittert, nur die geschützten Partien (Kinder und Zitzen) vorzüglich erhalten. 65 cm hoch, 118 cm breit. (Abb. 122–123.)

XI. SPÄTERE VERÄNDERUNGEN UND URSPRÜNGLICHE AUFSTELLUNG

1. Die Lünetten der Portalgruppe. Die Reliefs in der Kapitellzone der Seitenportale 15. Jahrhundert, die der Kämpferzone neu¹¹⁰. Der Schmuck der Lünetten der Seitenportale mit dem Wappen der Opera im Früchtekranz ebenfalls 15. Jahrhundert. Damals also waren die Mosaiken, die ursprünglich hier saßen, bereits verdorben¹¹¹. Den ursprünglichen Zustand des Hauptportals gibt das Fresko des Domenico di Bartolo im Ospedale della Scala wieder¹¹². Die vergoldete Madonnengruppe mit den anbetenden Engeln in der Lünette des Hauptportals hat einer spätbarocken Gruppe weichen müssen, welche noch am Ende des 19. Jahrhunderts an der Fassade stand (vgl. Phot. Lusini, p. XXv). Die Giebel haben ihren Mosaikschnuck erst später verloren. 1493 sind die drei Wimperge samt den sie flankierenden Dreieckszwickeln noch einmal mosaiziert worden¹¹³. 1635 oder 1639 wurden hier in Ovalrahmen die Büsten der seligen Ambrogio Sandesoni, Giov. Colombini und Andrea Gallerani von Tommasi Redi angebracht¹¹⁴, deren Rahmungen ebenso wie das vegetabile Ornament der Zwickel um 1900 verändert wurden¹¹⁵. Die heutigen Mosaiken der drei Giebel sind von 1877¹¹⁶.

Der heilige Paulus, das Gegenstück zu dem nicht in den Zyklus gehörigen heiligen Petrus, erst 1911 auf halber Höhe zwischen dem 1. und 2. Geschoß des rechten Strebeturms hinzugefügt¹¹⁷.

Die Statuen des rechten Strebeturms – wie alle übrigen nicht erwähnten – sind modern.

Das Umstellen der Figuren ohne jeden ersichtlichen Zweck, das die Logik des gedanklichen Aufbaues des Zyklus so sehr getrübt hat, begann, als 1836 unter Antonio Manetti die Restaurierungen einsetzten, die etwa 80 Jahre gewährt haben¹¹⁸.

Aber auch die künstlerische Form selbst ist durch diese Umstellungen so sehr in Mitleidenschaft gezogen worden, daß der ursprüngliche Charakter der Gruppenkomposition ganz verloren-

¹⁰⁸ Jahn Rusconi, Abb. p. 91.

¹⁰⁹ Lusini, p. 217, spricht von Verfälschungen durch Restaurierungen der neueren Zeit, was damit widerlegt wird.

¹¹⁰ Lusini, p. 101.

¹¹¹ Die figürlichen Darstellungen in den Seitenportallünetten vom Cod. Chig., fol. 50/51 und fol. 52/53 also frei erfunden.

¹¹² Jahn Rusconi, Abb. p. 135. ¹¹³ Milanesi II, p. 452, n. 331. – Lusini, p. 223. ¹¹⁴ Faluschi, p. 39. Pecci, p. 31.

¹¹⁵ Den alten Zustand gibt die Photographie bei Lusini, p. XXv, wieder.

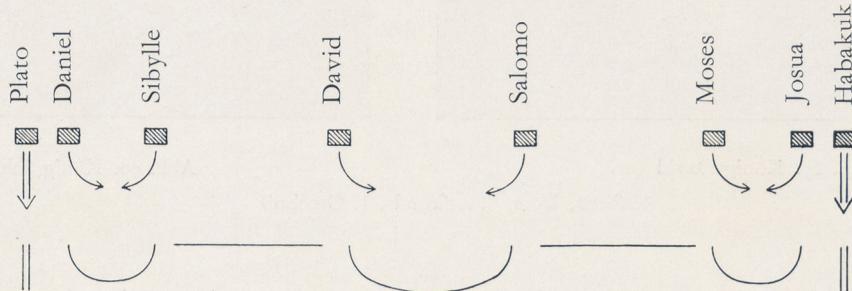
¹¹⁶ Guida artistica della città e contorni di Siena. Compilata da una società d'amici. Siena 1883, p. 4.

¹¹⁷ Nach Vita d'arte IX, 1912, p. 96.

¹¹⁸ E. Romagnoli, Cenni storico artistici di Siena e suoi suburbii. Siena 1840, p. 6.

ging und niemand mehr dem heutigen Zustand anzusehen vermag, daß hier in der Erbauungszeit für das Zusammentreffen von Kathedralskulpturen zu Gruppen ein überraschend kühnes Formgesetz gefunden wurde, dem der Norden nichts an die Seite zu setzen hat. Die heutige Gruppierung der Evangelistenpaare ist ja zustande gekommen durch die Neuaufstellung der ursprünglich von ihren Nachbarn sich *abwendenden* Einzelfiguren, die sinnwidrigerweise nun so an einen neuen Gefährten herangeschoben wurden, daß sie sich ihm zuwenden, wodurch ihre ursprüngliche Bewegung ins Gegenteil verkehrt wird (Abb. 77). Diese neue Verkoppelung bleibt im Motivischen stecken. Aus der alten Photographie bei Lusini (p. XX v) wird deutlich, wieviel leiser und zarter die rein mit formalen Mitteln erreichte Gruppierung des frühen 14. Jahrhunderts bei Matthäus und Johannes war. Dem Apostel in der Außennische des linken Strebeturms in der Höhe des 2. Geschosses (Abb. 115) muß ein Genosse am entsprechenden Tabernakel des rechten Turms mit gleich entschiedener Wendung nach der Mitte zu geantwortet haben. Auch die rhythmische Abfolge der Propheten im 1. Geschoß muß einst großartig gewesen sein: das Mittelportal formal und gedanklich herausgehoben, da hier allein die beiden rahmenden Figuren wirklich über die Breite des Portals hin zusammenstreben. Ihnen schloß sich links und rechts je eine Gestalt an, die ihnen den Rücken zuwendete, links die Sibylle, rechts der Moses, wobei der Reichtum des Rhythmus auf Kosten des Gedanklichen erreicht wurde, denn die „dies irae“ verbinden ja gerade die Sibylle mit dem David. Diesen beiden antworteten nun die inneren Partner von den Paaren der Strebeturme. Rechts Josua, links der heute verlorene Daniel, eine Gestalt, die sich viel entschiedener nach innen gewandt haben muß als es der Habakuk tut, welcher heute ihren Platz einnimmt. Damit erweist sich also die heute eindrucksvollste Gruppe, das Paar am linken Flankenturm (Abb. 107), als eine Komposition des 19. Jahrhunderts. Gerade die brüderliche Verbundenheit der beiden Gestalten ist unecht, der Gleichklang im formalen Aufbau der Figuren. Bei den rahmenden Paaren vor den Flankentürmen standen ursprünglich die beiden Partner unter sich in keinem innerlichen Zusammenhang, da die eine Figur frontal blickte, während die andere sich abkehrte. Nur formal schlossen sich diese beiden Partner zu einer Gruppe von sehr eigenartigem Aufbau zusammen. Die rahmenden Paare der heutigen Aufstellung muß man sich demnach ersetzt denken durch rahmende Einzelfiguren, die den Rhythmus der Gestaltenkette allein zum Stehen brachten. Deshalb sind diese Randfiguren Plato und Habakuk auch rein körperlich schon von einem gewaltigeren Geschlechte als ihre beweglicheren und feingliedrigeren Gefährten, besonders stark aber kontrastierend zu den Gegenspielern, mit denen sie zum Paar zusammentreffen¹¹⁹.

Der Rhythmus der Figuren des 1. Geschosses der Hauptfassade, der sich auf die Tiere zu ihren Füßen überträgt¹²⁰, schwang demnach so:



¹¹⁹ Daß der Habakuk den Kopf ein wenig aus der Achse wendet, kommt gegenüber dem blockartigen Gesamtaufbau der Figur nicht in Betracht.

¹²⁰ Man muß sich nur den Kopf des Greifen nach rechts wenden lassen. Die Kopie fälscht hier, das Original in der Opera zeigt wirklich eine entschiedene Wendung nach rechts.

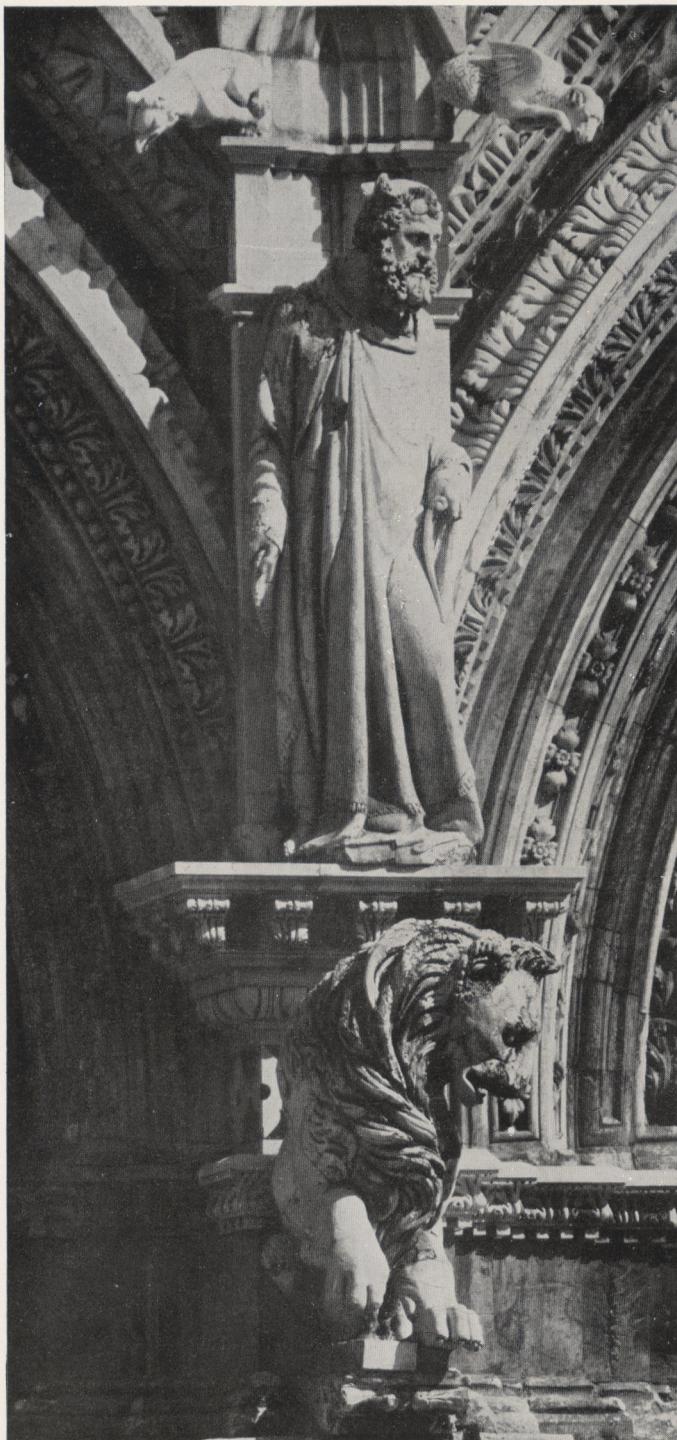


Abb. 89. König David

Siena, Dom, Westfassade, 1. Geschoß

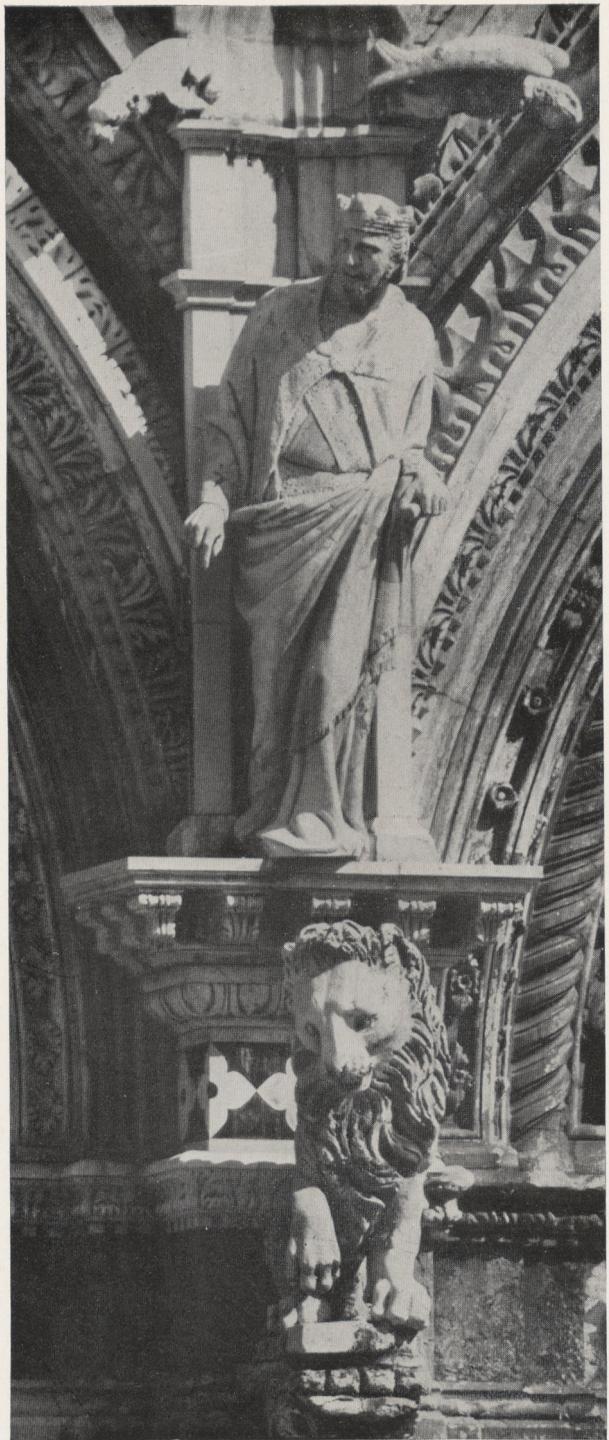


Abb. 90. König Salomo

Die auf engerem Raum zusammengedrängten Gruppen an den Seitenfronten der Strebetürme traten nach Art der *Sacra conversazione* leichter in Beziehungen zueinander. Die beiden Seitenfiguren drängen in ihrem Aufbau zur Mittelfigur hin, die schon durch die architektonische Folie als Hauptperson herausgehoben wird. Während die Gruppe der Nordseite die



Abb. 91 und 92. Siena, Domopera. Josua, von der Hauptfassade, 1. Geschoß

ursprüngliche Aufstellung bewahrt hat, ist sie an der Südseite im 19. Jahrhundert zerstört worden¹²¹.

Die Zusammenfassung einzelner Figuren eines bauplastischen Programms zu Gruppen war in Frankreich um 1210 aufgekommen. Am nördlichen Querhaus von Chartres waren von den drei Figuren eines Gewändes zwei zur Verkündigung oder Heimsuchung zusammengetreten, ebenso kurz darauf in Amiens. Reims tat dann einen Schritt darüber hinaus und schob die Statuen eines Portalgewände-Kompartiments zu Dreier- und Vierer-Gruppen zusammen (Vitry I, 9 und 12). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nimmt aber dann das Interesse an der Gruppierung in Frankreich zugunsten einer einfachen Reihung wieder ab. Dagegen haben die deutschen Bildhauer die Möglichkeit der Verknüpfung der Figuren untereinander leidenschaftlich ergriffen. Dabei lag ihnen wenig an einer äußeren, rein motivischen Verbindung, obwohl sie auch solche Gelegenheiten geschickt zu nutzen wußten, wie in Straßburg am südlichen Westportal, wo die eine törichte Jungfrau sich dem Fürsten der Welt zuwendet. Aber es ist höchst bezeichnend, daß die formale Verbindung auf das eine Paar beschränkt bleibt, und daß die zweite und dritte Jungfrau, ganz für sich ihrem Schmerze hingeben, dem Verlauf der Erzählung bereits vorausseilen,

¹²¹ Wie ja schon unsere Abb. 95 zeigt, ist der Kopf des Aristoteles falsch ergänzt worden, er muß sich nach rechts wenden statt nach links, der Maria Moise zu.



Abb. 93. Siena, Dom. Nördlicher Strebeturm, Nordfassade, 1. Geschoß. Jesaja

so die geschlossene Gruppenkomposition wieder in eine kontinuierliche Darstellung zurückverwandelnd. Wenn dennoch jedes der beiden Gewände als eine in sich beschlossene Einheit erscheint, so wird diese nicht durch die bildnerischen Mittel der Plastik erreicht, welche hier über die Gruppierung von Paaren nicht hinausgehen. Der spröde, isolierende Charakter dieser Figurenpaare wird vielmehr durch den architektonischen Rahmen, besonders aber durch die *inhaltliche* Ausdeutung des biblischen Themas überwunden, das die Paare in zwei Halbchören zu *Gefühlsgemeinschaften* vereinigt. Selbst im Naumburger Chor, wo den endlich vom Portalgewände erlösten Figuren der Innenraum eine ganz neue Möglichkeit für das Knüpfen von Beziehungen, für deren Verinnerlichung erschließen könnte, hat diese wahrhaft gotische Plastik es vermieden, in einer mehr als thematischen Gemeinschaft aufzugehen. „Ist nicht das Charakteristische dieses großen Zyklus gerade die merkwürdige, bei aller Ausladung im Grunde einsame Gefangenheit der einzelnen in sich selbst?“¹²²

¹²² Pinder, Der Naumburger Dom, p. 51.



Abb. 94. Siena, Dom. Nördlicher Strebeturm, Nordfassade, 1. Geschoß, Balaam

Gerade an dieser deutschen Welt gemessen offenbart sich der moderne, viel mehr in die Zukunftweisende Charakter der kaum 15 Jahre jüngeren Sieneser Fassadenplastik. Er offenbart sich um so eher, als hier dieselben Motive in ganz neuem Sinne verwendet werden. In Naumburg wird die rhythmische Gruppierung in der Fläche, die Chorwand entlang, von Säulenfiguren getragen, die, aus den Rücklagen herausgemeißelt, ohne wirkliche Basis im Raum schweben¹²³. In Siena sind im Atelier geformte Skulpturen auf festen Sockeln an der Fassade aufgestellt worden, von wo aus sie nun nach verschiedenen Seiten in den Raum ausgreifen. In Naumburg ist zwar der Chor erfüllt von den seelischen Regungen, die von Figur zu Figur strömen, aber deren körperliche Hülle hat daran keinen Teil. Sind die Bewegungen der Sieneser Skulpturen auch noch nicht überall willensmäßig bewußt, den „Dualismus von Körper und Geist, der das völlig Unantike der Naumburger Monumentalfiguren bezeichnet“¹²⁴, versucht doch die eine oder andere von ihnen

¹²³ Was heute im Chorvorjoch durch moderne Restaurierung verwischt wird.

¹²⁴ Jantzen, p. 240.



Abb. 95. Siena, Domopera. Aristoteles von der Seitenfassade, 1. Geschoß

dem Norden erst die Parlerplastik und Claus Sluter gebracht.

Kein Wunder also, wenn bei den Sieneser Figuren alles auf die Verbindung mit den Nachbarn hindrängt. Die so entstehende freie rhythmische Reihung von Monumentalfiguren zu einer Kette aus zwei spiegelbildlich gleichen Hälften ist für Italien ganz ohne Vorbild. Aber Versuche, im Relief geschlossene Gruppenkompositionen zu schaffen, bilden die natürliche Vorstufe – man denke nur an die Lünette des linken Portals von S. Martino in Lucca¹²⁵. Nun war der Augenblick gekommen, den nährenden Grund des Reliefs zu verlassen und die rhythmische Gliederung auf die Freifigur zu übertragen. Diese wahrhaft schöpferische Tat ist das Werk des Giovanni Pisano.

¹²⁵ Vgl. Keller II, p. 41, oder auch schon das Exequienrelief des Grabmals Annibaldi della Molara von Arnolfo di Cambio (1276). Vgl. Keller I, p. 216.

zu überwinden. Ein Bildhauer, der, wie sein Vater schon, nackte Kontrapostfiguren formt, mußte auch die Gewandfigur mit anderen Augen ansehen. Zwar gibt es auch in Siena noch Skulpturen wie David und Salomo, welche in ihrer geringen Standfestigkeit, der kargen Dehnung des plastischen Volumens, der unbestrittenen Herrschaft der Gewandsprache, besonders aber in dem abgekehrten Fürsichsein, das alle Gebärde noch als Reflexbewegung erscheinen läßt, den Charakter der echten Kathedralplastik bewahrt haben. Solche Skulpturen kennzeichnen den Sieneser Zyklus als das Werk einer drängenden Übergangszeit, denn neben ihnen an der Fassade stehen andere, die der architektonischen Folie gegenüber weit stärkeren Anspruch auf ihr plastisches Eigenleben erheben. Was hier anhebt – manchmal keimhaft noch, zuweilen schon in barocker Regung –, die Schwellung des plastischen Volumens und das freie Hinausgreifen der Glieder aus dem Block, der neue Sinn für den körperlichen Organismus, der auch bei der Gewandstatue den Kontrapost aufsucht und die ungebundene Geste, vor allem aber die Übereinstimmung, in der sich nun bei einzelnen Figuren (Balaam, Josua, Maria Moise) körperliche Bewegung und geistige Welt befinden – dies alles haben



Abb. 96. Siena, Dom, Fassade.
Streben des 2. Geschosses. Simeon



Abb. 97. Siena, Dom, Fassade,
Streben des 2. Geschosses. Moses

Zu einer Zeit, da in Frankreich und Deutschland die Kathedralplastik ihre großen Aufgaben seit Jahrzehnten erfüllt hat und eben Epigonen ausgeliefert wird, in diesem sehr späten Augenblick leistet noch Italien durch die Toscana seinen originären Beitrag zur Monumentalskulptur des 13. Jahrhunderts. Drüben in Florenz an der Domfassade des Arnolfo di Cambio tritt das Neue nicht im Verhältnis von Bauplastik zum architektonischen Rahmen zutage, ihr Besonderes liegt vielmehr in der höchst persönlichen Prägung der plastischen Form selbst und der Eigenart der Gruppenkomposition, die einer kühnen Umbildung der ikonographischen Überlieferung verdankt wird¹²⁶. Die Verbindung, die über weite Abstände in freier rhythmischer Reihung die Sieneser Figuren untereinander suchen, kennt Italien sonst weder zu dieser Zeit noch im Trecento. Dem Zeitstil verdankt Giovanni Pisano nicht die Eingebung zu seiner Fassadenkomposition, sondern diese ist seine einmalige Leistung. Einmalig auch insofern, als er selbst bei seinen späteren Arbeiten die Figur wieder viel mehr in den Dienst der Architektur gestellt hat.

Man sieht, die Aufgaben der Zeit, die künstlerische Grundhaltung des Meisters und das ikonographische Programm kommen einander wunderbar entgegen. Ein Bildhauer von dem leiden-

¹²⁶ Vgl. Keller II, p. 36.

schaftlichen Temperament des Giovanni Pisano allein konnte dieses neue Verhältnis von Bauplastik zu ihrem architektonischen Rahmen prägen, nur er konnte die Fäden zwischen den Figuren so neu und so sinnvoll knüpfen. Nicht die unsere Welt in ein milderes Licht tauchenden Handlungen Christi, nicht die Legenden der Heiligen oder gar die neue süße Marienlyrik sind der Inhalt seines Zyklus, sondern die Propheten des Alten Testaments und die Seher der Heidenschaft, die er seiner eigenen feurigen und doch gebändigten, im Grunde so einsamen Natur als verwandt empfunden haben muß. Seine Domfassade mit ihrem der Gottesmutter ergebenen Gestaltenchor bildet den rechten Hintergrund für das Volksparlament dieser anderen der Himmelskönigin dienenden *irdischen* Gemeinschaft, welches hier zusammentrat¹²⁷: die Skulpturen dort oben und die Männer da drunten werden einander ähnlich gesehen haben.

¹²⁷ Lusini, p. 22, Anm. 11. Zuletzt bezeugt für 1262.



Abb. 98. Pisa, Museo Civico.
Bekrönungsfigur vom 2. Geschoß des
Baptisteriums

V. DIE ARBEITEN DES GIOVANNI PISANO UND SEINER WERKSTATT

Die Arbeit in der Sieneser Bauhütte war gewiß anders organisiert als die Tätigkeit an den Kanzeln der beiden Pisani und am Peruginer Brunnen. Einmal nahm hier in größerem Umfange als bei den früheren Aufträgen die Architektur den Meister selbst in Anspruch, dann ist aber auch das Verhältnis zur einzelnen Skulptur nun ein ganz anderes geworden. Die Kanzeln und Brunnen, die Transennen und Tetramorphe gehören der Kleinkunst an, die Oberflächenmodellierung ist ebenso entscheidend für die Wirkung wie der Aufbau der Figur selbst. Wie hatte gerade die letzte Welle des byzantinischen Spätstils diese Reize der Oberflächenbehandlung in der Kleinplastik ausgekostet, etwa an den Tugenden vom Zwischengeschoß der Sieneser Kanzel des Nicolò und an den Brunnenfiguren des Arnolfo di Cambio in Perugia!¹²⁸

In Siena handelt es sich zum ersten Male um *Hüttenplastik*. An die Gehilfen treten nun ganz andere Aufgaben heran. Marmorblöcke von größeren Dimensionen müssen bewältigt werden, und die Oberfläche hat nicht mehr diese Bedeutung; bei dem hohen Standort der Figuren wollen optische Gesetze berücksichtigt sein. Giovanni, der neben der Verantwortung für Architektur und Plastik der Sieneser Domfassade in jenen Jahren auch noch die für die Opera in Massa Marittima trug, muß also einen größeren Stab von Gehilfen um sich versammelt haben als ihn die Arbeit am Peruginer Brunnen erfordert hatte. Daß Giovanni allein über den statuarischen Schmuck zu bestimmen hatte, lag nicht nur in den Befugnissen seines Amtes als capomaestro, sondern wird auch durch die immer wieder zitierte Urkunde bestätigt, laut deren Ramo di Paganetto samt Söhnen und Neffen nur mit der ausdrücklichen Zustimmung des Giovanni Pisano an der plastischen Ausschmückung des Doms sich soll beteiligen dürfen¹²⁹. Daß Giovanni von dem Rechte, der Bauplastik allein den Stempel seiner Persönlichkeit aufzuprägen, auch Gebrauch machte, beweist neben dem stilistischen Befund die Abwanderung Ramos nach Orvieto (spätestens 1293)¹³⁰.

Bei der Armut Italiens an Kathedralplastik bieten sich nur spärliche Vergleiche für den Arbeitsvorgang in der Hütte. In Orvieto wurden neben gegossenen Bronzearbeiten nur Reliefs gefordert; zudem begann diese Opera ihre Arbeit erst, als Giovanni Siena schon verlassen hatte. Die einzige wirklich zeitgenössische Hütte mit gleich großem Aufgabenkreis ist die von Arnolfo di Cambio geleitete Florentiner Domopera. Dieser Vergleich ist um so aufschlußreicher, als sich zeigt, daß die Erziehung der Gehilfen dort längst nicht so streng war wie bei Giovanni Pisano in Siena. Der freie Spielraum der nebeneinander unter der persönlichen Aufsicht des Arnolfo arbeitenden Gehilfen ist überraschend groß. Wir haben dargelegt, daß in der Florentiner Opera Skulpturen entstanden, die hinter der persönlichen Entwicklung des Werkstattleiters weit zurückbleiben, während andere Mitarbeiter zu Lebzeiten des Meisters bereits die Formensprache der künstlerischen Nachfolge des Arnolfo vorausnehmen¹³¹. Auch das Schillernde, das der künstlerischen Persönlichkeit des

¹²⁸ Swarzenski, Taf. 36ff. – Keller I, p. 207ff.

¹²⁹ Milanesi III, p. 273f.

¹³⁰ L. Fumi, Il Duomo di Orvieto. Roma 1891, p. 97, 1. – Ob Giovanni die Jugendgenossen zur Mitarbeit heranzog, die mit ihm als Gehilfen an der Vaters Domkanzel gearbeitet, dann aber in Siena seßhaft geworden waren und das Bürgerrecht erworben hatten (Milanesi I, n. 11, p. 153f.), ist unbekannt, aber auch ohne Belang bei der künstlerischen Unselbständigkeit der Gehilfen des Giovanni Pisano.

¹³¹ Keller II, bes. p. 38. – Das sind Zustände etwa aus dem Jahre 1302. Je weiter das Trecento vorschreitet, desto mehr ändert sich der Charakter der Werkstatt. An Stelle des dominierenden Hauptmeisters tritt die kollegiale Zusammenarbeit der Vertreter der einzelnen Künste. Obwohl Swarzenskis Mahnung (Kunstgeschichtl. Anzeigen 1906, p. 16f.), den Hüttencharakter der Trecentoplastik nicht zu vergessen, gewiß berechtigt bleibt, so ist doch die alte Geschlossenheit der Werkstatt bereits am Ende des ersten Drittels des Jahrhunderts dahin. Man braucht nur an Giottos zeichnerische Vorlagen für die Reliefs des Florentiner Campanile zu erinnern, die andere Meister mit ihren Gehilfen dann ausführten (vgl. Jenö Lanyi in Thieme-Becker, Bd. XXVII, p. 97), eine Arbeitsteilung, die immer häufiger wird. (vgl. Rathe, p. 61 und 102ff.).

Tino da Camaino durch die Mitarbeit der Gehilfen zumindest für die Neapler Zeit anhaftet, gewahrt man nirgends bei Giovanni Pisano. Der einzige Unterschied, der sich hier in Siena wie bei all seinen übrigen plastischen Unternehmungen zwischen den eigenen Arbeiten und denen der Werkstatt auftut, ist derjenige der künstlerischen Qualität der Ausführung. Somit wird man alle Entwürfe für das geistige Eigentum des Giovanni halten müssen. Nur an ihrer Verwirklichung hat der Meister nicht überall den gleichen Anteil genommen. Neben ganz eigenhändigen Arbeiten stehen solche, an denen er nur Partien gearbeitet haben wird, andere, die er noch bozziert den Gehilfen zugewiesen haben dürfte. Nur eine Möglichkeit bleibt hier der Natur der Sache nach auszuschließen, die bei den Kanzeln wohl sehr häufig auftrat: daß der Meister die letzte Überarbeitung selbst vornahm. Ob den Gehilfen einzelne Statuen zugewiesen wurden, oder ob mehrere an einer Statue zugleich arbeiteten¹³², ist nicht auszumachen, aber auch bei der strengen Schulung der Werkstattgenossen für Siena ohne Bedeutung¹³³.

Der Sieneser Fassadenzyklus ist die erste gesicherte größere Arbeit, in der uns Giovanni allein, ohne die Mitarbeit des Vaters gegenübertritt, der wohl kurz vorher gestorben war. Die Vollendung der letzten verbürgten Arbeit, des Brunnens in Perugia (1278), lag bei der Übernahme des Sieneser Amts mindestens 6 Jahre zurück. Aus dieser Zwischenzeit fehlen aber selbst unverbürgte, durch Formverwandtschaft allein sich hier einordnende Werke. Die Sieneser Fassade nun auf ihre Beziehung zum Brunnen hin zu untersuchen – eine ebenso naheliegende wie methodische Fordeung –, hat wegen der scheinbaren Aussichtslosigkeit dieses Versuchs niemand gewagt¹³⁴. Solange man nur die eine oder andere der Sieneser Figuren in den Kreis der Betrachtung zog, blieb der Weg zwischen dem großen zyklischen Auftrag der Jugendzeit, dem Peruginer Brunnen, und der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (1301 fertig, etwa 1297 begonnen) nur durch *Einzelwerke* zu überbrücken, die aber gerade gar keinen Anhalt für ihre Datierung boten und bei deren Ansetzung die Meinungen der Forschung um Jahrzehnte voneinander abwichen¹³⁵. Es muß also von größter Bedeutung sein, für die Jahre zwischen 1284 und 1297 sicheren Boden zu gewinnen oder wenigstens die Brücke zwischen Peruginer Brunnen und Pistojeser Kanzel breiter und fester zu fügen. Dazu verhilft der Sieneser Zyklus.

In den Jahren vor 1277, zu welchem Termin Giovanni wieder in Perugia auftaucht, muß sich ihm

¹³² Keller I, p. 207. Über Werkstattzusammenarbeit vgl. ferner Swarzenski, Nicolò Pisano, p. 54, anlässlich des Peruginer Brunnens.

¹³³ Demnach mußten sich diejenigen Forscher, welche nicht alle Skulpturen aus der Amtszeit des Giovanni als vollgültige Zeugnisse seiner künstlerischen Absichten in den Kreis ihrer Betrachtungen zogen, um den eigentlichen Lohn ihrer Arbeit bringen. So M. Sauerlandt, p. 32ff. – A. Brach, Nicola und Giovanni Pisano. Straßburg 1904, p. 34. – Supino, p. 133. – Venturi hat in seiner Storia IV (1906), p. 179 und seiner Giovanni-Pisano-Monographie (1927), p. 25, Skulpturen des Trecento mit denen des Giovanni Pisano gemischt. Hingegen hat L. Justi in seiner Arbeit über Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des 14. Jahrh. (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. XXIV, 1903, p. 259), die noch immer einen der wesentlichsten Beiträge zur Giovanni-Pisano-Forschung bedeutet, nur wegen technischer Schwierigkeiten, besonders wegen des Fehlens von Photographien, auf Chronologie und Aufteilung der Figuren verzichtet. Ebenso Frey, Vasari I, p. 848ff., und Swarzenski, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1905, p. 44. Wenn diese Hindernisse heute überwunden sind, so ist das neben der photographischen Tätigkeit des italienischen Staatsinstituts „Luce“ vor allem der Biblioteca Hertziana zu verdanken, die ihrem Mitgliede die Mittel zu Aufnahmen der Bauplastik großzügig gewährte. Ihr und dem Photographen, dem Bildhauer Karl Abel von der „Fotofonte“ in Florenz, bin ich zu tiefem Dank verpflichtet. – In Siena hat Dott.ssa A. M. Ciaranfi mir bei den Behörden alle Wege geebnet und mit steter Anteilnahme und Hilfsbereitschaft meine Studien unterstützt, ja eigentlich erst ermöglicht, wofür ihr auch hier der herzlichste Dank gesagt sei.

¹³⁴ Carl Frey hat, p. 849, die Notwendigkeit der Fragestellung wenigstens gesehen.

¹³⁵ Die Madonna della Cintola in Prato setzt Justi, p. 251, in die erste Hälfte der siebziger Jahre. Swarzenski (p. 43f. Kunstgesch. Anzeigen 1905), kurz vor 1285, A. E. Popp (Nic. und Giov. Pisano, Leipzig 1922, p. 4) um 1290, während Weinberger, Sauerlandt und Stechow in ihr die allerletzte Arbeit des Künstlers erblicken. Nicht besser ist es der anderen Einzelfigur ergangen, die über die Frühzeit des Giovanni Auskunft geben soll, der Madonnenhalbfigur im Camposanto in Pisa. Weinberger (Jahrb., p. 165) Popp, p. 8, und Sauerlandt, p. 14, setzen sie um 1270, während Justi, p. 263, und Swarzenski, p. 45, sie in die Zeit der Sieneser Fassade rücken, P. Bacci (Dedalo I, p. 318) 1302 datiert und Carl Frey (p. 881) überhaupt nicht zu entscheiden wagt, ob die Statue 1278 oder erst 15 Jahre später entstanden sei.

auf Reisen eine ganz neue Welt eröffnet haben. Von einer direkten Bekanntschaft des Künstlers mit den Denkmälern der französischen Gotik hat man oft gesprochen, im Gegensatz zu den nirgends recht greifbaren, nur mittelbaren Beziehungen des Vaters zum Stammland des neuen Stils. Diese Reise wird fast verbürgt durch den Anfang der Inschrift der Pisaner Domkanzel:

„Circuit hic amnes mundi partesque Johannes
Plurima temptando gratis discenda parando
Queque labore gravi . . .“¹³⁶

Für die Ansetzung der französischen Reise bieten die ja in ungewöhnlicher Dichte erhaltenen Lebensdaten des Giovanni zwei Möglichkeiten. Einmal setzen zwischen 1268 und 1277 die schriftlichen Zeugnisse für ihn aus, also zwischen der Sieneser Domkanzel und dem Peruginer Brunnen. Zum zweiten und letzten Male schweigt die Überlieferung zwischen 1278 und 1285 über den Künstler, d. h. zwischen Brunnenschmuck und dem Baubeginn der Sieneser Fassade. Da die frühere Lücke mit der Zeit der vermutlichen Lehr- und Wanderjahre zusammenfällt, so hat die Forschung die französische Reise Giovannis bisher stets in das Jahrzehnt zwischen 1268 und 1277 gesetzt. Mit vollem Rechte, da Giovannis Anteil am Brunnen ohne seine französischen Reiseindrücke undenkbar wäre. Nur möchten wir den Aufenthalt in Frankreich nicht schon „um 1270“ setzen, wie es Weinberger getan hat¹³⁷, sondern näher an 1277 heranrücken. Denn einmal waren die französischen Skulpturen, die Giovanni so stark beeindruckten, um 1270 wahrscheinlich noch gar nicht vollendet. Und ferner war Giovanni Pisano nach dem Bilde, das der Kontrakt der Sieneser Domkanzel von ihm entwirft, 1267 höchstens 12- bis 14jährig, und auf Studienreisen ins Ausland wird selbst im 13. Jahrhundert eher ein Zwanzigjähriger gegangen sein.

Jedenfalls war Giovanni Pisano noch ein Lernender, der seinen eigenen Stil noch nicht gefunden hatte, als er sich nach Frankreich auf den Weg machte. Trotzdem wird er sich nicht willig jedem großen Eindruck hingegeben haben, der ihn etwa dort erwartete. Als Bildhauer von Geblüt wird er höchst einseitig seine Auslese getroffen haben in der großen neuen Welt, die ihn nun umgab. In welchen Hütten er dort auch immer als Geselle beschäftigt gewesen sein mag, er nimmt von der Kunst des Gastlandes nur das wahr, was seine ihm vorgezeichnete Entwicklung bereichern konnte. Und solcher verwandter Strömungen gab es genug. Auch in seiner Spätzeit, als er gewiß keine direkten Beziehungen mehr zum Stammland der Gotik unterhielt, meißelt er Skulpturen, die aufs engste mit den gleichzeitigen „modernsten“ französischen Arbeiten zusammengehen, von denen er um so weniger wissen konnte, als diese Plastik nun nicht mehr in den berühmten Hütten geschaffen wird, sondern in Werkstätten, die abseits der großen Straße lagen. Der Manierismus der Pisaner Domkanzel, wie er sich vor allem im Herkules, im Christus als Weltenrichter ausspricht, findet sich ebenso an der Westfassade der Kathedrale von Auxerre oder in St. Père-sous-Vézelay, Zyklen, die vermutlich in demselben Jahrzehnt entstanden sind wie die Pisaner Domkanzel, und bei denen die gleichen Proportionen, der gleiche Aufbau der Figur und die gleichen Faltendrapierungen auftauchen¹³⁸.

Alles in dem etwa Zwanzigjährigen drängte auf die Eroberung der frei sich entfaltenden Einzelfigur hin. Die französische Kathedralskulptur hatte damals, indem sie die Verbindung von Architektur und Statue zu lockern begann, dieselben künstlerischen Fragen zu lösen, die auch Giovannis

¹³⁶ Die Inschrift bei P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo*, p. 49, wo auch die symbolische Deutung des merkwürdigen „Amnes“ gegeben und auch das „partesque mundi“ erklärt wird, p. 65 ff.

¹³⁷ Zeitschr. f. bild. Kunst, 1930–31, p. 6, Jahrb. 1930, p. 165.

¹³⁸ Vgl. *Richesses d'art de la France*, Bourgogne, Sculpture, Taf. 47, 54, 62–66. – Vitry-Brièvre, Taf. 76 und 101. Die Datierung von M. Aubert in den „Richesses“ sicher richtiger als die alte von Vitry-Brièvre.



Abb. 99. Perugia, Brunnen.
Monatsbild November



Abb. 100. Reims, Kathedrale.
Innere Eingangswand, Fries, Stephanslegende

Anliegen waren. Es kann nicht überraschen, daß es gerade die Figuren von der inneren Eingangswand der Reimser Kathedrale sind, die ja bereits bei unserer Untersuchung des Zusammenhangs von Architektur und Bauplastik sich als die nächsten französischen Verwandten der Sieneser Fassade angeboten hatten, welche nun auch rein als Statuen auf Giovanni einen tiefen Einfluß ausgeübt haben¹³⁹. Zwischen 1270 und 1275 entstanden, werden sie während Giovannis Aufenthalt in Reims noch unversetzt in der Werkstatt gestanden und schon allein darum seine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben¹⁴⁰. Hier fand er, was er an den Portalgewänden der französischen Kathedralen vergebens gesucht hatte: die bewegte Monumentalfigur, das bewegte Relief.

Nach der Rückkehr (vor 1277) mußten nun die Früchte der französischen Studienzeit reifen. Sie sind am Peruginer Brunnen mit Händen zu greifen – und gerade an den Partien, welche die Forschung bisher dem Giovanni absprach, den Monatsbildern¹⁴¹. Während die Tierfabeln und einige der historischen Reliefs, die in ihrer altertümlichen Großartigkeit sich sogleich als Werke des Vaters zu erkennen geben, gar keine französischen Einflüsse spiegeln¹⁴², wird bei den Monatsbildern das Vorbild der Reliefs des Türsturzes über den Seitenportalen innen an der Reimser

¹³⁹ Diesen Zusammenhang hat schon R. Krautheimer gesehen, der in seinem Aufsatz „Zur venezianischen Trecentoplastik“ (Marburger Jahrb. für Kunstwiss. V, 1929, p. 208) in einem Satz auf die Beziehungen zwischen Giovanni und diesen Figuren hingewiesen hat.

¹⁴⁰ Giovanni Pisano verhält sich somit zu den französischen Vorbildern ganz anders als Giotto bei seinem französischen Aufenthalt. Einen wirklichen Einfluß auf Giovanni hat nur die *gleichzeitige* Kunst des Gastlandes ausgeübt, während er den Reimser Gewändefiguren nur hier und da ein Gewandmotiv entlehnt hat. Giotto dagegen setzt sich in der Arenakapelle mit den viel älteren Reimser Portalgewänden auseinander, wie H. Jantzen in Vorlesungen und Übungen völlig überzeugend dargetan hat, damit die Ausführungen von Axel Romdahl (Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlgn. XXXII, 1911, p. 17, und Actes du congrès d'histoire d'art à Paris 1921, Paris 1924, II, p. 226ff.) entkräftigend.

¹⁴¹ Sauerlandt (p. 24, 28) vermag sich weder für Niccolò noch Giovanni zu entscheiden und schlägt Arnolfo di Cambio vor, M. Reymond (p. 81) schwankt zwischen Arnolfo und Giovanni, Justi (p. 250, Anm. 1) geht einer präzisen Zuschreibung aus dem Wege, während Supino (p. 95) von den Reliefs allenfalls die Tierfabeln für Arbeiten des Giovanni hält und Swarzenski (Niccolò Pisano, p. 56) die Monatsbilder mit Nachdruck für Niccolò in Anspruch nimmt.

¹⁴² Allenfalls bestehen Übereinstimmungen mit den weit zurückliegenden Reliefs vom Sockel des Westportals der Kathedrale von Sens (1195–1210). Richesses d'art de la France, Bourgogne, Sculpture (Taf. 6f.). Die zeitgenössischen französischen Reliefs in Amiens und Paris mußten einem Temperament wie Niccolò viel zu höfisch und elegant erscheinen.



Abb. 101. Reims, Kathedrale.
Strebepfeiler-Tabernakel



Abb. 102. Pistoja, S. Andrea. Kanzel.
Diakon von der Brüstung

Kathedrale offenbar¹⁴³. Zunächst gibt es hier getreue motivische Übernahmen, man braucht nur den Säemann vom Novemberbild mit dem Steinigenden oder dem Keulenschläger von der Stephanuslegende (Vitry II, Taf. 115, 4) (Abb. 99 u. 100) zu vergleichen. Nur ist an Stelle der fast vollplastisch vor den Grund gesetzten Gruppen in Reims am Brunnen dann ein wirkliches Flachrelief getreten. Vgl. ferner die ausschreitende Gestalt auf Vitry, Taf. 115, 1, im Winkel mit Swarzenski 61, rechts, Darstellung des Februar, und Vitry 108, 2, rechts, oder 109, 2, rechts, mit Sw. 65, links¹⁴⁴. Aber weit wichtiger als solche Übereinstimmungen bis ins Motivische hinein bleibt doch die gleiche künstlerische Grundhaltung. Hier an der inneren Eingangswand in Reims wird zuerst das Ideal der Säulenfigur durchbrochen, das die Tabernakelskulpturen der Strebepfeiler am Außenbau noch beherrscht hatte. Das kleine Format und das Fehlen jeder architektonischen Rahmung wird bei den Türsturzreliefs zu diesem Schritt ermutigt haben. Noch die

¹⁴³ Die Gegenüberstellung der Brunnenreliefs mit Arbeiten aus der klassischen Zeit in Amiens, Chartres und Reims bei Rosenthal, p. 137, Abb. 21–24, 38–39 beweist nur die Unvergleichbarkeit der Stücke.

¹⁴⁴ Giovanni zeigt sich nur von den Türsturzreliefs der beiden Seitenportale, nirgends aber von dem über der Haupttür beeinflußt, wodurch die These Panofskys (p. 76) bestätigt wird, der die Johannislegende wegen ihrer Beziehungen zum Naumburger Meister für älter als die Frieze der Seitenportale hält.

Sieneser Kanzel des Niccolò hatte die hieratische Strenge der Figur fast rein bewahrt – hier in Reims nun fand Giovanni zuerst Gleichstrebende, die verwirklichten, was seine bildnerische Leidenschaft auf jener Altersstufe ersehnte. Was er damals von den eben entstehenden, noch nicht versetzten Reimser Figuren in sein Skizzenbuch zeichnete – in Umrissen und Liniensystemen gewiß, die längst nicht mehr so melodisch und rein wie die des Villard de Honnecourt waren –, das taucht noch nach mehr als 20 Jahren in seinen Werken auf. Noch dem Diakon von der Brüstung der Pistojeser Kanzel hat gewiß eine Skizze des Engels mit dem Kelch von dem Strebepfeiler-tabernakel der südlichen Seitenfassade in Reims zugrunde gelegen (Abb. 101 u. 102) (Vitry II, 69, links). Auch die Haltung der stehenden Sibylle in Pistoja, welche die eine Hand auf die Brust legt, ist eine Erinnerung an eine der Skulpturen vom Türsturz-Fries (Vitry II, 115, 5, im Winkel).

Was Giovanni aber an den Reliefs der Stephanuslegende besonders ansprechen mußte, ist die Anmut und Leichtigkeit des Vortrags, über welcher der Zauber des Momentanen liegt. Auf den Reliefs seiner Kanzeln hatte der Vater die Erzählung entweder zum Repräsentationsbild erhoben oder zur höchsten dramatischen Vision gesteigert. Die Tympana der französischen Kathedralen hingegen hatten in der klassischen Zeit vor und um die Jahrhundertmitte die Unschuld des Erzählens gekannt. Aber die strenge Gebundenheit der strophischen Reihung hatte gerade das nicht aufkommen lassen, was Giovanni suchte und hier an den Türsturz-Reliefs zuerst finden konnte: die Verbindung der Teilnehmer einer Szene durch Bewegungen, welche Augenblickszustände einfangen. Das ist es nun, was den Zauber der Monatsbilder vom Peruginer Brunnen ausmacht¹⁴⁵. Indem Giovanni die fast freiplastischen Reimser Vorbilder ins Flachrelief übertrug, steigerte er die Bedeutung und die Überschaubarkeit des Umrisses, verzichtete er, ganz im Gegensatz zu seiner Manier beim Zyklus der freien Künste, auf das Aufschließen des Reliefgrundes und damit auf die Hilfe von Licht und Schatten, so alle Wirkung neben dem Umriß allein der nur leise in sich bewegten, fast ebenen Fläche vorbehaltend. Ja, diese Auffassung vom Relief ist so streng, rechnet so sehr mit rein plastischen Werten, daß es fraglich erscheinen könnte, ob diese Platten aus derselben Hand hervorgegangen sind wie die freien Künste. Da aber nun den Monatsbildern und den Figuren von der Sieneser Domfassade Studien in demselben Reimser Atelier um 1275 zugrunde liegen, da Niccolò für die neue Auffassung vom Erzählen zudem alle Voraussetzungen fehlten, so müssen die Monatsbilder *und* die reifsten der Artes liberales zumindesten von Giovanni geschaffen sein, dessen Auffassung vom Relief somit bereits hier einen außerordentlichen Reichtum der Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens in sich schließt. Welche Spannweite zwischen der Leidenschaft des signierten Adler-Reliefs und der Idylle des Garbenbindenden!

Auch die Figuren Giovannis vom oberen Brunnenrand¹⁴⁶ spiegeln den Prozeß der Befreiung vom Blockzwang auf derselben Stufe wider wie die Relieffiguren vom Reimser Türsturz. Die Art etwa, wie die Divinitas excelsa trotz der Vierteldrehung des Oberkörpers ins Profil und trotz der ausgreifenden Gesten nicht die idealen Blockflächen des Marmors durchbricht, hat ihr Vorbild in der Frau bei Vitry II, 115, 1, mit der sie auch schon motivisch zusammenhängt.

Schaut man nun von Perugia hinüber zu der nur sieben Jahre später begonnenen Fassade in Siena, so erklärt sich die Fremdheit der beiden Kunstwerke natürlich aus der Verschiedenheit der Aufgaben. Die Figuren vom Brunnen sind durchschnittlich 77 cm hoch, in Siena aber wird Gio-

¹⁴⁵ Es ist höchst aufschlußreich, daß Giovannis Altersgenosse und Mitschüler Arnolfo di Cambio wohl in demselben Jahr am Relief seines Annibaldi-Grabs zu gleichen Lösungen kommt, freilich von anderen Voraussetzungen her. Siehe Keller I, p. 214ff.

¹⁴⁶ In der Aufteilung der Freifiguren zwischen Vater und Sohn stimmen wir ganz mit Swarzenski, p. 56, überein, bis auf die Zuschreibung der Divinitas excelsa (Taf. 89, Mitte), die wir für eine Arbeit des Giovanni halten.

vanni zum ersten Male mit einem monumentalen Zyklus betraut. Niccolò hatte – wenn unsere heutige Denkmälerkenntnis uns nicht täuscht – niemals den Meißel zu Monumentalfiguren angesetzt, mögen auch seine Schöpfungen die innere Bereitschaft und die Berechtigung dieses Anspruchs ausdrücken. So sah sich Giovanni doppelt auf die Erfahrungen seiner französischen Wanderjahre angewiesen. Natürlich ist es nun nicht mehr der kleinfeldige Fries über dem Türsturz der inneren Eingangswand in Reims, der die Vorbilder liefert, sondern die großen Figuren in Nischen an der inneren Eingangswand. Das Zurückgehen auf Vorbilder derselben Reimser Werkstatt hat nun zu ähnlichen Lösungen an Brunnen und Fassade geführt. In der Faltengebung und in dem Kontur gibt sich der Isaias von der Domfassade noch immer als der Nachfolger der Ecclesia Romana vom Brunnen (Abb. 81 mit 84) zu erkennen, und in der Strenge des Aufbaus der Sieneser Sibylle klingt noch die Haltung der beiden Diakone (Sw., Taf. 87) vom Brunnen nach.

Die großen Prophetenfiguren in den Arkaden mußten den jungen Italiener in Reims in ihren Bann ziehen, denn zum ersten Male in der französischen Kunst ordnet sich nun die Statue nicht mehr willenlos der Architektur unter. Bei der einen oder anderen grazilen Figur erhöhen die Arkaden schon die Würde der statuarischen Erscheinung. Die alte Monumentalität der Säulenfigur war gerade eben zerschlagen worden, die neue sollte sich trotz einer der Wirklichkeit angenäherten ponderierten Körperhaltung herstellen, die durch eine pathetische Gewandbehandlung gesteigert wurde. Das gelingt nun gerade hier an der inneren Eingangswand in der großartigsten Weise, die Herodias (Vitry II, 104) oder der Zuschauer an der goldenen Pforte (ebda. 107, 2) sind die steingewordenen Gestalten aus Giottos Fresken der Arena. Giovannis ganzem Temperament mußte diese schweigende, ganz in sich selbst ruhende Monumentalität denkbar fremd bleiben. Wenn Arnolfo di Cambio, der von der Plastik der Porte St. Sixte wohl nur auf indirektem Wege Kunde erhielt¹⁴⁷, in Reims gewesen wäre, er würde gewiß von solchen Gestalten seine großen Eindrücke mitgenommen haben. Für Giovanni war diese Verhaltenheit des Gefühlslebens in seinen Wanderjahren wohl zu ausdrucksarm, er suchte die einem Außerhalb sich lebhaft zukehrende Gestalt – und auch die fand er an der Reimser Eingangswand.

Denn die beiden großen Strömungen des 14. Jahrhunderts werden bereits in diesem Reimser Zyklus der siebziger Jahre sichtbar: neben der Verblockung der Figur tritt hier nun auch völlig ausgebildet die dem S-Schwunge unterworfenen Gestalt auf, in der manche überhaupt erst die eigentliche gotische Idealfigur sehen wollen¹⁴⁸. Sie erscheint hier aber nicht wie in der gleichzeitigen Malerei als ein rein kalligraphisches Ornament, sondern rational begründet durch den Kontrapost, der hier ganz im klassisch-griechischen Sinne verstanden ist, offenbar mit Hilfe des Studiums antiker Statuen. Bereits seit den dreißiger Jahren hatte sich das Motiv in Frankreich im Wortsinne „entwickelt“, d. h. sich langsam der Verschleierung durch das Gewand entzogen¹⁴⁹, war auch sogleich in Deutschland aufgegriffen worden, wo aber bezeichnenderweise die Lösung des Problems nicht ernsthaft gefördert wurde¹⁵⁰. Italien, das den natürlichen Zugang zum Kontrapost-Motiv besaß, hatte an der Pisaner Baptisteriums-Kanzel die ersten glücklichen Lösungen gefunden. Aber die in jedem Sinne soviel gotischere Kanzel in Siena und die Figuren Niccolòs vom Brunnen in Perugia hatten dann die Probleme der antiken Statuarik wieder umgangen. So mußte Giovanni gerade einer Strömung in Reims seine Beachtung schenken, welche diese Ausein-

¹⁴⁷ Keller I, p. 215.

¹⁴⁸ Vgl. hier den Aufsatz von R. Hedicke: „Romanisch und gotisch in der deutschen Plastik“ (Zeitschr. f. bild. Kunst LX, 1926–27, p. 214), soweit er rein referierend ist.

¹⁴⁹ A. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland. Augsburg 1923, p. 10ff.

¹⁵⁰ H. Jantzen, p. 123ff.



Abb. 103 und 104. Siena, Domfassade. Sibylle

andersetzung mit der antiken Statuarik verfolgte. Das geschah nicht an den Gewänden, beim Josephsmeister und seiner Nachfolge, sondern an den Nischenfiguren der inneren Eingangswand¹⁵¹. Dort ist der Kontrapost einmal schon so rein herausgearbeitet, daß die Figur (Vitry II, 104, Mitte) schon fast die Gesetze des gotischen Figurenaufbaues gefährdet. Kein Wunder, daß Giovanni,

¹⁵¹ Ein Werk aus der Nachfolge des Josephsmeisters, wie jene Madonna vom nördlichen Querhaus von Notre Dame in Paris, (vgl. Weinberger, Zeitschr. f. bild. Kunst 1930–31, p. 3) konnte sich Giovanni Pisano nur als Vorbild für ein Werk der *Kleinkunst* wählen. Seine Auffassung vom Standmotiv einer Monumentalfigur jedoch fand er nur an der inneren Eingangswand bestätigt. Eine der italienischen etwa gleichzeitige nordische Kopie Gaz. des beaux-arts, XXX, 1903, Abb. p. 15.

dessen Sieneser Domfassade uns von verschiedenen Blickpunkten her immer wieder als ein Werk auf der Grenze zwischen Gotik und an der Antike erwachsenem italienischen Nationalstil erschienen war, etwa in der Skulptur des Aristoteles das Studium gerade dieser ihm so verwandten Reimser Richtung bezeugt.

Noch eine dritte Strömung gab es an dieser in der Vielfalt ihrer Möglichkeiten so reichen Reimser Arkadenwand. Sie wird vertreten durch jene Statuen, die trotz der Versetzung in die neue Umgebung einer nischenähnlichen Arkatur das Bewußtsein der Säulenfigur sich bewahrt haben und deren Aufbau sich im Grunde von den Statuen an den Gewänden der Westfassade noch nicht unterscheidet. Lediglich, daß die nur leichte Wendung nach außen und der ruhig-klare oder verträumte Blick der Gewändefiguren nun einer entschiedeneren Körperfaltung und einem gespannten, ja nervösen Blick in die Höhe oder in die Ferne gewichen ist, in dem etwas von dem prophetischen Feuer glimmt, das den Sohn und Gehilfen des Niccolò mächtig anziehen mußte. Gerade einen solchen Propheten (Vitry 111, 1, rechts) hat Giovanni in der Sibylle der Sieneser Fassade beinahe kopiert (Abb. 104 u. 105). Der Plato ist bis in das Kräuseln der Haare und bis in den letzten Faltensaum hinein eine Kopie von Vitry II, 110, oberste linke Arkade¹⁵² (Abb. 106 u. 107).

¹⁵² Schließlich gehören aber dem Sieneser Zyklus Figuren an, die in Aufbau und Gewandbehandlung trotz der Verschiedenheit des Formats dem Reimser Türsturz verpflichtet sind. Jene das ganze Gewand von der Schulter bis zu den Füßen ungehemmt durchziehenden breiten brettartigen Stoffbahnen des Moses finden sich genau so bei der Figur, Vitry II, 115, 2, im Winkel. Die Skulpturen der inneren Eingangswand wird Giovanni in der Werkstatt haben entstehen sehen, vielleicht hat er selbst daran mitgearbeitet. Als sie an ihrem Bestimmungsort aufgestellt wurden, ist aber Giovanni sehr wahrscheinlich schon wieder in Italien gewesen, da er die Tätigkeit für den Peruginer Brunnen spätestens 1277 aufgenommen hat. Demnach hat er die eigentümliche Wirkung, welche die



Abb. 105. Reims, Kathedrale.
Innere Eingangswand



Abb. 106. Reims, Innere Eingangswand. Vorfahren Christi



Abb. 107. Siena, Domfassade. Plato und Habakuk

Die Sieneser Domfassade übertrifft im Reichtum ihrer Ausdrucksmöglichkeiten alle vorauf gegangenen italienischen Dugento-Zyklen. Zwischen dem Beginn und der Vollendung des Figurenschmucks liegen etwa 15 Jahre, für ein halbes Menschenalter lang bietet sich also hier die Möglichkeit, die künstlerische Entwicklung des Giovanni Pisano bis in die Einzelheiten der Formensprache hinein zu verfolgen, ohne daß die Überlieferung abreißt. Es sind die wichtigen Jahre etwa vom 30. bis zum 45. Lebensjahr, in denen der Künstler in der Vollkraft der ersten Mannesjahre steht. Aber man darf bei einer so reichen Veranlagung nicht damit rechnen, daß die sich aufs schönste ergänzenden Züge des künstlerischen Charakters von vornherein gleich alle nebeneinander wirksam wären. Unserer heutigen Denkmäler- und Schriftquellen-Kenntnis nach ist der Sieneser Zyklus der erste Auftrag für Monumentalskulptur, den Giovanni erhält, und in dessen Besonderheiten er erst hineinwachsen muß. Während einer so langen Arbeitsdauer würde auch bei einem weniger drängenden Temperament und einer langsameren Entwicklung die Auffassung von der Freifigur Wandlungen unterworfen gewesen sein. Die Sibylle und die Maria Moise bedeuten also nicht nebeneinander mögliche Ausdrucksformen des Künstlers, sondern zwei verschiedene Entwicklungsstufen. Läßt man zunächst einmal die Fragen der Chronologie beiseite und versucht eine Ordnung nach rein stilistischen Gesichtspunkten, so finden sich die Sieneser Statuen zu drei Gruppen zusammen. Die erste geht darauf aus, die strenge Geschlossenheit des Statuenblocks möglichst zu bewahren, die schüchtern ausgreifenden Glieder dem Kontur unterzuordnen: hierher gehören Sibylle und Moses als die reinsten Vertreter, Habakuk und Plato, schließlich auch Josua. Die zweite Strömung negiert ganz wie in Reims das Blockideal, der Aufbau der Figur wird von einer über sie hinausweisenden Augenblicksbewegung beherrscht. Das sind die Skulpturen mit dem eben im ganzen Abendland aufkommenden „gotischen Schwung“, David, Salomo und Haggai, die meisten von ihnen ihre gotische Gesinnung auch durch die Geringschätzung der statuarischen Basierung beweisend. Die dritte und letzte Gruppe hingegen erkennt die Werte des geschlossenen Statuenblocks an, teilt die Sicherheit des Standmotivs und die schwere Leiblichkeit der Skulptur mit der zuerst beschriebenen Strömung, bricht aber den Block nun auf durch großartig-pathetische Gesten: das sind Aristoteles, Balaam, Simeon.

Welche dieser drei Strömungen ist nun die älteste? Geht der Weg von der auf Nahaufnahme berechneten Maria Moise, die ebensogut an einer der Kanzeln stehen könnte, zum Plato – oder verläuft die Entwicklung umgekehrt? Hat sich Giovanni erst langsam in die besonderen Eigentümlichkeiten eines solchen Monumentalauftrags hineingelebt, oder hat er nach einiger Zeit die ihm vom Auftrag anfangs aufgezwungenen Gesetze der Bauplastik in seinem Sinne gewandelt?

Zur Entscheidung dieser Frage läßt sich der Widerschein der französischen Lehr- und Wanderjahre nicht heranziehen. Wie noch beim alten Rubens die weit zurückliegenden italienischen Jugendeindrücke in den Bildern Gestalt gewinnen, so hat Giovanni Pisano zu den verschiedensten Zeiten aus seinen französischen Skizzenbüchern Anregungen geschöpft. Aber der vor dem Beginn der Sieneser Fassade vollendete Peruginer Brunnen und die kurz nach dem Aufbruch von Siena begonnene Kanzel in S. Andrea in Pistoja bieten sich als Magnete dar, welche die jüngeren von

Figuren im architektonischen Rahmen erst entfalten, und für die gerade er gewiß sehr empfänglich gewesen wäre, an Ort und Stelle nicht mehr erproben können. Denn es ist der optische Reiz, der, die plastische Form umhüllend, hier zuerst in der französischen Skulptur des 13. Jahrh. eine Rolle zu spielen vermag. Das Licht fällt nicht direkt auf die Figuren, sondern die Nischenwand steht als dunkle Folie gegen die ganz in Licht aufgelösten Rosen und das Triforium. Das bringt für die tiefen Nischen mit ihren daraus hervortauenden Skulpturen eine merkwürdige Mischung von Flächen- und Raumwirkung zustande.

Bessere und genauere Einzelaufnahmen als die hier abgebildeten waren nicht zu beschaffen, da die meisten Skulpturen gerade der inneren Eingangswand und die Türsturzfüsse im Kriege zerstört wurden.



Abb. 108. Siena, Dom. Südlicher Strebeturm, 1. Geschoß. Maria Moise



Abb. 109. Pistoja, S. Andrea. Kanzel. Sibylle

den älteren Arbeiten in Siena zu scheiden vermögen. Da man aber hier grundverschiedene Dinge vergleicht, auf Fernsicht berechnete monumentale Bauskulptur mit Kleinplastik, so wird man versuchen müssen, ob die Sieneser Figuren nicht selbst, auch ohne alle von außerhalb herangetragenen Vergleiche, sich zu einer inneren Abfolge ordnen, welche den Wandel der künstlerischen Vorstellung und der handwerklichen Gepflogenheiten des Bildhauers zu verfolgen erlaubt.

Einen sicheren Halt schafft die Datierung der Maria Moise, die von der Gürtung an aufwärts geradezu identisch mit einer der sitzenden Sibyllen von der Kanzel in Pistoja ist (Abb. 108 u. 109). Damit tritt aber die Sieneser Sibylle an den Anfang des Zyklus, was auch die nahe Verwandtschaft des Kopfes mit dem der um 1276 entstandenen Madonnen-Halbfigur des Camposanto in Pisa bestätigt. Von der Sibylle sind aber Plato und Habakuk nicht zu trennen, denen sich der Josua noch anfügen lässt: kurz, die Mehrzahl der zur blockhaften Gruppe gehörigen Figuren lässt sich mit Sicherheit an den Arbeitsbeginn setzen. Giovanni Pisano hat sich also nur anfangs streng an die besonderen Bedingungen der Bauskulptur gehalten, denen er dann entwachsen ist. Die symmetrisch-ornamentale Bildung, die etwas maskenhaft Starres in das Gesicht des Plato trägt, steht also am Eingang. Die Augen quellen bei Plato und Habakuk, von harten Lidern umfaßt, knopfartig vor, die Stirn des Plato ist nicht als Fläche in sich bewegt, sondern durch einzelne wilde Meißelhiebe gefurcht, der üppige Haarkranz legt sich noch nicht so locker um das Gesicht wie bei den jüngeren

Figuren des Jeremias und Simeon, die starren Falten zwischen Nasenflügel und Mundwinkel weichen erst später einer lebendigeren Charakterisierung. Auch der durch den Verzicht auf Binnenmodellierung jeder geistigen Beweglichkeit entsagende Kopf des Habakuk ist auf Fernwirkung berechnet, ganz wie die Gewänder dieser Gruppe. Die großen, kubisch nackten Flächen, welche die Schulter- und Armpartien von Plato und Habakuk umschließen, formen nur das reine Rund der Körperperformen heraus, das Gewand gleichsam aufzehrend. Solche Partien (Abb. 88) wird man bei den späteren Skulpturen der Fassade vergebens suchen.

Die Sibylle wagt wie die Figuren vom Peruginer Brunnen nur erst die Drehung ins *halbe Profil*. Dabei ist die Verkürzung der vom Beschauer abgewendeten Gesichtshälfte noch sehr ungeschickt, der Mund bleibt jäh verzerrt. Das ganze Antlitz ist noch etwas pausbäckig voll und garnicht zu vergleichen mit dem der Maria Moise und seiner prachtvoll sich wölbenden Stirne, der seherischen Gewalt der Augenhöhlen, dem sinnlich bewegten Mund. Allerdings ist der Eindruck der Sibylle sehr viel günstiger, wenn man sie nicht in Untersicht betrachtet. Trug auch Giovanni bei den frühen Statuen dem Aufstellungsort weit mehr Rechnung als gegen Ende der Arbeiten, so hat er doch die Gesichtsbildung erst während der fortschreitenden Arbeit in Siena richtig auf den Beschauer einzustellen verstanden¹⁵³.

Aber den Weg, den der Vater Niccolò zwischen der Pisaner Baptisteriumskanzel und der anderen des Sieneser Doms durchschritten hat, den Weg von dem spätromanischen Aufruhr des Gefühls und der Form zur Verbindlichkeit des hochgotischen Figurenkanons, – der Sohn scheint ihn noch einmal gegangen zu sein. Denn im Moses und im Jesaias ist nun aller Prophetenzorn besänftigt. Nicht nur wegen dieser kühnen neuen Auffassung ist der Moses eine der großartigsten Figuren des Zyklus. Statt der überströmenden Kraft geht eine nervöse zarte Geistigkeit von dem schlanken Kopf mit den hohen Schläfen aus. Die ganze Feinheit der Modellierung etwa an den Tränensäcken, dem Nasenrücken, der Stirn ist freilich von unten nicht wahrnehmbar. Im Aufbau steht die Figur der ersten Gruppe, besonders der Sibylle, noch sehr nahe. In jeder Weise gehört der Jesaias mit dem Moses zusammen. Auch er in der Komposition den ersten Arbeiten verbunden, auch er in der Gesichtsbildung weit über die Skulpturen der früheren Gruppe hinausdringend. Wohl durch das Vorbild eines antiken Faunskopfes bekommt das Antlitz bei aller Beweglichkeit dieses hohe Ebenmaß, betont das willig zurückstrebende lockere Haar den schönen Bau von Stirn und Augenhöhlen. Auch Salomon und David gehören in die mittlere Arbeitszeit. Ist der Kopf des Salomon auch besonders stark verwittert – daß er mit dem kleinen festen Kinn und dem gebogenen Mund wie auch im Ausdruck dem Moses ähnlich war, scheint uns sicher. Kann schon der Jesaias den Zusammenhang mit den kaum 80 cm hohen Figuren vom Peruginer Brunnen nicht verleugnen (Vgl. Abb. 82 u. 84), so hat auch der Salomo seinen nächsten Verwandten in der Kleinplastik, den linken, einen Vorhang haltenden Diakon von Arnolfo di Cambios etwa gleichzeitigem Grabmal des Kardinals de Braye in Orvieto († 1282)¹⁵⁴. Natürlich kann der Aufbau einer in der Spirale von schmalster Basis aus sich entfaltenden Figur in der Feinheit und dem Reichtum seiner Wendungen von unten nicht mehr rein gewürdigt werden. Hier gehen also die Absichten des Künstlers deutlich über die Möglichkeiten der Bauplastik hinaus.

Der Simeon gehört dann zu den letzten Erzeugnissen der Werkstatt. Die Üppigkeit der Stoffmassen, das Nachlassen des Körpergefühls machen ihn zu einem Bruder der Propheten der Pistojeser Kanzel. Das hohlwangige Antlitz, die grobe Bildung der Augenbrauen, das pathetische Haupt-

¹⁵³ Für die Berücksichtigung der Untersicht um 1270 vgl. Keller I, p. 222, Anm. 2, für die Zeit um 1340 vgl. die höchst lehrreiche Zusammenstellung der Abb. bei Rathe, Taf. 20 u. 21 u. p. 78 ff.

¹⁵⁴ Keller I, p. 220, Abb. 11.

haar wie das barocke Bewegungsmotiv liegen aber wieder ganz im Bereich der Ausdrucksmöglichkeiten der Bauplastik. Natürlich sind auch Aristoteles und Balaam von einem Meister entworfen, dessen Sicherheit verrät, daß er schon seit Jahren gewohnt ist, überlebensgroße Figuren aus dem Blocke herauszuholen. Mit der nötigen Vorsicht, welche der Erhaltungszustand fordert, ist auch der Haggai hier einzureihen, dessen Spätdatierung durch die Verwandtschaft mit der einen sitzenden Sibylle und dem sogenannten Jeremias von der Pistojaer Kanzel wahrscheinlich wird. Ganz nahe an den Beginn der Arbeiten für diese Kanzel führt schließlich die Maria Moise heran. Die wunderbare Ausgewogenheit von Körper- und Gewandbildung, das weise Aneinanderfügen von zart in sich bewegten Flächen, die Sparsamkeit der linearen Begrenzung, der große Sinn für kubische Geschlossenheit, für Tastwerte, der sich etwa in der Art ausspricht, wie das Kopftuch sich der Wölbung des Schädels anschließt – das alles weist schon über den Sieneser Zyklus hinaus, gehört schon im königlichen Wuchs und in der Freiheit der Gebärden neben den Engel mit den Evangelistensymbolen und den Diakon mit dem Weihrauchfaß (Abb. 102) von der Kanzel in Pistoja.

Ausladende, auch aus der Ferne wirkende Bewegungen, Gewandbehandlung in großen Motiven, Schalten mit Licht- und Schattenkontrasten, welche den Block auffurchen, lassen in diesen spätesten Arbeiten der Fassade den Giovanni Pisano – natürlich unwissentlich – Anschluß an die nordische Bauplastik der beiden letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts gewinnen. Man braucht vor dem Simeon nur an die heilige Magdalena oder auch an die Madonna vom 1290 geweihten Hochaltar in St. Elisabeth in Marburg zu erinnern¹⁵⁵, oder angesichts des Haggai an die Gewandfiguren vom Südportal von St. Peter in Wimpfen im Tal (nach 1280)¹⁵⁶, oder an deren Vorbilder, die Jungfrauen- oder Prophetenportale von der Straßburger Westfassade (seit 1276)¹⁵⁷, oder die Werke des Erminold-Meisters (um 1283)¹⁵⁸, in Frankreich an die Skulpturen der Kathedrale von Bourges (Ende des 13. Jahrhunderts)¹⁵⁹, oder an den Sockel des Südportals der Kathedrale von Sens (Ende des Jahrhunderts)¹⁶⁰. Nur konnte bei Giovanni niemals das Körpergefühl so sehr durch den ornamentalen Urtrieb verdrängt werden wie im Norden¹⁶¹.

Die Tiere aus der Fassade heraustreten zu lassen, war – wie so vieles an diesem Bau – alte romanische Überlieferung. An S. Pietro in Toscanella z. B. sind es Ochsen, in Pisa und der Nordtoscana stets Löwen. An S. Martino in Lucca entwinden sich über den Gesimsen der Vorhallenpfeiler die Bestien der Mauer. In der Vorhalle selbst stehen die Tiere in Kämpferhöhe auf vorgekragten Säulen frei vor der Wand¹⁶², nehmen also denselben Platz an den Portalen ein wie in Siena. Bei den Löwen ist die stilistische Herkunft ja deutlich, es sind die Bestien, auf denen die Stützen der Domkanzel des Vaters ruhen¹⁶³.

Nur daß jetzt die Tiere sich aus dem Sitz emporrecken, daß die flächenhaft ornamentale Kopfmodellierung einer höchst bewegten Durchbildung der Masse selbst hat weichen müssen. An

¹⁵⁵ R. Hamann, Die Elisabethkirche in Marburg II, Die Plastik. Marburg 1929, Abb. 123 u. 125.

¹⁵⁶ I. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921, p. 83 u. Taf. 97. Für die Datierung vgl. O. Schmitt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik, Städels Jahrb. II, 1922, p. 128, und H. Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik, Marburger Jahrb. f. Kunstwiss. III, 1927, p. 172 ff.

¹⁵⁷ O. Schmitt, ebda., p. 116. – Ders., Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. Frankfurt 1924, Taf. 89r., 105, 107, 108.

¹⁵⁸ L. Heidenhain, Quellen zum Stil des Erminold-Meisters. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XLVIII, 1927, p. 183 ff.

¹⁵⁹ A. Boinet, Les sculptures de la Cathédrale de Bourges. Paris 1912, Anm. 22.

¹⁶⁰ Richesses d'art de la France, Bourgogne, sculpture, Taf. 13, 1.

¹⁶¹ Auch die älteste Gruppe mit den blockhaften Figuren hat ihre nordischen Parallelen, die dort aber nicht nur Stilwillen, sondern auch Nachlassen der schöpferischen Kräfte bedeuten und sich dadurch einem Vergleich entziehen, wie etwa die Meißener Portalskulpturen (etwa 1271–90, Weigert, p. 163).

¹⁶² M. Salmi, Architettura romanica in Toscana, Milano o. J., Taf. 132, 134.

¹⁶³ Swarzenski, Niccolò Pisano, Taf. 43.

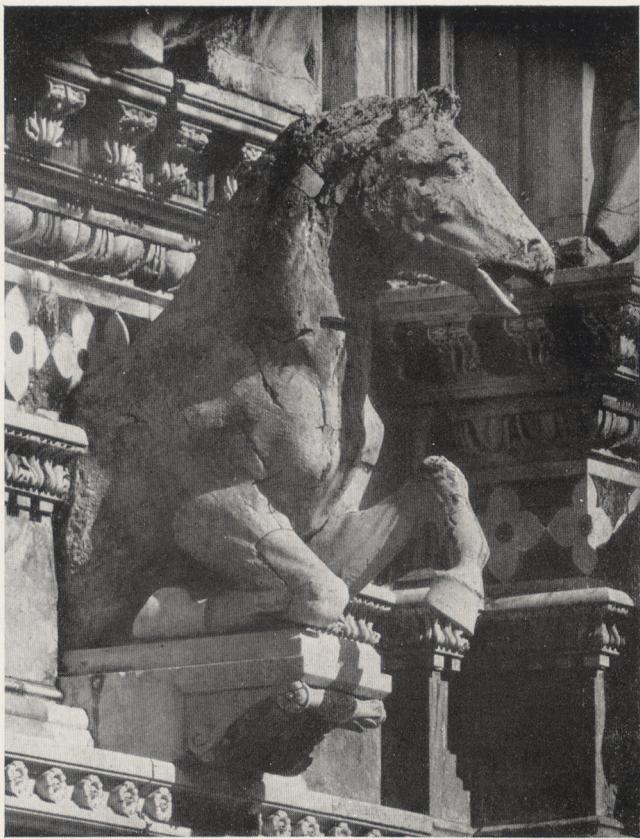


Abb. 110. Siena, Dom. Westfassade. Pferd vom nördl. Strebeturm

Annäherung des Quattrocento versagt blieb. Europa hat zu keiner anderen Zeit Pferdedarstellungen geschaffen, die den Parthenon-Skulpturen so verwandt sind.

Die Tierdarstellungen aus den Lünetten- und die Masken aus den Archivoltscheiteln schließen sich hier an. Zu den Propheten der Zwickel und der knieenden Stützfigur vom Fuße der Pistoieser Kanzel ist der Weg nicht mehr weit¹⁶⁴.

Nach unserer zu Anfang dieses Kapitels dargelegten Überzeugung gewinnt die Frage der Eigenhändigkeit der Skulpturen dieses Zyklus nur für die Ästhetik, nicht für das historische Bild von Giovanni Pisano Bedeutung¹⁶⁵. Zudem hat Giovanni so oft die Technik der Marmorbehandlung gewechselt, war er so sehr Herr über alle „Manieren“, daß es schwer sein dürfte, von formalen Gesichtspunkten aus über die Eigenhändigkeit zu entscheiden, wobei man sich immer vor Augen

¹⁶⁴ Südfranzösische Gruppen vgl. Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter I, Abb. 198. – Mailand, Oldrado da Tresseno (1233). Untereinander sehr ähnlich: Lucca, St. Martin an der Fassade von S. Martino (etwa 1235), der Bamberger Reiter (um 1237), das Magdeburger Kaiser-Otto-Denkmal (um 1240). Diese Pferdeauffassung der Monumentalplastik steht im Gegensatz zu dem aus der Zeit der Sieneser Fassade stammenden, aber noch ganz unter dem Einfluß der zahlreichen Georgs- und Demetrios-Darstellungen der byzantinischen Kunst geschaffenen heiligen Georg von Porta S. Giorgio in Florenz (etwa 1285) (Abb. bei Vitzthum-Volbach, Handbuch, Abb. 119). Vgl. Swarzenski, Ein Florentiner Bildhaueratelier, Zeitschr. f. bild. Kunst XV, 1904, p. 103.

¹⁶⁵ Wie man die beiden fast identischen Köpfe trennen will und den linken dem Giovanni Pisano, den rechten aber dem nicht faßbaren Ramo di Paganetto zuweisen kann (Weinberger, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 1930, p. 168, Anm. 4), bleibt uns unverständlich.

¹⁶⁶ Daß selbst das italienische ausgehende Dugento die Frage der Eigenhändigkeit geringschätzig behandelte, beweist am besten das von 1296–1300 zu Lebzeiten und unter persönlicher Aufsicht des Papstes geschaffene Grabmal Bonifaz VIII. für St. Peter. Selbst diese gewaltige Persönlichkeit hatte nichts dagegen einzuwenden, daß der Auftrag nicht von Arnolfo di Cambio selbst, sondern von mittelmäßigen Kräften seiner römischen Werkstatt ausgeführt wurde. Vgl. Keller II, p. 25ff.

der gebeulten Stirn, dem welligen Backenkontur, den aus tiefen Höhlen blitzenden Augen und der gesträubten, durchwühlten Mähne, kurz an der Verwandlung eines heraldischen in ein organisch begriffenes Tier erkennt man Giovanni, den Sohn. Den Sinn für das unendlich Edle und Rassige der Pferde verdankt Giovanni der Antike, von deren Auffassung des Tieres er sich an Marmorsarkophagen und Bronzestandbildern leicht einen Begriff bilden konnte (Abb. 110). Diese auch in der Spätantike noch wache Vorstellung vom Wesen des Pferdes als eines stolzen, feurigen Tieres war einem Künstler wie Giovanni gemäß, und er übertrug sie auf die Pferdedarstellung der im 13. Jahrhundert so zahlreichen kirchlichen und weltlichen Reiterstandbilder, welche das Tier im Zustande gelassener Ruhe und Teilnahmslosigkeit geschildert hatten¹⁶⁴. Gerade die berühmten Reiterdenkmäler des 15. Jahrhunderts beweisen, daß auch in der Tierdarstellung nicht sie, sondern das späte 13. Jahrhundert in Italien eine innere Wesensverwandtschaft mit der griechischen Skulptur erreicht hatte, die der bewußten

halten muß, wieviele Spielarten und Stufen von Eigenhändigkeit es in einem Atelier des 13. Jahrhunderts gibt. Immerhin kann man an der Gegenüberstellung von Haggai und dem sogenannten Jeremias der Kanzel in Pistoja den Unterschied von eigenhändiger und Schülerarbeit trotz aller Wesensfremdheit von Bauskulptur und Kleinplastik erkennen. An einer solchen sicheren Gehilfenarbeit wie dem Haggai (Abb. 81) gemessen, rücken dann jedenfalls die Sibylle und die Maria Moise, Plato, Habakuk und Moses, vielleicht auch die beiden Pferde aus dem Kämpfergeschoß in die Reihe der eigenhändigen Arbeiten. Da gerade diese Stücke zeitlich annähernd genau fixierbar sind (Sibylle und Plato vor oder um 1290, Maria Moise um 1296), so gewinnt man eine ganz neue Möglichkeit, den andern bauplastischen Zyklus im Werke des Giovanni Pisano zeitlich zu bestimmen, den Schmuck der Wimperge vom Pisaner Baptisterium, für den Daten ebenfalls nicht überliefert sind¹⁶⁷. Man sieht sofort, daß Giovanni erst *nach* der Vollendung der Sieneser Skulpturen in die Dekoration des Baptisteriums eingegriffen haben kann. Unter den heute in den Schutz des Museo Civico geretteten Figuren, die übrigens so stark verwittert sind, daß nur ihr Aufbau noch im gröbsten erkennbar ist, befindet sich eine von Marangoni nicht mitveröffentlichte (Abb. 111), welche mit dem Salomo in Siena (Abb. 90) sehr weitgehend übereinstimmt in der Schmalheit der Basis und im Kontrast der Wendungen. Auch der Sieneser Aristoteles hat im ganzen Bereich des Pisanokreises hier seine nächsten Verwandten (Vgl. Abb. 95 mit 98). Die Ansetzung des Vollfigurenschmucks des Baptisteriums unmittelbar nach der Sieneser Domfassade wird durch seine enge Verwandtschaft mit der 1298–1301 entstandenen Kanzel in Pistoja zur Gewißheit. Der Kontrast der Wendungen ist in Pisa und Pistoja noch reicher und freier geworden, der Schwung einer großen Bewegungskurve hat noch mehr Macht über den Körper gewonnen¹⁶⁸.

Ohne den Fassadenschmuck des Sieneser Doms würde uns das Werk des Giovanni Pisano anders und ärmer erscheinen. Da der Erhaltungszustand der Skulpturen vom Baptisterium in Pisa so kläglich ist, der bauplastische Schmuck von Massa Marittima aber zu wenig umfangreich, so erschließen die Sieneser Skulpturen allein die Vorstellung von dem Monumentalbildner Giovanni Pisano. Bei des Künstlers späteren Prophetendarstellungen, besonders bei denen von der Brüstung der Pisaner Domkanzel, empfindet man oft den Widerspruch zwischen den aufgewühlten, von Visionen erfüllten Köpfen und der gepflegten Eleganz der übrigen Erscheinung, während hier in Siena allein eine gesteigerte Leiblichkeit dem seherischen Feuer entspricht. Die einzigartige Stellung des Sieneser Zyklus unter allen Arbeiten des Giovanni Pisano liegt in der Einheit be-

¹⁶⁷ P. Bacci, Le sculture del Camposanto di Pisa, Dedalo I, 1920, p. 320ff., setzt die Figuren in die Sieneser Zeit und M. Marangoni, Sculture inedite del Battistero Pisano, Arte XXXIV, 1931, p. 195ff., gar schon 1277–84, während Justi, p. 270, in ihnen erst Arbeiten der Nachfolge aus den zwanziger Jahren des Trecento erblickt. Allein W. Stechow hat in Thieme-Beckers Künstlerlexikon XXVII, p. 100, die Beteiligung Giovannis um 1300 angesetzt.

¹⁶⁸ Die Nachfolger des Giovanni Pisano haben bei dem Statuenzyklus der Sa. Maria della Spina in Pisa, den das Atelier des Lupo di Francesco seit 1323 ausführte (P. Bacci, Dedalo I, 1920, p. 321, Anm. 6), und der im allgemeinen mehr von Erinnerungen aus der Zeit der Pisaner Kanzel des Giovanni Pisano zehrt, doch vereinzelt auch Anlehnung an Figuren von der Sieneser Fassade, wie den Salomo oder den Josua gesucht.



Abb. 111. Pisa, Museo Civico.
Bekrönungsfigur vom 2. Geschoß
des Baptisteriums

gründet, die hier Gotik und neuer antikischer Stil eingehen. Beide Richtungen sind hier noch nicht scharf ausgeprägt, bezeichnenderweise hat in Siena noch niemand nach den antiken Vorbildern einzelner Skulpturen gesucht. Die beiden Elemente, die hier in einer glücklichen Stunde sich vermählen, treten bei den späteren Werken des Giovanni Pisano nur um so schärfer auseinander. Die Skulpturen der Kanzeln, besonders die der Pisaner, sind nicht nur im Gewandstil wieder gotischer, sie lassen sich vor allem ihr Wachstumsgesetz nun wieder von der Architektur vorschreiben, sind wieder „Säulenfiguren“ geworden. Die Gelöstheit des Verhältnisses von Skulptur zu Architektur ist nun dahin. Und ganz ebenso ist das Vorbild der antiken Statuistik für Giovanni später viel verbindlicher, man braucht nicht einmal an die Aktefiguren, den Herkules oder die Temperantia von der Pisaner Kanzel zu denken¹⁶⁹. So kommt es, daß die jüngeren Arbeiten des Meisters nicht so fremd und einsam in der künstlerischen Umwelt ihrer Zeit stehen wie die Sieneser Fassade. Deren Einmaligkeit wird man sich aus der Besonderheit des künstlerischen Auftrags erklären müssen. Man darf beklagen, daß die italienische Baukunst dem Giovanni weitere Aufträge für Monumentalplastik in so großem Rahmen nicht mehr bot. Denn nur diese künstlerische Gattung hatte den Künstler so über seine Zeit hinauswachsen lassen. Es ist nur allzu verständlich, daß nicht einmal für die Sieneser lokale Kunst der Folgezeit dieser Zyklus an ihrer Domfassade die hohe Schule bedeutet hat. Ganz ebenso wie die Sieneser Malerei nach Duccio gibt sich die Sieneser Plastik der von Norden eingedrungenen gotischen Konvention hin. So kommt es, daß uns eine Figur wie der Balaam von der Fassade (Abb. 94) seiner Zeit um ein halbes Jahrhundert vorauszueilen scheint. Es ist nicht die Tracht allein, welche an die Prager Parler-Plastik denken läßt, sondern vielmehr jenes besonders den Prémyslidengräbern¹⁷⁰ eigene Gefühl für die Masse als eine formschaffende Macht, das Vertrauen auf die ihr innewohnende Schwerkraft des Steins. Also ein allem Gotischen feindliches Gestaltungsprinzip, das sich in Architektur und Skulptur überall erst um 1350 sein Daseinsrecht verschafft. Vorboten dafür hat aber hie und da das ausgehende Dugento auch sonst in Italien gekannt¹⁷¹. Von dieser Kunst der Jahrhundertmitte des Trecento, etwa von den Statuen des Pariser Coelestiner-Portals (Louvre), von denen dann der Weg zu Claus Sluter geht, trennt die tief religiöse Grundhaltung des Sieneser Zyklus eine ganze Welt – an diese Kunst bindet die Sieneser Gestalten ihr Verhältnis zum Stein, das Gesetz ihres formalen Aufbaus. Bei den Sieneser Bildwerken erscheint das Fehlen der letzten glättenden Marmorbehandlung als notwendiger Ausdruck ihres Wesens. Nie wieder hat sich anscheinend Giovanni so in seinem Element befunden. Nie wieder haben aber auch seine Figuren diese Wirkungsmöglichkeit gehabt. Wie gering ist der Ausstrahlungsbereich der Sibyllen an dem kleinen, von Figuren dicht umdrängten Kanzelgerüst in Pistoja, und wie großartig ist das Hinabdrohen des Propheten Josua, der den Sienesen wie einst dem Volke Israel Gottes Zorn ankündigt, oder das Hinauslauschen des Salomo in die Unendlichkeit der ihn umfassenden Weite, aus der ihm Antwort werden wird. Noch einmal versammelt sich um diese Figuren der ganze furchtbare Ernst und die unendliche Würde des Mittelalters, so wie in der Sieneser Malerei zum letzten Male um die Maestà des Duccio, die zehn Jahre später im Innern des Domes ihre Stelle fand.

¹⁶⁹ Die Rolle der antiken Skulptur für die Spätwerke des Giovanni Pisano ist denn doch nicht so einfach zu umreißen, wie R. Papini, Pro-memoria sulla classicità di Giovanni Pisano (Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino, Firenze 1933, p. 113) glaubt. Mit Recht haben sich G. Sinibaldi, La scultura italiana del trecento, Firenze o. J., p. 35, und Jenö Lanyi, Zeitschrift für Kunstgeschichte III, 1934, p. 66, gegen diese Ausführungen gewendet.

¹⁷⁰ A. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte. Jahrbuch der Zentralkommission II, 1908, p. 69ff. – W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter . . . Handbuch der Kunsthiss., Bd. I, p. 60ff. ¹⁷¹ Keller I, p. 220.

VI. DIE SIENESER DOMPLASTIK IN DER ERSTEN HÄLFTE DES TRECENTO

Nach seiner Übersiedlung in die Nordtoskana hat Giovanni keinen Anteil mehr am Skulpturenschmuck der Sieneser Fassade genommen, der noch bis in die Formgebung der Einzelfigur hinein wirksam würde. Vom Stil der Pisaner Domkanzel oder gar von dem gewandelten, so großartigen neuen Körpergefühl, wie es in den Werken der letzten Lebensjahre, dem Grabmal der Kaiserin Margarethe in Genua und der Madonna della Cintola in Prato sich ausspricht, findet sich in Siena kein Widerschein. Ja, zwischen 1300 und 1320 haben in Siena die Steinmetzarbeiten allem Anschein nach überhaupt geruht. Die Bauplastik für den unteren Teil der Fassade, an dem die Arbeit gegen 1320 eingestellt worden zu sein scheint, war längst vorher noch unter der Amtsführung des Giovanni Pisano vollendet worden.

Erst in den zwanziger Jahren, als in der Opera neues Leben erwacht war und man den Bap-
tisteriumsbau und die Verlängerung des Domchors betrieb, scheint dieser Zustrom an Arbeits-
kräften auch dem skulpturalen Programm der Fassade zugute gekommen zu sein. Aber Welch
anderer Geist ist nun hier eingezogen! In den beiden letzten Jahrzehnten des Dugento unter
Giovanni Pisano war die Sieneser Hütte ein Vorort abendländischer Kunst gewesen, jetzt aber
reicht ihr Einfluß nicht einmal mehr bis vor die Tore der Stadt. Nun entstanden die beiden Engel
und der heilige Michael auf den Wimpergen der drei Portale¹⁷², von denen ein Engel und der
Torso des Michael in der Domopera geborgen wurden, ferner die vier Evangelisten samt ihren
Symbolen, von denen der Lucas an der Fassade verblieb, während der Markus verloren ging und
Matthäus und Johannes in die Opera gelangten, schließlich die vier Stadtheiligen, von denen
Viktor und Savinus ebenfalls die Opera bewahrt. Auch das Standbild der Lupa vor dem Dom
wird aus jenen Jahren stammen. Es ist nun für die Stellung der Sieneser Hütte von ausschlag-
gebender Bedeutung, daß sich ihre Produktion von der übrigen Sieneser Skulptur der Zeit sehr
unterscheidet. Während dann in den vierziger Jahren die Bauplastik des neuen Doms von Sieneser
Marmorbildhauern ausgeführt wird, die keine Erziehung in der Hütte mehr genossen haben, sondern
ihre Schaffensweise von Grabdenkmälern, Antependien und ähnlichem unbedenklich auf die Bau-
skulptur übertragen, steht die Monumentalplastik der Opera aus den zwanziger Jahren noch fremd
in ihrer Umwelt. Es ist noch reine *Hüttenplastik*. Unser Bild von der Sieneser Trecento-Kunst wird
ja mit Recht fast ausschließlich von der Malerei bestimmt. Aber die Skulptur vermag dieses Bild
auch gar nicht zu bereichern. Das Lyrische und Träumerische, das Vorwalten des Gefühls und
das Auskosten des Reizes der Linie, die Teilnahmslosigkeit gegenüber der Eroberung der Welt
des Sichtbaren und Tastbaren, welche sich in jenen Jahren in Florenz vollzieht – all das teilt die
Sieneser Skulptur mit den Bildern des Simone Martini, des Lippo Memmi und der beiden Loren-
zetti. Nur prägt sich das Werden dieses *dolce stile nuovo* in der Plastik längst nicht so deutlich
aus wie in der Malerei. Wer für die Skulptur die Rolle des Duccio übernommen hat, wissen
wir trotz der unausgesetzten Bemühungen der Forschung um den Meister der Orvietaner Dom-
reliefs noch immer nicht. Nur soviel ist sicher, daß in der ausschließlich von Sieneser Kräften
erfüllten Opera von Orvieto die Quellen des Stils der Sieneser Trecento-Skulptur entspringen. Man
wird auch in Orvieto mit einer direkten, von Giovanni Pisano ganz unabhängigen Berührung mit
französischer Kathedralplastik zu rechnen haben, die in jenen Jahrzehnten in Italien jeder großen
schöpferischen bildhauerischen Leistung vorausgeht, bei Niccolò wie bei Giovanni, bei Andrea wie

¹⁷² Lusini, p. 237, Anm. 1, bringt einen Beleg, laut dessen die Metallflügel des heiligen Michael 1357 erneuert worden sind.



Abb. 112 und 113. Siena, Domopera. Evangelisten Johannes und Matthäus von den Streben des 2. Geschosses der Hauptfassade

noch bei Nino Pisano. In Orvieto läßt sich dieser Weg von der importierten französischen stehenden Madonna aus Holz über den ersten Versuch der Umformung, die sitzende Holzmadonna, bis zu den Reliefs und der Gottesmutter im Tympanon des Hauptportals bequem verfolgen¹⁷³. Denselben Geist atmen das Grabmal Benedikts XI. in San Domenico in Perugia und das des Gian Giacomo Orsini in der Unterkirche von Assisi, die beide wohl noch dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angehören¹⁷⁴. Natürlich wird auch in Siena selbst der Stil der einheimischen Steinmetzen in frühen Denkmälern vertreten gewesen sein, wie die beiden aus Siena stammenden Köpfe in der Florentiner Domopera beweisen, von denen zumindest der eine mit dem schmalen rassigen Gesicht zu einer aus Siena kommenden Monumentalfigur gehört haben muß¹⁷⁵. Am Ende des dritten Jahrzehnts hatte dieser sienesische Stil bereits die anderen Städte der Toscana erobert: 1324 ist die Arca des heiligen Cerbone in Massa Marittima datiert, die der Sienese Goro di Gregorio schuf¹⁷⁶. In Casole bei Siena errichtete Gano di Giovanni die Grabmäler des Tom-

¹⁷³ A. Schmarsow, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes, Augsburg 1928, Taf. 85.

¹⁷⁴ Abb. bei Venturi IV, 91–92, 265–268, wo aber ebenso wie bei L. Filippini, La scultura nel Trecento in Roma, Torino 1908, die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Grabmals in Assisi verkannt wird.

¹⁷⁵ U. Middeldorf und M. Weinberger, Französische Figuren des frühen 14. Jahrh. in Toscana. Pantheon I, 1928, p. 190, Anm. 2. (Abgebildet bei Venturi IV, Abb. 167, 168.) Nach mündlicher Mitteilung der Verf. halten sie heute nur noch Abb. 167 für eine sienesische Arbeit, Abb. 168 aber für eine Skulptur aus der florentinischen Nachfolge.

¹⁷⁶ Middeldorf-Weinberger, p. 190, L. Planiscig, Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrh. Allerhöchstes Kaiserhaus XXXIII, 1916, p. 193 ff. – Venturi IV, p. 271–83.

maso d'Andrea († 1303) und des Ranieri di Porrina († 1315), die man sich ebenfalls erst um 1330 entstanden denken darf¹⁷⁷. Und 1330 ist auch das figurenreiche Grabmal für den Bischof Tarlati im Dom zu Arezzo signiert¹⁷⁸.

In dieser Umwelt nehmen sich nun die Monumentalfiguren der Opera seltsam genug aus. Sie bleiben von dieser sieneser Kunst ganz unberührt und gehorchen den Wachstumsge setzen, welchen die Monumentalfigur überall in diesen Jahrzehnten folgt. Noch ganz im Anfang des Jahrhunderts war in Arnolfo's Florentiner Domopera jene Verblockung der Figur aufgetreten, die das eben erst begriffene Gegenspiel von Körper und Gewand wieder aufhob, den Sinn des Kontrapostes vergaß und die Vorderflächen des Blocks nirgends durch Faltentäler aufbrach¹⁷⁹. Mag der Norden diese Ermüdungserscheinung auch zu einer wirklichen Stilbewegung ins Positive gewendet haben, für Italien bedeutete sie – wenn man von Tino da Camaino absieht – nur Verarmung. Ganz die gleiche Rückbildung, die man in Florenz beobachten kann, vollzieht sich an der Statue des heiligen Andreas in der Lünette über dem Portal von S. Andrea in Pistoja mit dem Formgut des Giovanni Pisano.¹⁸⁰, während die Arbeiten von Sa. Maria della Spina in Pisa (seit 1324) die Erschöpfung der Pisaner Werkstatt auf dem tiefsten Punkt zeigen. Am nächsten kommen aber der Sieneser Bauplastik des dritten Jahrzehnts die Skulpturen von dem 1323 datierten Grabmal der Katharina von Österreich in S. Lorenzo Maggiore zu Neapel¹⁸¹. Der Aufbau der Figur ist hier und dort ganz der gleiche: die Standfläche des Matthäus in Siena ist 27 cm tief (Abb. 113), dann schwingt sich die Figur soweit vor, daß ihre Ausdehnung in der Bauchpartie das Doppelte der Standfläche erreicht (50 cm), um dann wieder zurückzuschwingen. Dieser Aufbau zeichnet auch den heiligen Paulus auf dem Neapler Grabmal aus, das ein unbekannter Schüler des Giovanni Pisano schuf (Abb. 114). Der Körper ist bei den beiden Sieneser Evangelisten vom Gewande verhängt, in derselben flauen, nirgends die Grate recht heraushebenden Zeichnung der Faltenzüge und Säume stauen sich die Schüsselfalten vor dem Leib, hängen die Mäntel sackartig herab. Das prophetische Feuer der Köpfe ist einer Leere gewichen, welche durch die großen charakterisierend gemeinten Bärte nur schlecht verdeckt wird. Am meisten vom Atem der Giovanni-Pisano-Zeit hat der oberste Prophet vom linken Strebeturm außen be-

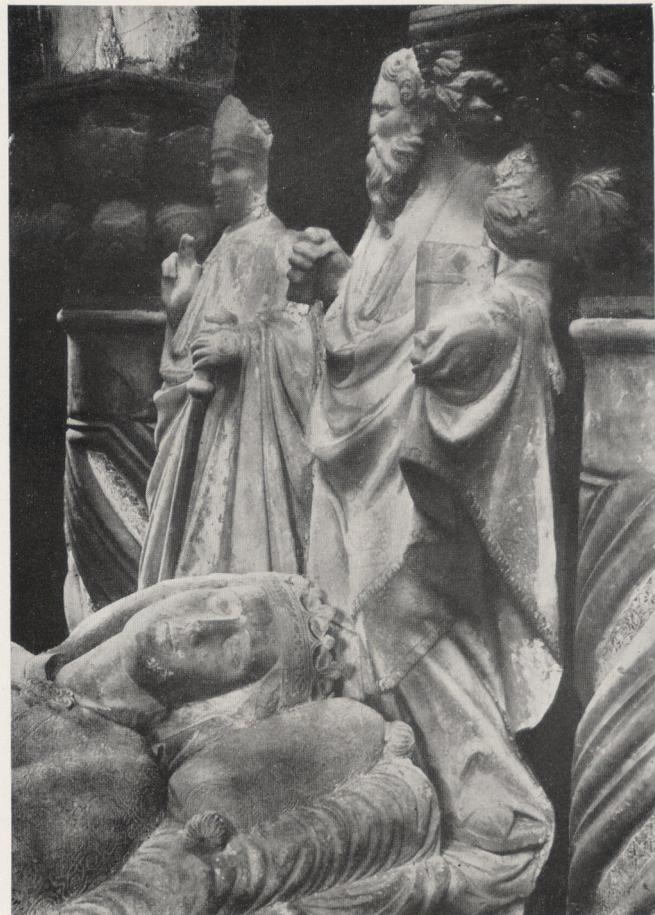


Abb. 114. Neapel, S. Lorenzo Maggiore.
Grabmal der Katharina von Österreich

¹⁷⁷ Venturi IV, p. 402 ff. – Vitzthum-Volbach, Handb. d. Kunsthiss., p. 151.

¹⁷⁸ Venturi IV, p. 367 ff. – A. del Vita, Il duomo d'Arezzo. Milano o. J., p. 40 ff.

¹⁷⁹ Keller II, p. 37, und Abb. 29–30.

¹⁸⁰ Venturi, Giovanni Pisano, Taf. 67, und Storia IV, Abb. 139.

¹⁸¹ A. di Rinaldis, Una tomba napoletana; Dedalo VIII, 1927–28, p. 201 ff. Keinesfalls ist es aber eine Arbeit des Tino da Camaino, wie man neuerdings angenommen hat.



Abb. 115. Siena, Dom. Prophet von der äußersten Strebemauer des nördlichen Strebeturms der Hauptfassade

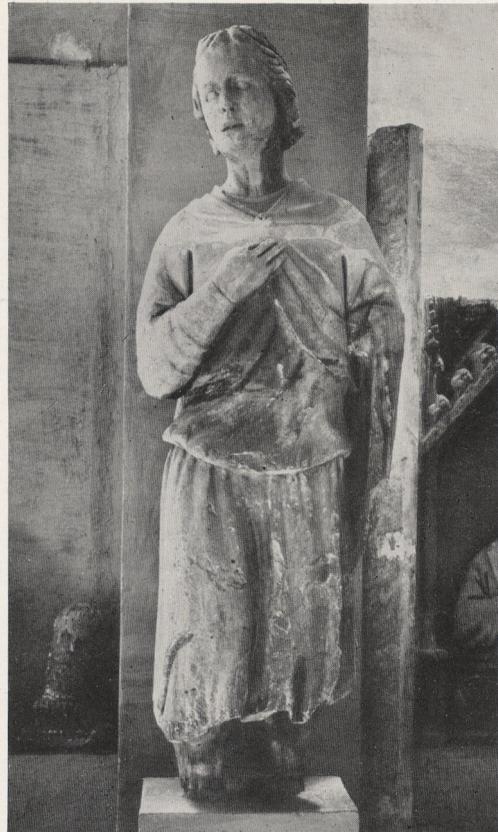


Abb. 116. Siena, Domopera.
Hl. Viktor aus dem 2. Geschoß der Hauptfassade

wahrt¹⁸² (Abb. 115). Die im „Tänzerschritt“ nach der Seite sich wendende Figur, welche das dem Beschauer zugekehrte Bein graziös vorsetzt, nimmt ein Motiv auf, das zur Zeit der Freiberger Goldenen Pforte und des Straßburger Engelpfeilers modern gewesen war, aber schon an der Reimser inneren Eingangswand (Vitry II, Taf. 107) etwas Preziöses bekommen hat. Die italienische Plastik kennt das Motiv gerade in diesen ersten Jahrzehnten des Trecento, Tino liebt es besonders¹⁸³. Die Ausführung zeigt alle eben geschilderten Merkmale des frühen Trecento, besonders der Kopf steht denen der Evangelisten nahe, so daß die Skulptur dem Zyklus des Giovanni selbst kaum noch angehören wird. Auch in dem Evangelisten Johannes lebt noch etwas von den großen Traditionen der Giovanni-Pisano-Zeit der Opera (Abb. 112). Diese Kühnheit des Standmotivs, diesen Sinn für kubische Form und leibliche Wucht sucht man bei den Epigonen von Sa. Maria della Spina vergebens^{183a}.

Ganz deutlich verrät der heilige Viktor den Einfluß der Kunst des Tino da Camaino (Abb. 116). Dieser hatte ja gewiß in der Sieneser Opera seine Lehrzeit verbracht, ehe er von Giovanni Pisano 1311 nach Pisa gerufen wurde, und ist er dann nach seiner Rückkehr gar 1319–20 als Capomaestro Leiter der Sieneser Werkstatt gewesen¹⁸⁴. Das reine, großgeschnittene Gesicht des Ritters mit

¹⁸² So daß es verständlich ist, wenn Justi, p. 258 und 275, gerade in dieser Figur am ehesten die Hand des Giovanni Pisano selbst erkennen wollte.

¹⁸³ Am Relief der Tumba Kaiser Heinrichs VII. im Pisaner und am Grabmal Petroni im Sieneser Dom.

^{183a} Dagegen könnte der Johannes geradezu eine der Figuren von der Brüstung des 25 Jahre jüngeren Orvietaner Kanzelrisses sein. (Vgl. unten S. 204 u. Abb. 129.) ¹⁸⁴ Milanesi I, p. 185. – Lusini, p. 148, Anm. 105.



Abb. 117. Siena, Dom. Figuren vom Kuppelumgang gegen das Langhaus

dem leicht geöffneten Mund und den sehnuchtsvollen Augen könnte verlocken, in ihm eine Jugendarbeit des Tino um 1310 vor der Übersiedlung nach Pisa sehen zu wollen, und die Fragmente seiner ersten Pisaner Arbeit, des Taufbrunnens für den Dom von 1311, könnten ebenfalls dazu ermuntern¹⁸⁵, denn Physiognomik und Ausdruck der Köpfe sind hier und dort brüderlich verwandt. Aber die schematische Behandlung des Haars, die seelenlose Modellierung der Hände, die Leblosigkeit der Gewandflächen und die phantasielose Führung der Säume läßt sich nicht allein aus dem Unterschied zwischen Monumental- und Kleinkunst erklären. Hier ist vielmehr eine Schülerhand am Werke, die der Meister wohl während seiner zweiten Anwesenheit in Siena erzog. Die trockene Modellierung beweist deutlich, daß man eine Arbeit bereits aus dem dritten Jahrzehnt vor sich hat.

Eine höchst reizvolle Mischung von Motiven aus der letzten Zeit der Giovanni-Pisano-Werkstatt zeigen die fünf Figuren vom Umgang des Kuppeltambours über dem Triumphbogen des Langhauses (Abb. 117)¹⁸⁶. Sie können erst nach 1369 hier aufgestellt worden sein, da erst zu diesem Zeitpunkt der Tambourumgang in das Innere gezogen wurde. Indessen müssen diese etwa halb lebensgroßen Figuren dem dritten Jahrzehnt angehören, die zweite von links geht sehr mit den beiden von Justi veröffentlichten Engeln des Kaiser-Friedrich-Museums zusammen¹⁸⁷. Die andern tragen in ihren überlangen Proportionen und den feinen, zerbrechlich-dünnen Faltengraten einen Manierismus zur Schau, den die toskanische Skulptur besonders im dritten Jahrzehnt kennt¹⁸⁸.

Mit dem schönen Engel vom Wimberg des einen der beiden Seitenportale (Abb. 118) gewinnt man endlich den Anschluß an namentlich bekannte Sieneser Künstler. Agostino und Angelo da Siena haben am Giebel des um 1330 errichteten Grabmals Papst Gregors X. im Dom von Arezzo¹⁸⁹ die untere Partie der Bekrönungsfiguren von der Gürtung an abwärts nahezu identisch unseren Wimbergengeln gestaltet, sodaß die Arbeiten aus derselben Werkstatt stammen müssen (Abb. 119). Der knieende Engel, das Symbol des Evangelisten Matthäus (Abb. 121), ist von dem Wimbergengel nicht zu trennen.

Der Löwe des Evangelisten Markus, der seinen Platz an der Fassade behalten hat (Abb. 97), zeigt noch keine Ermattung der bildhauerischen Kräfte; überhaupt leistete die Werkstatt in dieser

¹⁸⁵ P. Bacci, *Il fonte battesimale di Tino d. C. per il Duomo di Pisa*, Rassegna d'Arte VII, 1920, p. 97ff. Die später gefundenen Stücke bei Marangoni, *Sculture inedite del Camposanto di Pisa*, Arte XXXV, 1932, p. 257ff.

¹⁸⁶ Lusini, p. 38.

¹⁸⁷ Justi, Abb. 9–10. – Venturi IV, Abb. 179–180.

¹⁸⁸ Venturi IV, Abb. 176f., 423.

¹⁸⁹ Die Zuweisung dieses Grabmals an eine sienesische Werkstatt wird Venturi IV, p. 392, verdankt.



Abb. 118.

Siena, Domopera. Engel von einem der Giebel der Westfassade



Abb. 119.

Arezzo, Kathedrale. Engel vom Grabmal Gregors X.



Abb. 120. Siena, Domopera.

Hi. Savinus (?) aus dem 2. Geschoß der Hauptfassade

Zeit in der Tierdarstellung allein noch Hervorragendes, besonders wenn nicht Naturwiedergabe, sondern die hieratische Strenge des Standbildes gefordert wurde. Denn die Lupa mit den Zwillingen, früher auf einer Säule als Stadtwahrzeichen vor dem Dom aufgestellt, heute in der Opera, kann nur in dieser Zeit um 1330 entstanden sein¹⁹⁰ (Abb. 122 u. 123). Sie erweist sich durch einen Vergleich mit dem Peruginer Greifen und dem Guelfischen Löwen am Palazzo del Comune in Perugia, die Rosso Padellaio nach 1279 goß¹⁹¹ oder mit den Löwen vom Portal des Doms von S. Quirico d'Orcia aus der Schule des Giovanni Pisano (um 1298)¹⁹² als Werk des reifen Trecento. Mag nun das 1341 vollendete, reich abgestufte Rundbogenportal des Palazzo del Comune in Perugia von Gano di Giovanni sein oder nicht¹⁹³, jedenfalls haben die hier wieder ganz im lombardisch-roma-

¹⁹⁰ Die von A. Venturi, Giovanni Pisano e le lufe del Pal. Pubblico di Siena, Arte XXVI, 1923, p. 187, und in der Giovanni Pisano-Monographie, p. 58. und Taf. 61, dem Giovanni Pisano zugeschriebenen Wölfinnen des Pal. Pubblico, die A. Jahn Rusconi, Abb. p. 27, für Arbeiten des 16. Jahrh. gehalten hatte (ursprünglich Wasserspeier am Mittelbau, heute dort durch Kopien ersetzt und im Erdgeschoß des Palazzo aufgestellt), sind der Behandlung der Kinderkörper nach im 1. Drittel des 14. Jahrh. von einem unbekannten Steinmetzen geschaffen worden, bei dem sich spätromanische Phantastik und moderne Beobachtungsgabe seltsam mischten.

¹⁹¹ Venturi, Giovanni Pisano, Taf. 34. Dort, p. 56f., die Modelle für den Guß fälschlich dem Giovanni Pisano zugewiesen.

¹⁹² Venturi, Storia IV, p. 190ff., und Giovanni-Pisano-Monographie, p. 59 und Taf. 64, sowie Supino, p. 136, möchten in dem Portal eine Arbeit des Giovanni Pisano selbst sehen.

¹⁹³ Venturi IV, Abb. 327ff. – Vitzthum-Volbach, Handb., p. 151. – Thieme-Becker, Bd. XIII, p. 96.



Abb. 121. Siena, Domopera. Engel des Evangelisten Matthäus vom 2. Geschoß der Fassade

¹⁹⁶ Der König Salomo vom Campanile zeigt den Einfluß der zwischen 1319 und 1327 entstandenen Apostel aus dem Hospital St. Jacques in Paris (Cluny-Museum), die ja auch für die Entwicklung der süddeutschen Plastik des 14. Jahrh. eine so entscheidende Anregung boten. (Vgl. R. Ernst, Die Klosterneuburger Madonna, Belvedere V, 1924, p. 107.) Die Datierung der Figuren der Nordseite des Campanile bei Rathe, p. 174, in die sechziger Jahre ist ganz unmöglich. Sie werden bald nach 1337 entstanden sein. Die Reihe der vier Propheten an der Südseite (Rathe, Taf. 17–21) ebenfalls unter französischem Einfluß um 1340: vgl. Rathe, Taf. 17 mit der Madonna bei Hamann, Elisabethkirche II, Abb. 232. Auch J. Lanyi, Thieme-Becker XXVII, p. 95, und neuerdings W. R. Valentiner (Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso, Arte XXXVIII, 1935, p. 26) treten für die Frühdatierung ein.

nischen Sinne funktionell verwendeten Löwen dieselbe strenge Einspannung in den Ansichtszwang ausgesprochener Haupt- und Seitenansichten mit den gleichen formalen Mitteln bewirkt, wie die Sieneser Lupa: durch die abstrakte Stilisierung des Umrisses und der Fläche. Von der knappen, klaren Modellierung des Tieres heben sich die weicheren, in unmerklichen Übergängen ohne Akzente geformten Kinderkörper wirkungsvoll ab¹⁹⁴ (Abb. 123), reizvoll tastende Versuche, die Anatomie des menschlichen Körpers aus unverbundenen Einzelbeobachtungen aufzubauen.

Auch für das gigantische Unternehmen des neuen Doms¹⁹⁵ begnügte man sich mit einer provinziellen Bauplastik, die den in Siena ansässigen lokalen Meistern überlassen wurde. Während in der Florentiner Domopera sowohl die anonymen Kräfte wie auch die führenden Meister im 4. und 5. Jahrzehnt erneut den Einfluß der zeitgenössischen französischen Kunst erfuhren¹⁹⁶, drang nach Siena kein Hauch dieser europäischen Bewegung. Da der

¹⁹⁴ Was nicht allein daran liegen kann, daß die Zwillinge vor der Verwitterung geschützt blieben.

¹⁹⁵ Lusini, p. 159ff. – Milanesi I, n. 49–50, p. 226ff. – Frey, Vasari I, p. 857f.

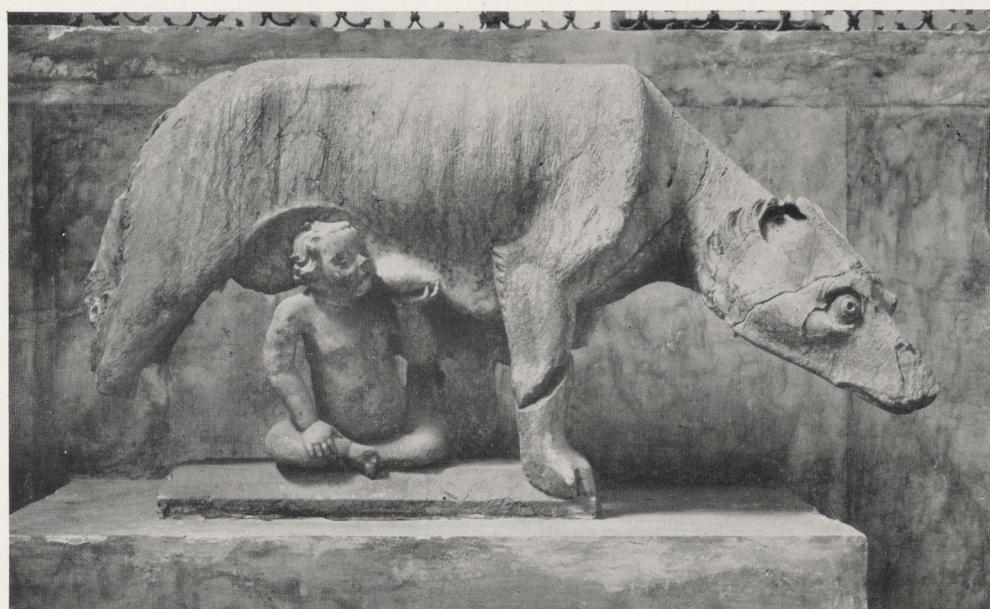


Abb. 122. Siena, Domopera. Lupa. Standbild ehemals vor der Domfassade



Abb. 123. Siena, Domopera. Ausschnitt aus Abb. 122

abgestreift, die Gewandführung ist tektonischer geworden. Der Engel zur Linken mit seinen riesigen Schüsselfalten, seinen weit ausschwingenden Säumen ist der letzte Nachklang der barocken Strömung aus der Werkstatt des Giovanni Pisano.

Hier mögen auch die Kapitelle des Baues im Zusammenhange kurz betrachtet werden. Die aus dem Inneren des Baptisteriums sind mit ihren zarten weltlichen Figürchen schon der Tracht nach in die Zeit von 1320–30 zu setzen, sie führen dann ohne Stilwandel zu den Kapitellen des Langhauses des neuen Domes hinüber, an denen Giovanni di Agostino jedenfalls nicht beteiligt ist. Das Kapitell in der Ecke zwischen innerer Eingangswand und westlicher Seitenschiffsmauer

¹⁹⁷ Milanesi I, n. 43, p. 209 und n. 52, p. 240. Über Lando vgl. p. 230ff. – Frey, Vasari I, p. 858. – Lusini, p. 178f. Die Jahreszahl 1355 muß dort offensichtlich 1347 lauten. Die Liste der capomaestri, die Lusini, p. 357 aufstellt, ist nicht zuverlässig.

¹⁹⁸ Justi, p. 277 – G. de Nicola, Arte inedita in Siena, Vita d'arte IX, 1912, p. 96ff. – Die Aufsätze von W. R. Valentiner, Agostino di Giovanni und Giovanni di Agostino, Art in America XIII, 1925, p. 3ff., und „Observations on Sienese and Pisan Trecento sculpture, Art Bull. IX, 1926–27, p. 187ff. haben das Bild des Meisters so sehr getrübt, daß es nötig geworden ist, die authentischen Werke kurz zusammenzustellen.

1. Arezzo, Dom, Arbeiten in der Capp. Cencio Tarlati 1333, früheste nachzuweisende selbständige Arbeit.
2. Madonna mit Kind, von zwei knieenden Franziskanern verehrt. Siena S. Francesco, Portal-Lünette. Dat. 1336.
3. Madonna mit Kind und zwei Engeln. Relief, Siena S. Bernardino. Signiert.
4. Madonna mit Kind, Freifigur, Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.
5. Volterra, Fassade des erzbischöflichen Palastes. Fragmente eines großen Wandgrabs.
6. Segnender Christus mit Engeln, Relief.
7. Madonna mit Kind, Relief.
8. Thronender Christus, von Engeln angebetet (Abb. 124).
6. und 7. an der Hauptfassade, 8 am östlichen Seitenschiff-Portal des Dom-Torsos in Siena. 6–8 zwischen 1340 und 1347 entstanden.

für die Bauleitung aus Neapel herbeigerufene capomaestro des neuen Unternehmens Lando di Piero, der den Gepflogenheiten entsprechend Architekt und Bildhauer zugleich war, bereits 8 Monate nach Übernahme seines neuen Amtes starb, so blieb die Bauplastik allein dem Giovanni di Agostino überlassen, der bereits 1336 bis 1337 als capomaestro erscheint und noch zu Landos Lebzeiten neben ihm erneut auf 5 Jahre in dieses Amt gewählt worden war. Da er dies bis 1347 inne hatte, darauf aber die Nachrichten verstummen, so hat ihn vermutlich die Pest von 1348 dahingerafft¹⁹⁷. Schon Justi hat ihm das Tympanon über dem Portal zum östlichen Seitenschiff des Neubaus mit Recht zugeschrieben, auch der segnende Christus und die Madonna mit dem Kinde in dem Fenstergewände der Fassade röhren von ihm her und stellen also seine letzten Arbeiten dar¹⁹⁸. Das Portaltympanon des östlichen Seitenschiffs (Abb. 124) ist bei weitem die bedeutendste Arbeit des Giovanni. Wider alles Erwarten zeigen sich die Kräfte des Künstlers der monumentalen Bauplastik gewachsen. Das Affektierte seines Reliefstils haben die großen Skulpturen



Abb. 124. Siena, Dom-Neubau, Tympanon. Giovanni di Agostino

und auch die sitzenden Figuren an den Kapitellen der östlichen Mittelschiff-Arkaden zeugen von einer hochstehenden Werkstatt, die ganz unabhängig von der großen Bauskulptur der Zeit gearbeitet hat. Die Kapitelle innen und außen am Querhaus, an den Arkaden und Hochschiffwänden des Chors und an der Fassade des Baptisteriums, die ja alle aus der gleichen Bauzeit stammen (1355–70), gehören auch stilistisch einer Gruppe an. Die Kapitelle der Hochwand des Chors (Ritter mit Falken auf der Faust, Harfe und Lute spielende Hofleute (Abb. bei Lusini, p. 207 ff.) können frühestens nach 1358 versetzt sein, atmen aber noch ganz die höfisch-lyrische Atmosphäre der dreißiger und vierziger Jahre vor dem Ausbruch der Pest. Ob sie zu dieser Zeit schon gemeißelt und erst später versetzt wurden? Daneben läuft dann eine andere, antikisierende Richtung mit frisch beobachteten Putten (südliches Querschiff, südliche Seitenfassade; Abb. Lusini, p. 213). Die Schulterbüsten der südlichen Seitenfassade haben bereits das Starre und Spröde der Spätzeit; auch die Kapitelle der Mittelschiff-Arkaden des Chors und die ihnen sehr verwandten Halbfiguren in den Wimpergen der Fenster der Chorfassade gegen Valle Piatta zeigen bereits die harten, dünnen Grate in den Gewändern. Die 8 Köpfe, die am Abschlußgesims der Baptisteriumsfassade hoch oben sitzen, kann man sich schwerlich erst gegen 1370 entstanden denken. Auch sie werden schon um 1320 gemeißelt sein (Haartracht!), um erst spät, gegen 1370, versetzt zu werden. Am schönsten ist der volle Frauenkopf¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Ihr hoher Anbringungsort machte eine photographische Aufnahme leider unmöglich.

VII. DIE BAPTISTERIUMSFASSADE, DIE CAPPELLA DI PIAZZA UND DER ORVIETANER KANZELRISS

Als nach dem fürchterlichen Wüten der Pest von 1348, der in Siena außer dem capomaestro Giovanni di Agostino auch die beiden Lorenzetti, im benachbarten Orvieto Andrea Pisano zum Opfer gefallen waren und nach den darauffolgenden Wolkenbrüchen und Überschwemmungen, welche den begonnenen Domneubau zur Ruine gemacht hatten, das gewaltige Unternehmen aufgegeben wurde²⁰⁰, konnten alle Kräfte für die Vollendung des alten Doms zusammengezogen werden. Der Bruder des Giovanni di Agostino, Domenico, war ihm 1350 in seinem Amte nachgefolgt. Er gibt zusammen mit Niccolò di Mercia ein Gutachten ab, in dem er mit knappen, selbstsicheren Worten erklärt, den alten Bau innerhalb von 5 Jahren vollenden zu können²⁰¹.

Was war nun außer dem Obergescloß der Hauptfassade noch alles über dem Projekt des neuen Doms für 15 Jahre liegengeblieben? Am 21. April 1316 hatten die Sienesen den Dom gegen Osten zu erweitern begonnen, gegen Valle Piatta hin²⁰², was ungeheuere Substruktionen hier am Felsenhang zur Folge hatte. Wahrscheinlich hat die Eifersucht auf den Florentiner Domneubau des Arnolfo di Cambio, welcher viele Baugedanken vom Sieneser Dom übernommen hatte, und auch auf die Filiation in Orvieto, die dem Sieneser Mutterbau über den Kopf zu wachsen drohte, die Bürgerschaft in die Bauerweiterung hineingetrieben. Hier am Abhang des Felsmassivs, auf dem der Dom stand, ergab sich bei einer Verlängerung des Chors von selbst für eine Unterkirche Raum genug in den Substruktionen, den die Sienesen als Baptisterium zu nutzen beschlossen. 1319 bereits waren die Fundamente wieder zugeschüttet, im Januar 1320 kommen Fuhrten mit Baumaterial, aber auch schon Säulen und Pfosten²⁰³. Doch 1321 rät das Gutachten einer Architekten-Kommision, in der Lorenzo Maitani die treibende Kraft gewesen zu sein scheint, den Neubau einzustellen, teils aus ästhetischen, teils aus technischen Gründen²⁰⁴. Aber es muß dem capomaestro noch gelungen sein, das Gutachten der Sachverständigen mit einleuchtenden Gründen zu widerlegen, denn der Neubau wird 1322-25 mit größter Anstrengung betrieben, 1325 werden die Gewölbe des Baptisteriums geschlossen²⁰⁵. Immer ungestümer drängt man vorwärts, 1333 wird ein neues Gutachten von 12 Maurer- und Steinmetzmeistern eingeholt, wie man den Bau am schnellsten zu Ende führen könne. Besonders will man wissen, ob es Schaden brächte, wenn man nur den Rohbau hochführe, oder ob die Marmorverkleidung mit dem Aufwachsen der Mauern Schritt halten müsse²⁰⁶. Der Beginn der Arbeit am neuen Dom 1339 hatte dann alle Mittel und alle Arbeitskräfte vom Domchor weggezogen. Nun, nach dem Scheitern der stolzen Neubaupläne wendet man sich 1356 wieder dem alten Bau zu. In jenem Gutachten des Domenico di Agostino, in dem ein kühler, rechnender Kopf den Plänen des Mittelalters, welche die Hingabe ganzer Generationen forderten, eine Absage erteilt, heißt es: „Pare a noi, che la detta chiesa vecchia estia ferma e si mantenga come ella ene; traendosi a fine ed a perfetione l'agionta, sopra a la quale al presente si lavora, che viene sopra al San Giovanni, con quelli adorni che si richiegono alla detta chiesa; e crediamo, che la detta chiesa si potrà uificiare tra qui e cinque anni e per gli cittadini usare“²⁰⁷.

²⁰⁰ Milanesi I, n. 56 und 57, p. 249ff. – Frey, Vasari I, p. 858. – Lusini, p. 179ff.

²⁰¹ Leider steht das Jahr des Gutachtens nicht fest, Milanesi nimmt 1356 an. Jedenfalls beschließen im Juni 1357 die Dodici Governatori della Repubblica den Abbruch der baufälligen Teile des Neubaues. Lusini, p. 182.

²⁰² Lusini, p. 115ff. und 154ff. Die hier als Tatsache ausgesprochene Vermutung, daß Camaino di Crescentino der Schöpfer dieser Erweiterung sei, ist zwar höchst wahrscheinlich, aber nicht absolut sicher. Vgl. ferner Lusini, Il S. Giovanni di Siena, Firenze 1901, p. 22ff. – Frey, p. 855ff. – Vasari – Milanesi I, p. 432, Anm. 1. – Milanesi I, p. 183f.

²⁰³ Lusini, p. 156. ²⁰⁴ Milanesi I, n. 34, p. 186. ²⁰⁵ Lusini, p. 157 und 184, Anm. 14 und 15.

²⁰⁶ Milanesi I, n. 42, p. 204. ²⁰⁷ Milanesi I, n. 57, p. 252.



Abb. 125. Siena. Domopera. Riß für die Fassade des Bapisteriums. Ausschnitt

Daraus geht hervor, daß der neue capomaestro schon vor dem Beschuß der Bauherrn, den Neubau liegen zu lassen und den alten zu vollenden, die Arbeiten über S. Giovanni aufgenommen hatte. Damals also hatte der Bau die Höhe des Paviments des Domschiffs überschritten. Ja, die Kapellen müssen hier schon ausgestattet gewesen sein, wie Zahlungen an Simone Martini von 1333 und an Pietro und Ambrogio Lorenzetti von 1335 und 1339 bestätigen²⁰⁸. Nun, ab 1355 wachsen die Pfeiler im Domchor empor, ein ganzes Heer von Steinmetzen ist beschäftigt²⁰⁹, 1356 werden die Gewände der Querhausfenster eingesetzt, 1357 ist der Bau über die Kapitellhöhe der Freistützen hinaus, 1358 bereits werden die ersten Gewölbe des Chors über dem Baptisterium

²⁰⁸ Lusini, p. 195 und 236, Anm. 4.

²⁰⁹ Ihre Namen bei Lusini, p. 202f.



Abb. 126. Siena, Domopera. Riß für die Fassade des Baptisteriums.
Maria aus der Verkündigung

während der Bauzeit. Selbst in diesem Falle hätten wir nun einen terminus ante quem für den Riß, denn 1369 wird das Glasgemälde in das große Rundfenster des Domchores eingesetzt²¹⁵. Damals also war der Riß, der hier eine Rose mit weit größerem Durchmesser plante, bereits aufgegeben. Aber zum Überfluß handelt es sich auch in den unteren Partien nicht um eine Bestandaufnahme.

²¹⁰ Lusini, p. 239, Anm. 18. 1365 anscheinend die letzten Wölbungen, ab 1366 Ausmalung der Kappen (Beleg, p. 238, Anm. 12).

²¹¹ Nach Lusini, p. 205, 1366 zuletzt in den Urkunden erwähnt. Milanesi I, p. 253, wo auch die Urkunden, die sich auf ihn beziehen, zusammengestellt sind. Vgl. ferner Brach, p. 99f.

²¹² Pergament, Feder laviert, die Archivolten in Wasserfarben angelegt. 126 × 59,5 cm. Hier und bei dem weiter unten behandelten anderen Riß der Sieneser Opera hebt sich die Bauplastik immer von schwarzem Grund ab. Schwarz ist also als Hohlraum zu lesen. Figürliche Partien vor hellem Grund sollten in Mosaik ausgeführt werden. Hier ist Hell als Goldgrund zu lesen.

Auf dem Baptisterium-Fassadenriß hat der Wechsel von schwarzen und weißen Inkrustationsstreifen in der Fensterzone keinen Sinn, da hier ja die Wand in eine à jour behandelte Maßwerkgalerie aufgelöst ist. Die beiden schwarzen Streifen erweisen sich denn auch hier als eine spätere Zutat, die – wie übrigens auch an manchen anderen Stellen der Zeichnung – die tragenden Glieder nicht hinterfangen, sondern häßlich überziehen.

²¹³ Vgl. H. Tietze, Aus der Bauhütte von St. Stephan. Jahrb. d. Wiener Kunsthist. Sammlungen IV, 1930, p. 14ff. – Handbuch der Architektur, Bd. IV, Heft III, cap. 6, p. 268ff. (Hasak, höchst unvollständig).

²¹⁴ Lusini hat (il San Giovanni, p. 22, Il Duomo, p. 224), den Riß dem Jacopo di Mino del Pellicciaio zugeschrieben und in das Jahr 1382 gesetzt, weil dieser Maler am 14. Oktober bezahlt wird „per un disegniamento che diè all' opera della facciata di S. Giovanni“. Dagegen haben sich mit Recht schon Justi, p. 255, Anm. 2, Frey, p. 858, und A. M. Ciaranfi, Thieme-Becker, Bd. XXVI, p. 367, gewandt. (Aber Ciaranfi irrt, wenn sie den Riß der Opera trotzdem mit der Zahlung identifiziert, ihn also für eine Kopie hält). Frey hat die Formensprache des Risses ebenfalls ganz verkannt, auf jeden Fall will er den Riß vor 1339 setzen (p. 853), am liebsten noch in den Einflußbereich des Giovanni Pisano, also um 1317 (p. 858). Justi denkt den Riß mit dem Plan für den Domneubau zusammen entworfen, mit dessen Formensprache er mit Recht Übereinstimmungen findet.

²¹⁵ Lusini, Il S. Giovanni, p. 23, Anm. 1.

geschlossen²¹⁰. Als der Meister zwischen 1366 und 1369 starb²¹¹, war der Chor im Rohbau vollendet. Wann die Fassade des Baptisteriums und des darüberliegenden Domchors entworfen, wann dieser Plan ins Werk gesetzt wurde, darüber freilich herrscht die größte Ungewißheit. In der Domopera in Siena wird ein Riß dieser Fassade bewahrt²¹². Bei der Seltenheit früher italienischer Risse, von denen, anders als im Norden, aus dem 13. Jahrhundert überhaupt kein Blatt auf uns gekommen ist, während aus dem 14. Jahrhundert nur ganz wenige erhalten sind, ist diese Sieneser Zeichnung von höchster Kostbarkeit²¹³. Über ihre Datierung hat man sich bisher nicht zu einigen vermocht²¹⁴ (Abb. 125–126, 128, 132, 134).

Daß man in ihm keine reine Bestandaufnahme eines vorhandenen Baues zu erblicken hat, geht schon aus dem Rosengeschoß der Zeichnung und seinem basilikalen Querschnitt hervor, der nicht verwirklicht wurde. Aber der Plan könnte ja immerhin bis zum Gesims des Arkadengeschosses Bestandaufnahme sein und von da an aufwärts ein selbständiger Entwurf – also der Vorschlag für eine Planänderung anlässlich eines Wechsels in der Atelierleitung

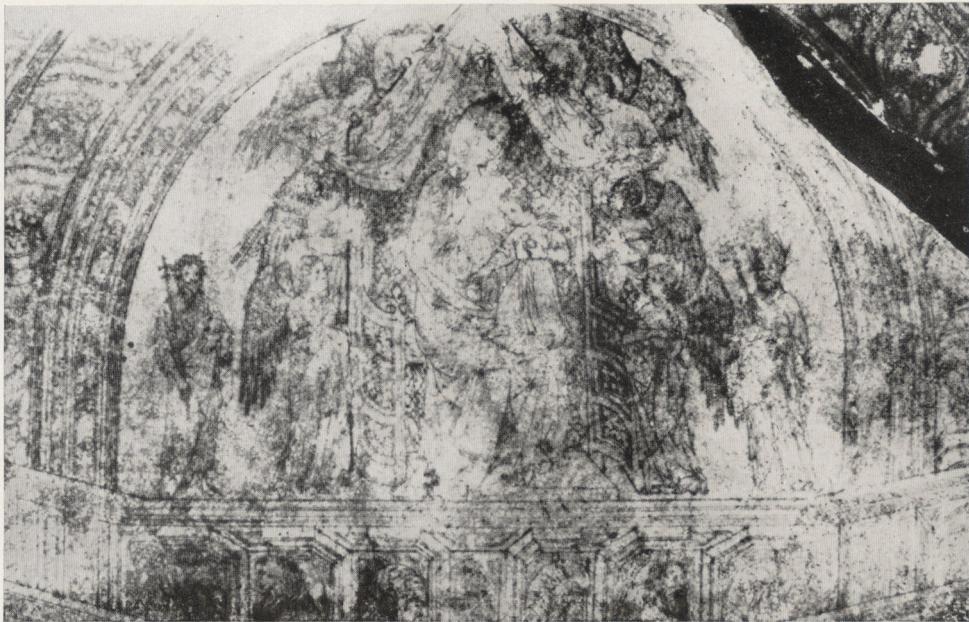


Abb. 127. Orvieto, Domopera. Ausschnitt aus dem Riß des Lorenzo Maitani von 1310

Der ganze Riß gibt sich durch die Logik seines Aufbaues und die Übereinstimmung der Einzelformen aller Teile als einheitlichen *Entwurf* zu erkennen. Das bestätigen auch die kleinen Abweichungen von dem ausgeführten Bau schon im Sockelgeschoß, die ja bei einer Bestandaufnahme unerklärlich wären²¹⁶. Daß man andererseits dem Riß ein viel zu hohes Alter zuschreibt, wenn man mit ihm bis gegen 1317 hinaufgeht, beweist, von allen rein architektonischen Fragen abgesehen, schon ein Vergleich der eingezeichneten figürlichen Plastik mit der auf den Rissen für die Orvietaner Domfassade, welche um 1310 entstanden sind (Abb. 127)²¹⁷. Der für seine Zeit gewiß sehr moderne Zeichenstil des Orvietaner Risses wirkt hochaltertümlich, gemessen an dem Sieneser Blatt. Auch die ganze selbstbewußte Art, mit der die Plastik ihren Platz an der Fassade beansprucht, unterscheidet sich sehr von der tastenden Eintragung der Figuren auf dem Orvietaner Riß, geht dagegen ganz zusammen mit dem Entwurf für die Cappella di Piazza, deren Bau erst im Pestjahr 1348 gelobt wurde²¹⁸. In der Maßwerkbildung ist unser Entwurf auch reifer als der gewiß von einem Malerarchitekten herstammende Plan für den Campanile des Doms in Florenz, der sich in die Sieneser Opera verirrt hat (um 1334 entstanden)²¹⁹.

Nun gibt es an der Fassade des Baptisteriums eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten, die auch andere Bauten um die Jahrhundertmitte in der Toskana aufweisen. Da ist zunächst der hohe Sockel des Portalgeschosses, der an der Hauptfassade und in Orvieto viel niedriger gehalten war, aber am Bigallo (1352–58) und an der Talentischen Domfassade in Florenz ebenso hoch hinaufgewachsen ist. Da sind ferner die quergestellten Rhomben an den Pfeilerstirnwänden, ein häufiges Motiv, das in Siena zuerst am Domneubau auftaucht, da sind schließlich die Vierpässe mit Büsten in den Zwickeln über den Portalarchivolten, die an der gleichen Stelle des Hauptportals des Florentiner Doms auftreten, während das Überziehen des Hauptportal-Wimpergs mit Maßwerk

²¹⁶ Die Stirnseiten der die Fassade rahmenden Pfeiler sind auf dem Riß im Sockelgeschoß durch 3×2 Rhomben gegliedert, in der Ausführung sind es deren nur fünf.

²¹⁷ Fumi, Taf. p. 10 v. und p. 12 v.

²¹⁸ Milanesi I, p. 268.

²¹⁹ Abb. bei Schmarsow, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes, Taf. 43, und bei Lusini, Duomo, p. 278.



Abb. 128. Siena, Domopera. Riß der Baptisteriumsfassade: Marienkrönung

sich zuerst an dem östlichen Seitenportal des Domneubaues in Siena findet. Trotz dieser und zahlreicher anderer Übereinstimmungen mit dem 1339 begonnenen Neubau darf man aber nun keinesfalls (wie Justi es tut) den Baptisteriums-Fassadenriß mit dem Unternehmen des neuen Doms zusammenbringen. Was hat die griesgrämige, akademische und pedantische Architektur des Risses, die von dem *horror vacui* in der Flächenaufteilung besessen ist, und die im Rosengeschoß sogar in die Sprache einer doktrinären Hochgotik verfällt, mit der herrlichen Kühnheit des Domneubaues zu schaffen, dem Zeugnis eines jungen Stils, aus dem noch alles werden kann?

An der südlichen Seitenfassade des Lang- und des Querhauses des alten Baues und den Seitenfronten des Domchors finden sich aber die Fensterformen unseres Risses verwirklicht. An sich könnten sie dort zuerst aufgetreten und dann der Wunsch erwacht sein, das Motiv auch über



Abb. 129. Orvieto, Domopera. Entwurf für eine unausgeführte Kanzel. Einzelheit: Brüstungsrelief, Anbetung

die Baptisteriumsfassade herüberzuführen. In diesem Falle hätten wir einen terminus post quem gefunden, denn die Fensterverkleidung der südlichen Seitenschiffs-Fassade ist für 1356 verbürgt. In diesem Jahre werden die Gewände der Querhausfenster eingesetzt, schon im Jahre vorher werden Fensterrahmen für den Chor bezahlt und 1356 erhält Niccolò di Cecco das Honorar für „cinque teste grandi“ und Michele di Nello für Halbfiguren²²⁰. Mit diesen Steinmetzarbeiten können nur die für die Fenster-Wimperge der Südfront gemeint sein²²¹, wo von Westen nach Osten hin der Schmuck in den Dreipässen sich allmählich aus Schulter- zu Halbfigurenbüsten verwandelt. Solche Schulterbüsten sieht nun auch der Riß für seine Fensterrahmungen vor, welche mit jener Fensterreihe der Südfront auf gleicher Geschoßhöhe liegen sollten. Da die Schulterbüsten an der Südfront aber erst im Laufe der fortschreitenden Bauausführung durch die Halbfiguren verdrängt worden sind, so können Baptisteriumsfassade und Südfront nur einheitlich entworfen worden sein, und dies muß unbedingt vor 1356 geschehen sein. Daß man aber andererseits mit dem Riß nicht bis in das erste Jahrhundertdrittel zurückgehen darf, d. h. vor 1339 (von welchem Zeitpunkt an dann nur am neuen Dom gearbeitet wurde), beweisen die Einzelformen der Südfront und des Risses, wie die untektonischen Fialen, die von seltsamen Lisenen getragen, recht gut in die Zeit um 1350 passen. Damit bietet sich der Meistername von selbst an. Nach seiner Amtsübernahme 1350 hatte der capomaestro Domenico di Agostino sofort den Chor des alten

²²⁰ Lusini, p. 191 und p. 203f. – Milanesi I, p. 253.

²²¹ Die Fenster des nördlichen Querhauses sind ohne Bekrönungen, also auch ohne Büstenschmuck geblieben.

Baues in Angriff genommen. Als er (spätestens 1356) sein Bauprogramm entwickelte, mußte er auch die Vorschläge für die Fassaden-Dekoration der südlichen Seitenfassade wie der Baptisteriumsfront machen. Das waren die dringendsten Bauaufgaben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß er einen Riß der Baptisteriumsfassade aus dem ersten Bauabschnitt von 1316 in der Opera vorfand, dessen Schöpfer der damalige capomaestro Camaino di Crescenzio gewesen sein dürfte. Aber der Plan wird Bauherrn und ausführenden Meistern 1350 reichlich veraltet erschienen sein, so daß der neue Werkstattleiter Domenico mit einem anderen Entwurf betraut wurde²²².

Auch von vielen anderen Seiten wird unsere Datierung „um 1350“ bestätigt. Die Marienkrönung im Giebelfeld des Risses, zweifellos die Vorzeichnung für ein hier anzubringendes Mosaik, nach dem Vorbild der Hauptfassade und der von Orvieto, geht stilistisch auf das engste zusammen mit den Vorzeichnungen für die erzählenden Szenen des Kanzelrisses von Orvieto, dessen Fragmente heute in der Opera in Orvieto, im Berliner Kupferstichkabinett und im Britischen Museum zerstreut sind (vgl. Abb. 128 mit 129). Nun ist allerdings auch dieser Riß von der Forschung durch das ganze Trecento hin und her geschoben worden²²³, und wir müssen ihn zunächst zu datieren versuchen, ehe wir uns seiner bedienen dürfen. Auch hier bietet sich ein terminus post quem ohne weiteres an. In einer mit archäologischer Methode geführten Untersuchung hat A. Péter nachgewiesen²²⁴, daß die Darstellung der Vermählung Mariä mit Joseph in der Fassung des Orvietaner Blattes auf ein heute verschwundenes Fresko an der Fassade des Ospedale della Scala in Siena zurückgeht, das die beiden Lorenzetti laut überliefelter Inschrift 1335 ausführten, und das die breiteste Wirkung auf die Sieneser Malerei der Folgezeit geübt hat. Sucht man zu den reichen Reliefvorzeichnungen der Kanzelbrüstungen Parallelen im Bildaufbau wie im Linienduktus in der gleichzeitigen toskanischen Malerei, so wird man diese nun aber nicht bei den Lorenzetti finden, sondern bald erkennen, daß die Pultitozeichnungen schon der Stilstufe der Nachfolger der Lorenzetti zugehören. Denkt man sich den Stil des in Orvieto bewahrten Fragments in die Malerei umgesetzt, so wird man auf Bilder des Bartolo di Fredi aus den fünfziger Jahren kommen²²⁵, unter den Florentiner Malern auf solche des unter sienesischem Einfluß stehenden Maso, also eines Künstlers, der ebenfalls im 5. Jahrzehnt tätig ist²²⁶. Manche Szenen, besonders die des Berliner Fragments, sind freilich leidenschaftlicher in der Bewegung, schwerer und blockhafter in der Figurenbildung. Auch eine Betrachtung der Kanzelarchitektur selbst hilft weiter: den achteckigen Pfeiler hatten die toskanischen Kanzelaufbauten nicht gekannt, aber an den Grabmälern haben sowohl die Sieneser wie die Pisaner Künstler dieses alte pisanische Bauglied, das

²²² Ob man den Zahlungsbeleg von 1369, durch den wir indirekt des Meisters Tod erfahren „A mona Giovanna Augustini, ventisette lire, quattro soldi per carte disegnate e carte intagliate“ (Milanesi I, p. 253) auch auf unseren Riß mitbeziehen darf, erscheint sehr fraglich. Ein so wichtiges Blatt hat sich vermutlich immer im Besitz der Opera befunden.

²²³ Faksimile-Reproduktion Vasari-Society I, 1905–6, Taf. 23a ff. In dem begleitenden Text hat Campbell Dogson, p. 16ff., den Aufbau der Kanzel richtig rekonstruiert, aber keinem bestimmten Meister zugeschrieben. L. Beltrami hatte im „Album Poliglotto per il VI centenario del Duomo di Orvieto“ 1891, p. 29, den Riß dem Andrea Orcagna geben wollen. A. Venturi in Archivio storico dell’arte V, 1892, p. 210, dem Lorenzo Maitano (also vor 1330). Volbach (Handb., p. 158) möchte den Riß erst um oder nach 1400 setzen, da er ihn einem Schüler des Agnolo Gaddi zuschreibt. L. M. Tosi hat in „Andrea Orcagna Architetto“ (Bollettino d’arte XXVII, 1933–34, p. 520), den Riß diesem Meister abgesprochen, ohne selbst einen anderen Namen in Vorschlag zu bringen.

Wir tappen durchaus im Dunkeln, ob dieser Riß von einem Architekten, einem Bildhauer oder einem Maler entworfen wurde. Stammen überhaupt alle Teile des Kanzelrisses von einer Hand? Es muß nachdenklich stimmen, daß die Entwürfe für die Skulpturen der Loggia dei Lanzi von einem Maler herrühren. (C. Frey, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, Berlin 1885, p. 302, n. 16, 17, p. 303, n. 23, p. 305, n. 35.)

²²⁴ Im Jahrbuch d. Budapesti Museums VI. kötetéböl 1931: Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy Elpusztult fresko-ciklusa (mit deutschem Auszug).

²²⁵ R. van Marle, The development of the Italian Schools of Painting II, Abb. 316. – Vgl. den Esel der Flucht nach Ägypten des Risses mit Abb. 315.

²²⁶ Van Marle III, Abb. 238ff.

schon am Brunnen in Perugia auftaucht, seit etwa 1330 verwendet²²⁷. Konsolen mit solch reicher Häufung von Profilen, wie die, auf welchen die Propheten an der Brüstung des Risses stehen, kommen ebenfalls frühestens Ende der dreißiger Jahre auf, um dann ein charakteristisches Motiv der zweiten Jahrhunderthälfte zu werden²²⁸. Den Halbkreisbogen kannte in ihren luftigen Architekturen die Sieneser Malerei schon seit Jahrzehnten, in der realen Baukunst war das Langhaus des Domneubaues (seit 1339) das wirkungsvollste Beispiel²²⁹. Auch daß die Stütze, die bei einer Aufstellung der Kanzel in die Mittelachse zu stehen gekommen wäre, auf einem Löwen ruht, ist kein altertümliches Motiv, sondern noch dem später Trecento vertraut²³⁰. Das bunte Spiel schließlich, das Pfeiler und Arkaden des Kanzelgerüstes überzieht – musivische Borten und Inkrustationen, gemalte Dreipaßwickel und Rankenwerk im zarten Relief –, war von jeher in Siena zu Haus, kommt aber gerade in den vierziger Jahren zu Lösungen, die dem Kanzelentwurf nahestehen²³¹.

Wenn die ältesten dieser Einzelmotive zerstreut schon um 1340 auftreten, der Stil der Vorzeichnungen für die erzählenden Szenen aber erst in das sechste Jahrzehnt weist, so wird man auch den Kanzelentwurf selbst als zwischen 1350 und 1360 entstanden sich denken dürfen; denn 10–15 Jahre werden immer verstreichen, bis hier und dort zum ersten Male auftauchende Einzelformen sich an einem Denkmal vereinigt haben.

Demnach würde der Pulpitoentwurf gleichzeitig mit dem Riß für die Baptisteriumsfassade entstanden sein. Die Beziehungslosigkeit der beiden Sieneser Arbeiten zueinander beleuchtet die Sonderstellung des Fassadenrisses in seiner Zeit. Er „geht in der Annäherung an nordisches Formenwesen weiter als irgendein toskanischer Bau sonst“²³², und selbst die angevinischen Bauten des Trecento, die noch am ehesten die Beziehungen zum Mutterlande der Gotik aufrecht erhalten, bilden ihre Einzelformen doch im Sinne des immer klarer sich ausprägenden italienischen Nationalstils um. Der Kanzelriß dagegen nimmt zu seiner Entstehungszeit keine Sonderstellung ein.

Diese beiden Risse haben Berührungspunkte in der Ähnlichkeit der Vorzeichnungen für den figürlichen Schmuck, hier die Reliefs der Kanzelbrüstung, dort das Mosaik des Giebels der Fassade. Betrachtet man den Christus oder die Madonna der Marienkrönung etwa neben der Gottesmutter von der Anbetung der Magier oder dem in Jerusalem einziehenden Christus an der Kanzel, so ist die Übereinstimmung überraschend (Abb. 128 u. 129). Jedesmal ist die Figur in einem Kontur eingefangen, der möglichst lang geradlinig verläuft, um dann in langgezogenen, nur leicht sich krümmenden Kurven auszuschwingen. Noch sind die Figuren nicht organisch als ganze Gestalten erfaßt, – Kopf, Ober- und Unterkörper bleiben in sich geschlossene, nur aneinandergeschobene Einheiten. Auch die Näs- und Augenbildung ist auf beiden Rissen identisch, lediglich die Binnenzeichnung der Gewänder arbeitet im Baptisteriumsplan mit etwas spröden, in dem Kanzelriß aber mit weichschwingenden, ondulierenden Faltenzügen. Man merkt es dem Giebelentwurf an, daß er von dem Bruder des Giovanni di Agostino stammt. Daß die beiden Risse nicht aus der Hand desselben Meisters kommen, beweist schon die Architektur. – Auch vom rein Zeichnerischen her

²²⁷ Altar di S. Ranieri im Pisaner Camposanto, von Tino da Camaino, nach 1312. – Neapel, Grabmal des Carlo Illustris in Sa. Chiara († 1328). Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom von Arezzo (1330).

²²⁸ Zuerst an der Arca di S. Pietro Martire in S. Eustorgio in Mailand (1339). (Venturi IV, Abb. 440), später Venturi IV, Abb. 452, 472 ff. Reymond, Abb. p. 185.

²²⁹ Auch dies Motiv ist eigentlich erst in der Architektur der 2. Jahrhunderthälfte heimisch geworden (Talantis Florentiner Domfassade, 3. Geschöß, Bigallo, Or S. Michele).

²³⁰ Reymond, Abb. p. 187.

²³¹ Ambrogio Lorenzetti, Darstellung im Tempel von 1342. Florenz, Uffizien, (C. H. Weigelt, Die sienesische Malerei des 14. Jahrh., München 1930, Taf. 106, 111). ²³² Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II, p. 520.



Abb. 130. Florenz, Staatsarchiv.
Riß für eine Capp. Baroncelli in Sa Croce, Ausschnitt

Vorzeichnung für eine tabernakelartige Kapelle der Baroncelli in Sa. Croce in Florenz (Abb. 130)²³³.

Von hier aus betrachtet wird man dann den dritten erhaltenen Sieneser Riß des Trecento, den Plan für die Cappella di Piazza, nicht derselben Hand zuweisen dürfen, welche den Baptisteriumsriß schuf²³⁷. Das Blatt, heute ebenfalls in der Domopera²³⁸ (Abb. 131 u. 133), ganz in der gleichen Technik ausgeführt wie die andern, ist aber nun unter dem auf uns gekommenen Bestand der Trecentozeichnungen das älteste, das diesen mittelalterlichen strengen Konturstil durchbricht. Die Figur wird nicht mehr von einer ununterbrochen gleitenden, wohllautenden Linie umzogen, sondern von vielfach und zufällig absetzenden kleinen, nervösen Strichlagen eingefangen, die gar keine feste Grenze mehr gegen den umgebenden Raum bilden. Der Kontur wird –

²³³ Nur die beiden von A. Péter in der „Hommage à Alexis Petrovics“, Budapest 1934, p. 184, dem Ambrogio Lorenzetti bez. einem Nachfolger des Pietro mit überzeugenden Gründen zugeschriebenen Blätter gehören wirklich dieser Zeit an. Der Jagdzug der Sammlung Oppenheimer (Italian drawings exhibited at Burlington House 1930, London 1931, Taf. V) ist, wenn überhaupt italienisch, so doch nicht sienesisch. Das bei Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, Abb. 100, Ambrogio Lorenzetti getaufte Blatt ist vor 1400 nicht denkbar. Auch die von G. Gronau in „Old Master Drawings“ VII, 1932–33, p. 1, veröffentlichte Temperantia möchten wir erst in diese Zeit setzen. – Der große figurenreiche Riß für das 3. Stockwerk des Straßburger Münsters, kurz vor 1365 (O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, p. 27ff. und Taf. 204ff.) gehört in einen zu fremden Kunstkreis und entzieht sich dadurch dem Vergleich.

²³⁴ Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris, Städels-Jahrb. VI, 1930, p. 29ff. – Vgl. ferner G. Fogolari, „La prima deca di Livio illustrata nel Trecento a Venezia“ (1377), Arte X, 1907, p. 330ff.

²³⁵ R. Freyhan, Die Illustrationen zum Willehalm-Codex der Kasseler Landesbibliothek. Marburg 1927.

²³⁶ Auf das unveröffentlichte Blatt des Florentiner Staatsarchivs (sala d'esposizione no 63. Pergament, Feder und braungraue Tusche, Wappenschilder rot gestreift. 86 × 29 cm) hat mich mein Freund L. H. Heydenreich aufmerksam gemacht. – Inzwischen hat sich Chr. A. Isermeyer mit dem Riß beschäftigt, dem ich auch die Photographie verdanke. Die Kapelle, nicht zu verwechseln mit der Baroncelli-Kapelle vor dem südlichen Querarm, lehnte sich an die Südseite des ehemaligen Mönchschor an und ist nach den Forschungen Isermeyers vor 1332 entstanden.

²³⁷ Wie Lusini, p. 225 es tut.

²³⁸ Pergament, Feder und Bisterpinsel, die Architektureteile in Deckfarben (dunkles Rot). 88 cm hoch, 64 cm breit.

möchte man schließlich noch die Bestätigung für unsere zeitliche Ansetzung der beiden Risse erhalten. Aber italienische Zeichnungen aus der Zeit um die Mitte des Trecento sind eine solche Seltenheit, daß der Ablauf einer Entwicklung um die Jahrhundertmitte noch nicht erkennbar ist²³³. Erst um 1370–80 wird der Bestand der überlieferten Blätter dichter und gegen die Zeichnungen dieser Zeit heben sich unsere Risse als älter sehr entschieden ab. Die Wandlung des italienischen Zeichenstils zu Beginn des letzten Jahrhundertdrittels ist von Panofsky beschrieben worden²³⁴. Dieser Umschwung kündigt sich in den beiden Sieneser Blättern noch nicht an. „Der strenge Konturstil, der nicht nur die reine Umrißzeichnung, sondern auch die plastisch modellierte Pinselgrisaille beherrscht hatte“, wird nirgends durch Flächenmodellierung in Schraffuren, durch skizzenhaft andeutende geistreiche Strichführung lebendiger (in unserem Sinne) gemacht. Es ist im Grunde noch der europäisch-verbindliche gotische Zeichenstil, den die nicht mehr illuminierten Blätter des Kasseler Willehalm-Codex von 1334²³⁵ ebenso repräsentieren, wie die

darin ist unser Blatt eine Skizze im modernen Sinne – vom geistigen Auge des Beobachters erst zur undurchlässigen Grenzlinie abgedichtet. Das Tastende und Unsichere, das den Erstlingen dieser neuen Zeichenweise anhaften muß, schlägt sich in einer befangenen und zittrigen, ja kritzelnden Strichführung nieder, wie sie etwa die oberitalienischen Blätter des „Ovide Moralisé“ der Gothaer Bibliothek zeigen²³⁹, die Panofsky 1370–80 datiert. Soweit in Richtung des Neuen hat sich der Sieneser Riß nun freilich nicht vorgewagt, zögernder nur vollzieht er die Loslösung von dem gotisch-hieratischen Zeichenstil. Da die beiden anderen Sieneser Risse zwischen 1350 und 1360 entstanden sind, die Gothaer Zeichnungen zwischen 1370 und 1380, so wird der Riß für die Cappella di Piazza in das dazwischenliegende Jahrzehnt gehören.

Aus den figürlichen Partien des Risses kann man leider keine festen Schlüsse auf seine Datierung ziehen. Die beiden einander aufwärts entgegenziehenden Halbchöre musizierender Engel sind zwar ein ursienesisches Motiv, das vielleicht auf Simone Martini zurückgeht²⁴⁰, aber nach der Jahrhundertmitte ist es auch in Florenz heimisch geworden. Wenn man sich vorzustellen sucht, wie etwa die Vorzeichnung für die musizierenden Engel vom Relief der Himmelfahrt Mariä auf der Rückseite des Tabernakels von Orcagna in Or S. Michele ausgesehen haben muß, so wird man auf die Formen unseres Risses kommen. Besonders stimmen auf dem Florentiner Relief und der Vorzeichnung für das Mosaik an der Cappella di Piazza die Vorstellungen vom Körpervolumen und von der Behandlung fliegender Gewänder überein.

Übrigens würde schon die Architektur des Risses allein beweisen, daß er später entstanden ist, als die beiden anderen Blätter und daß die Architektur selbst jedenfalls nicht in den sienesischen

²³⁹ Panofsky, Abb. 25.

²⁴⁰ H. Beenken, Das Urbild der Sieneser Assunta-Darstellung im 14. und 15. Jahrh., Zeitschr. f. bild. Kunst LXII, 1928–29, p. 73 ff.

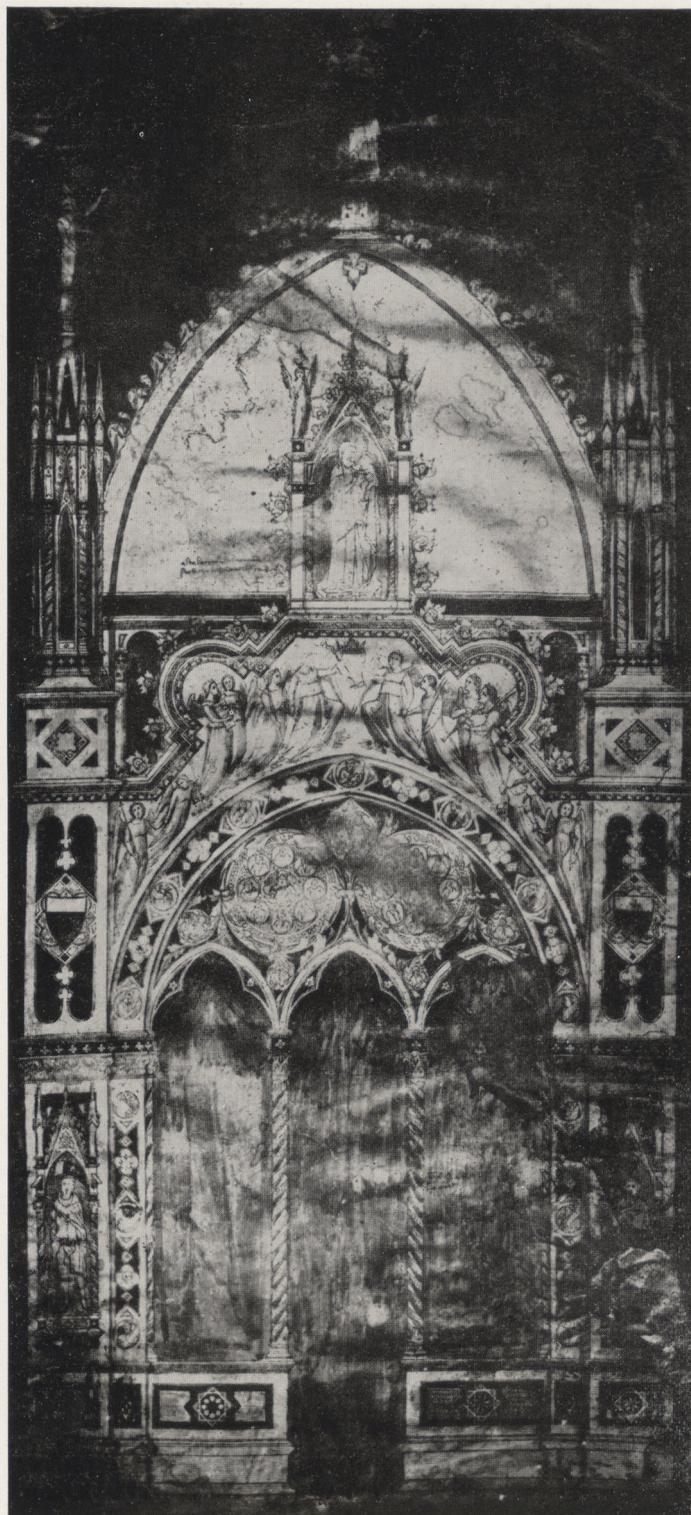


Abb. 131. Siena, Domopera. Entwurf für die Cappella di Piazza



Abb. 132. Siena, Domopera.
Riß für die Fassade des Baptisteriums, Fenstergeschoß mit Herabschauenden

Kreis gehört. Die Kapelle, während des Pestjahres 1348 gelobt, wurde 1352 begonnen²⁴¹, aber erst 1376 bis zum 1. Geschoß vollendet. Da die schon aufgeführten Teile in der Zwischenzeit viermal wieder abgetragen wurden, so besteht die Wahrscheinlichkeit, daß unser Riß nicht schon um 1350 entstand, sondern einen späteren Vorschlag wiedergibt. Unter der Sieneser Architektur nimmt er sich seltsam genug aus; aber das Einmalige verschwindet, wenn man ihn mit der Florentiner dekorativen Baukunst des 6. Jahrzehnts vergleicht. Orcagnas Tabernakel in Or S. Michele (1352-59)²⁴² hat in seinem Aufbau, im Verhältnis der Architektur zum Dekor wie in den Einzelformen den Sieneser Riß bestimmt. Das Tabernakelgewölbe nicht mit Wimberg oder Giebel zu verkleiden, sondern über dem Hauptgesims frei hervortreten zu lassen – dazu kann nur Orcagnas Tabernakel ermutigt haben²⁴³. Die Rahmenform des seine Herkunft vom Wimberg noch nicht verleugnenden Giebels auf dem Sieneser Riß ist wörtlich übernommen von der Bekrönung von Orcagnas Strozzialtar in S. Maria Novella (1357)²⁴⁴. Die dekorative Gliederung der großen Eckpfeiler, die kleinen Stützen, welche die Arkade tragen, die Sternmuster der Brüstung, die üppige Form der Krabben zu Seiten des Gewölbes – das alles wäre ohne Orcagnas Tabernakel undenk-

²⁴¹ Milanesi I, p. 268.

²⁴² C. Steinweg, Andrea Orcagna, Straßburg 1929, p. 72.

²⁴³ Diese bei geringeren Meistern leicht drückend und unförmig wirkende Gewölbeform haben die Tabernakel bis ins späte Quattrocento erhalten, vgl. das Ziborium Sixtus IV. in Alt S. Peter (Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst XV, 1904, p. 225, Abb. 1).

²⁴⁴ C. Steinweg, p. 63 und Taf. 1.

bar²⁴⁵. Die Ähnlichkeit, die im Aufbau zwischen Bigallo und unserem Riß bis zur Kapitellzone besteht, die gleiche Instrumentierung der Wand hier und dort, könnten dazu verführen, den Riß in die fünfziger Jahre zu setzen, wenn dem nicht doch der tektonische Ernst der Loggia des Bigallo widerspräche. Ähnlich dünne, überschlanke Stützen, ein ähnlich ganz in Filigran aufgelöstes Maßwerk mit einem verwandten Gefühl für Flächenaufteilung kennen in Florenz erst die Loggien von Or S. Michele (seit 1377 durch Simone Talenti)²⁴⁶. Doch stellen die raffinierten Maßwerkgebilde von Or S. Michele schon eine Endstufe der gotischen Dekoration dar, die der sienesische Riß noch nicht erreicht. Er nimmt seinen entwicklungsgeschichtlichen Platz zwischen dem Orcagnaschen Tabernakel auf der einen, dem Erdgeschoß von Or S. Michele auf der anderen Seite und dürfte der zweiten Hälfte der sechziger Jahre angehören. Dem widersprechen auch die örtlichen Verhältnisse in Siena nicht. Die Cappella di Piazza wurde auf Kosten der Domopera errichtet, der auch Entwurf und Ausführung übertragen waren²⁴⁷. Leiter dieser Opera war während einer ungewöhnlich langen Amtsführung Domenico di Agostino. Seinen Stil kennen wir, von ihm kann der Riß für die Kapelle nicht stammen²⁴⁸. Seine unmittelbaren Nachfolger in der Bauleitung sind für uns als Persönlichkeiten nicht faßbar²⁴⁹. Aber wahrscheinlich ist der Riß gar nicht das Werk eines Sieneser Baubeamten, sondern man hat nach soviel Mißgeschick während der Verwirklichung der Sieneser Pläne nun einen Riß aus Florenz bestellt. Die Rivalität um die Vormachtstellung in der toskanischen Malerei war eben entschieden: Ambrogio Lorenzettis Florentiner Aufenthalt und die Werke der beiden Brüder wirken dort noch bis ins sechste Jahrzehnt nach, aber dann ist der Einfluß Sienas in Florenz dahin, und es wäre möglich, daß die Kunst des Architekten Orcagna nun Siena zurückerstattet, was der Maler von dort empfangen. Jedenfalls gibt es im heutigen Bestande der Sieneser Trecento-Architektur nichts der Formensprache des Risses Verwandtes, wohl aber im Florentiner Orcagna-Kreis. Das schließlich um 1376²⁵⁰ errichtete Untergeschoß der Loggia ist jedenfalls dazu angetan, die Fremdheit des Risses in Siena erneut ins Licht zu rücken. Architektur und Bauplastik sind ganz sienesisch-provinziell. Der Florentiner Vorschlag aus dem Orcagna-Kreis ist demnach in Siena Episode geblieben^{250a}.

Unsere Bemühungen um den Riß für die Sieneser Baptisteriumsfassade haben ein willkommenes Nebenergebnis für die Handzeichnungsforschung gebracht durch die örtliche und zeitliche Festlegung einiger der frühesten italienischen Zeichnungen. Wenden wir uns nun endlich dem bauplastischen Schmuck der Fassade selbst zu. 1366 sind anscheinend die letzten Gewölbe des Chors geschlossen worden, aber da man 1369 schon den Plan des Domenico di Agostino aufgab, so wird die Fassade mindestens 10–12 Jahre eher begonnen worden sein, zumal das Baptisterium selbst ja schon seit Jahrzehnten auf die Verkleidung wartete. Die Ausführung blieb nur im untersten Geschoß, in dem noch soviel romanisches und pisanisches Erbe steckt, dem Riß treu, im 2. Geschoß opferte man bereits die Arkaden-Galerie dem Ideal der von architektonischen Einzel-

²⁴⁵ Die merkwürdige Form des Sechs-Passes (das Medaillon mit der Halbfigur eines Propheten von zwei Hälften eines Rhombus umschlossen) findet sich in Siena nicht noch einmal, taucht aber ähnlich am Bigallo und am Tabernakel des Orcagna auf (Steinweg, Abb. 25). Auch die Spiralsäulen der Arkaden und Fialen, bei denen die sich windenden Bänder so breit sind wie die tief schattenden Kehlen dazwischen, kennen Bigallo und Tabernakel.

²⁴⁶ L. Passerini, *La loggia di Or S. Michele o. J.*, p. 15 und 38. – L. Tosi, p. 526, Anm. 11. – Die Angabe bei Limburger, „Die Gebäude von Florenz“, Leipzig 1910, p. 127, über die Schließung der Bögen offenbar irrtümlich.

²⁴⁷ Milanesi I, p. 268.

²⁴⁸ Die bei Milanesi, p. 268, für 1359 und 1360 angeführten capomaestri waren offenbar dem Hauptmeister beigeordnete ausführende Handwerksmeister.

²⁴⁹ Zu ihnen hat Giovanni di Cecco noch nicht gehört; vgl. unten, Anm. 281.

²⁵⁰ Milanesi I, n. 74 und 77, p. 275 ff.

^{250a} Natürlich könnte der Riß auch der Entwurf eines Sieneser sein, der in Florenz gelernt hat. Das wird sich nicht entscheiden lassen, weil ein sienesischer Zeichenstil mit lokalen Eigentümlichkeiten zu dieser Zeit für uns noch nicht faßbar ist.



Abb. 133. Siena, Domopera. Entwurf für die Cappella di Piazza. Einzelheit

formen freien Fläche, im 3. Stockwerk verließ man den Plan dann ganz, um die Fensterformen des Domneubaues von 1339 hierher zu übernehmen.

Die Köpfe in den Rhomben des Erdgeschosses (Abb. 135 u. 136) dürften die letzten Arbeiten an der Fassade sein, die um 1370 liegen gelassen wurde²⁵¹. Die Propheten von den Pfeilern des Orcagna-Tabernakels sind viel lebendiger und ausdrucksstärker²⁵². Erst gegen das letzte Viertel des Jahrhunderts kommt unser Gesichtstyp auf: das pralle, unbewegliche Antlitz von einem Kranz von Haupthaar und Bart knapp umschlossen und sehr wirklichkeitsfern. Verwandtes findet sich bei manchen späteren Statuen der Talentischen Domfassade aus der Apostelreihe (Zahlungsbelege von 1376 und 1377²⁵³ und an einigen der Sechspäß-Figuren der Loggia dei Lanzi (seit 1383, besonders an der Fortitudo)²⁵⁴. Doch sind nicht alle Köpfe in Siena so starr und verschlossen. Das Antlitz des Leidenden etwa (Abb. 136), für das die Bauplastik der letzten drei Jahrzehnte keinen Platz mehr hat, scheint zu bestätigen, daß der Schmuck des Erdgeschosses um 1370 etwa vollendet war.

Es ist ein großer Verlust, daß der Plan aufgegeben wurde, ehe das 3. Geschoß zur Ausführung kam. Denn seit den Tagen der Bauleitung des Giovanni Pisano hatte man sich in Siena nicht mehr

²⁵¹ Die Rhomben mit den Köpfen am Querhaus der Badia Berardenga bei Siena, die bei M. Salmi, *Architettura Romanica*, Taf. 158, als spätromanische Bauplastik abgebildet werden, gehören schon der Profilierung der Rahmen nach dem Trecento an und werden aus unserer Werkstatt stammen.

²⁵² Steinweg, Abb. 25–31, mit Ausnahme von Abb. 28.

²⁵³ Venturi IV, p. 699, und Abb. 580.

²⁵⁴ Rathe, p. 103; Abb. 48. – Venturi IV, Abb. 590.

mit so kühnen Plänen getragen. Zwischen den Fenstern des Domchors sollten die verbindenden Wandflächen in einen Laufgang aufgelöst werden, über dessen Maßwerk-Balustrade junge Burschen schauen, deren Anwesenheit hier durch die Spruchbänder in ihren Händen dürftig genug begründet werden soll. Einige von ihnen sehen nur geradeaus, die meisten beugen sich hinunter, um zu sehen, was es da unten gibt, ja der mittelste hat sich neugierig soweit vorgelehnt, daß man ihm auf den Scheitel sieht, während sein Gefährte zur Rechten sich ebenso behaglich wie unmanierlich über das Geländer räkelt (Abb. 125 u. 132).

Dieser ganz neue und seltsame Einfall wird etwas verständlicher, wenn man den für das nächste Geschoß vorgesehenen Figurenschmuck betrachtet, der an der Verkleidung der Pultdächer der Seitenschiffe beim Übergang zum Hochschiff seinen Platz finden sollte. Auch hier zieht sich über die ganze Breite der Fassade eine Balustrade, übrigens von einer ganz anderen, schon fast rein renaissanceähnlichen Formensprache. Dahinter öffnet sich die Wand, und heraus auf die Galerie tritt links der Engel der Verkündigung, mit weit ausholender Gebärde sich zu der Madonna wendend, die rechts an der Balustrade erschienen ist (Abb. 126). Hier also sind über 70 Jahre hin zwei Motive des Giovanni Pisano wachgeblieben: einmal die Figuren, die über die ganze Breite der Fassade hin zueinander in Beziehung treten, und dann das Hervorkommen der Figur aus dem Dunkel des Innern in das helle Licht der Fassade, jenes Augenblicksmotiv, das schon an den Seitenfronten der Strebetürme die Skulpturen des Giovanni Pisano im Wortsinne zu „Erscheinungen“ erhoben hatte. Nur ist jetzt das Motiv im Sinne des neuen Wirklichkeitsdranges ausgeschmückt – und damit banalisiert worden. Die Balustrade, die Knäufe darauf, die Türen, die nun breit genug sind, um die Personen wirklich hindurchzulassen, – alles, was bei Giovanni Pisano Andeutung war und Rahmen für die Figur, ist nun überdeutlich geworden. Jetzt ist die Gestalt eingespannt in den Bühnenraum.

Auch in jener großartigen Figur des Tabernakels auf der Giebelspitze (Abb. 128 u. 134) ist noch der Geist des Giovanni Pisano rege. Diese von Erregung gekrümmte, in die Unendlichkeit hinauslauschende Gestalt bleibt dem Salomo der Hauptfassade verbunden.

Erklärt sich also das Heraustreten der Figuren am Fenstergeschoß als das Weiterspinnen eines alten Sieneser Gedankens, so läßt sich doch das eigentlich Neue und Überraschende nicht auf Giovanni Pisano zurückführen. Zwar waren schon bei diesem alle Apostel und Propheten, Weisen und Sibyllen zu Gruppen zusammengetreten, die über die ganze Fassade hin einander suchten, niemals aber hatte einer aus ihrer Schar sich aus dem idealen Raum des Kunstwerks herausgewandt und mit dem Gegenüber, dem Betrachter einen Kontakt gesucht. Das geschieht nun hier: Die Figuren



Abb. 134. Siena, Domopera. Riß für die Baptisteriumsfassade
Ausschnitt aus Abb. 128



Abb. 135. Siena. Fassade des Baptisteriums, Sockelgeschoß. Prophetenköpfe

ruhen nicht in sich selbst, leben nicht dem Dienste Gottes, empfangen nicht ihren ganzen Sinn aus dem Leben des Kunstwerks, sondern sie brauchen den Beschauer als Ergänzung und Gegenspieler. Er bleibt nicht mehr das gleichgültige Gegenüber, er wird nun in das Kunstwerk *hineingezogen*.

Das ist eine Entwicklung, die sich in Italien schon längst angebahnt hatte, nur so profan und alltäglich hatte sie sich noch nicht zu enthüllen gewagt. Die Diakone oder Engel, welche die Vorhänge von der Bettstatt zurückschlagen, auf welcher der Tote aufgebahrt liegt, suchen an italienischen Grabmälern solche Verbindungen zuerst zu knüpfen. Das älteste erhaltene Grab dieser Art, dem sich bald in ganz Italien eine Fülle von Monumenten anreih, ist das des Kardinals Guillaume de Braye in S. Domenico in Orvieto († 1282) von Arnolfo di Cambio²⁵⁵. Zurückgezogen werden die Vorhänge für niemand anderen als den Beschauer. Auf den anderen drei Seiten ist der Einblick in die Totenkammer verwehrt, hier auf der „Ansichtsseite“ wird er dem Neugierigen gewährt. Hier und bei den folgenden Monumenten²⁵⁶ verrichten die Engel ihren Dienst noch, ohne sich im geringsten um den Betrachter zu kümmern, für den sie doch ihre Hände regen. Bei dem in jeder Hinsicht so merkwürdigen Grabmal Philipps I. de Courtenay in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi († 1284, ausgeführt aber erst am Anfang des Trecento) wendet sich zum ersten Male der eine Engel dem Betrachter zu²⁵⁷. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wandert nun das Motiv vom Grabmal hinüber in größere repräsentative Darstellungen. Im Tympanon des Mittelpaltes des Florentiner Doms hat Arnolfo di Cambio noch vor 1302 das Bild der thronenden Madonna aufgestellt, von dem frei vor dem Grund schwebende Engel gerade eben die Vorhänge hinwegziehen²⁵⁸. Die arnolfianische Darstellung hat dann das

²⁵⁵ Über Herkunft und Verbreitung des Motivs vgl. Keller I, p. 218ff.

²⁵⁶ Bei dem Fragment der Sammlung Lanckorónski, beim Grabmal Bonifaz VIII. in St. Peter und den sich daran anschließenden Arbeiten der römischen Kosmaten. Vgl. L. Filippini, p. 63ff. – Keller II, p. 33.

²⁵⁷ Venturi IV, Abb. 93.

²⁵⁸ Abb. bei Rathe, Taf. 2. – Der alte Zustand frei wiedergegeben auf dem Relief mit der Domfassade von Dom. Partigiani in der Cappella di S. Antonio von S. Marco in Florenz. – Die flatternden Engel (heute im Bargello) abgebildet bei L. Beccherucci, Dedalo VIII, 1927–28, Abb. p. 734.

Vorbild abgegeben für das Tympanon des Mittelpalts des Doms in Orvieto. Auf dem Riß in der Opera ist das Motiv nur erst angedeutet (Abb. 127). Bei der Ausführung der großen Bronzegruppe (Modelle 1325 hergestellt)²⁵⁹ sind dann alle Assistentenfiguren bemüht worden, die Schilderung der plötzlichen „Erscheinung“ Mariä möglichst eindringlich werden zu lassen²⁶⁰.

Wichtig bleibt, daß das Motiv des vorhanghaltenden Engels rein italienisch ist und in Frankreich im 14. Jahrhundert noch keine Nachfolge erweckt hat²⁶¹. Auch in der Malerei finden sich Strömungen, die zu den Gedanken des Sieneser Risses hinlenken. In S. Pietro a Grado vor Pisa ist zwischen 1300 und 1312 die Hochwand des Schiffs der Basilika neu ausgemalt worden. Der Obergaden ist in drei Zonen geteilt, von denen uns nur das Fenstergeschoß angeht, in dem die Lichtöffnungen sparsam sind. Die Fenster werden nun verbunden durch einen Fries von gemalten Fenstern, nach Toesca die Fenster in den Mauern der himmlischen Stadt. Sie sind nun keineswegs immer geöffnet. Einmal bleiben beide Läden fest verschlossen, auf dem nächsten Bild öffnet ein Engel gerade einen Fensterflügel, auf dem dritten sieht er aus dem offenen Fenster heraus, auf dem folgenden schließt er die Läden wieder. Von den Gelehrten, die über die Fresken gehandelt haben, ist eine Deutung nicht versucht worden²⁶². Byzantinische Vorbilder sind uns nicht bekannt geworden, hingegen ist das Motiv der klassischen Zeit der römischen Antike wohl vertraut. Im Theater der Villa des Domitian zu Castel Gandolfo umzieht den oberen Teil einer Wand der 1,50 m hohe Fries einer Stuckdekoration, der sich mit Hilfe literarischer Quellen in die Frühzeit der Regierung des Kaisers setzen läßt (Abb. 137)²⁶³. Zwischen den Gemäldekopien in Stuck, die durch feste Rahmen als Bilder bezeichnet sind, öffnen sich nun Ausblicke, wie man sie aus dem vierten Stil in Pompeji kennt. Um den Unterschied der beiden von einander abweichenden Dekorationsarten, der reinen Flächenaufteilung und der illusionistischen Aufbrechung der Wand, möglichst deutlich zu machen²⁶⁴, sind die Hallen und Balkons, in die man hineinsieht, vorn durch eine Balustrade geschlossen, an welche Figuren herantreten, die entweder herausblicken oder uns gar den Rücken zukehren, also als Repoussoirs verwendet sind, wie nur je auf einer romantischen Landschaft des C. D. Friedrich²⁶⁵. Eine ähnliche Darstellung mag das Vorbild für die Fresken in S. Pietro a Grado gewesen sein.

²⁵⁹ Fumi, p. 97f.

²⁶⁰ Venturi IV, Abb. 196.

²⁶¹ Vgl. Keller I, p. 218.

²⁶² A. Bellini-Pietri, Gli affreschi di S. Pietro a Grado, Rassegna d'arte III, 1903, p. 70ff. – P. d'Achiardi, Gli affreschi di S. P. a Grado. Atti del congresso internazionale di scienze storiche VII, IV. Roma 1905, p. 193ff. – Van Marle I, 1923, p. 360ff. – Toesca, p. 1037. – Infolge der Höhe der Fensterzone sind photographische Aufnahmen bis heute nicht hergestellt worden. Lediglich bei Bellini-Pietri, p. 72, findet sich eine Umrißzeichnung.

²⁶³ G. Lugli, Il teatro della Villa Albana di Domiziano. Studi Romani II, 1914, p. 21ff. – E. L. Wadsworth, Stucco-reliefs of the first and second centuries still existant in Rome. Memoirs of the American Academy in Rome IV, 1924, p. 9ff.

²⁶⁴ Für die Herkunft des Motivs vgl. L. Curtius, Die Wandmalerei Pompeji. Leipzig 1929, p. 166 und Abb. 103ff.

²⁶⁵ Die großartigste Verwendung des Repoussoirs in der spätmittelalterlichen Bauplastik bieten die aufschauenden Knieenden am Straßburger Münsterturm. (Pinder, Die Plastik vom ausgehenden Mittelalter. Handb. d. Kunsthiss., p. 142f.)



Abb. 136. Siena. Fassade des Baptisteriums, Sockelgeschoß. Prophetenkopf

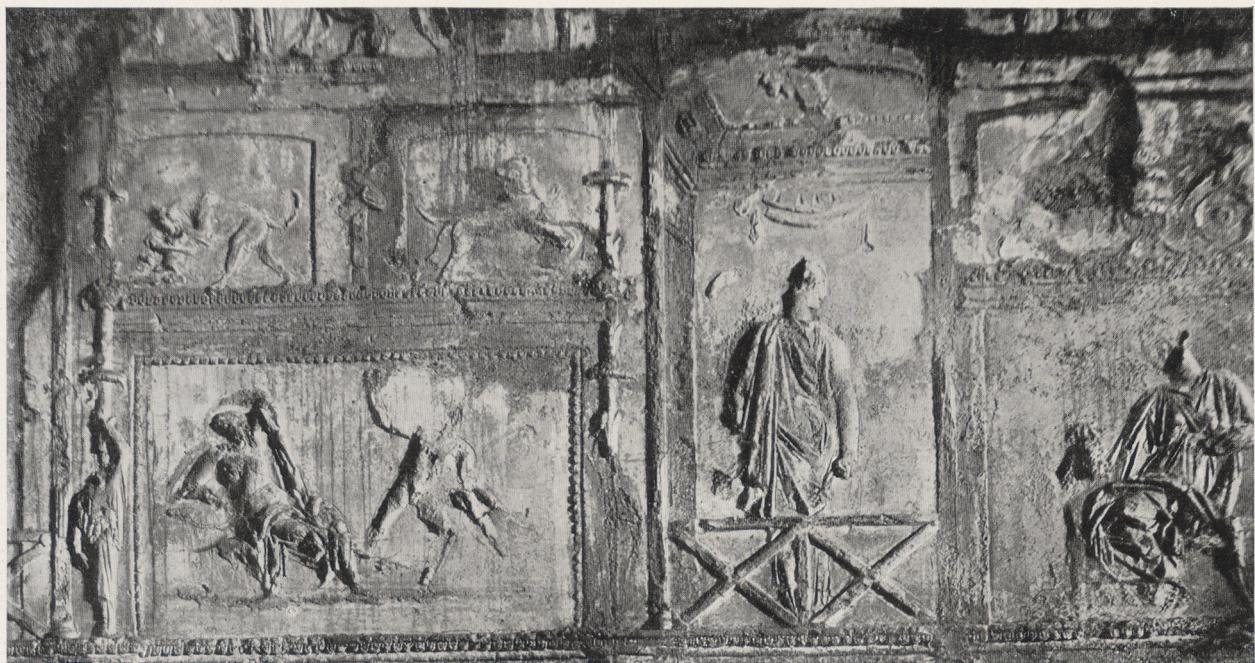


Abb. 137. Castel Gandolfo, Villa Barberini. Fries aus dem Theater der Villa des Domitian. Stuck

So erscheint zwar der Plan des Sieneser Fenstergeschosses noch immer als ein kühner Wurf, aber er bewegt sich doch nicht außerhalb der Möglichkeiten seiner Zeit. Zudem kennt die Kunst dieser Jahrzehnte im ganzen Abendland eine Bewegung, die darauf hindrängt, die Bildinhalte in eine neue und persönlichere Beziehung zum *einzelnen* Gläubigen zu bringen, eine Bewegung, die durch die Schöpfung des intimen Andachtsbildes der Kunst des 14. Jahrhunderts ein neues Gesicht gibt²⁶⁶. Nun hat Italien zwar einen geringeren inneren Anteil an diesem Prozeß genommen als etwa Deutschland: die Christus-Johannes-Gruppe, das Heilige Grab, die Madonna im Wochenbett, die Pietà als Freigruppe kennt Italien im Trecento noch gar nicht. Hingegen ist hier der Schmerzensmann, der seine Wundmale dem Beschauer – und nicht den ihn Betrauernden – darbietet, als der Prototyp eines Kultbildes, das sich an den einzelnen Andächtigen wendet, schon früh aus den byzantinischen Vorlagen entwickelt worden²⁶⁷. Kurz nach der Mitte des Trecento finden sich schon die reifsten Darstellungen des Themas. Auch die Schutzmantel-Madonna²⁶⁸ hat Italien und gerade Siena in einer Form aufgegriffen, die alles beiseite schiebt, was zwischen der Madonna und dem Andächtigen steht, sodaß die Gottesmutter nun den Mantel nur für den Beter ihr gegenüber aufzuschlagen scheint. Auch diese Form des Andachtsbildes war 1336 völlig ausgeprägt; auf solche Schöpfungen läßt sich bereits das beziehen, was L. B. Alberti, der sich ganz klar darüber ist „cosa fra loro o teco facciano i dipinti“ in seinem Traktat über die Malerei sagt: „sia nella storia chi admonisca et insegni a noi che ivi si facci . . . o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere“²⁶⁹. Deshalb tritt auch das Epitaph so früh in Italien auf.

Bei der geistigen Lage Italiens in der zweiten Hälfte des Trecento ist es nicht verwunderlich, daß dieses neue Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter, welches das hohe Mittelalter nirgends

²⁶⁶ Pinder, ebda, p. 92ff.

²⁶⁷ E. Panofsky, *Imago Pietatis*, Festschr. f. M. I. Friedländer, Leipzig 1927, p. 261ff. und Abb. 9–12.

²⁶⁸ V. Sußmann, *Maria mit dem Schutzmantel*, Marburger Jahrb. f. Kunsthiss. V, 1929, p. 285ff., u. Abb. 12 u. 13.

²⁶⁹ H. Janitschek, L. B. Alberti kleinere kunsttheoret. Schriften. Wien 1877, p. 123.



Abb. 138. Perugia, Porta Marzia. Jupiter und die Dioskuren

gekannt hatte, nun auch in der profanen Sphäre wirksam wird. Offenbar ist Italien hier dem Norden vorausgeilett. Etwa 20 Jahre, nachdem in Siena das Fenstergeschoß mit den über die Brüstung herabschauenden Burschen entworfen worden war, taucht in der deutschen Kunst das Motiv zum ersten Male auf, bezeichnenderweise im Parlerkreise. Am Süd-Querhaus von S. Marien in Mühlhausen in Thür., wo der Kaiser Karl IV. und die Kaiserin, von einem Hofherrn und einer Hofdame begleitet, hinaus auf den Altan getreten sind und – lebensgroße Freifiguren – über die Balustrade hinab auf den Markt grüßen²⁷⁰, sind alle vier in höchst anmutigen, genau so scharf wie in Siena beobachteten Augenblicksbewegungen festgehalten.

Dieses Verwischen der ästhetischen Grenze gegen den Beschauer liegt in jenen Jahrzehnten in der Luft. Der Parlerkreis hat von der Kunst am Hofe Karls V. in Paris Anregungen empfangen²⁷¹. An der großen Wendeltreppe des Louvre, die Karl V. seit 1364 von seinem Intendanten Raymond du Temple errichten ließ, und die unter Ludwig XIII. zerstört wurde, standen laut einer erhaltenen Beschreibung²⁷² an den Türen, die vom Wendelstein zu den Gemächern des

²⁷⁰ H. Kunze, Die Plastik des 14. Jahrh. in Sachsen und Thüringen. Berlin 1925, p. 56 und Abb. 125 ff. – W. Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrh. München 1925, p. 65 ff.

²⁷¹ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter . . ., p. 63. – A. Stix, Jahrb. d. Zentralkommission II, 1908, p. 117. – O. Kletzl, Zur Parler-Plastik, Wallraf-Richartz-Jahrb., N. F., II–III, 1933–34, p. 126 ff.

²⁷² Abgedruckt bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture V, p. 300 ff., und bei Michel, Histoire de l'Art II, 2, p. 699 f.; vgl. ferner L. Hautecœur, Histoire du Louvre 1200–1928, Paris 1928, p. 9.

Königs und der Königin führten, Schildknappen als Posten aufgepflanzt. Obwohl der Bericht darüber keine Angaben enthält, darf man vermuten, daß die Skulpturen nicht auf Postamenten, sondern direkt auf den Treppenstufen standen, d. h. buchstäblich auf gleicher Ebene mit dem Besucher. Bedenkt man ferner, daß das Moment der Überraschung sich mit dem der Täuschung verbindet, da die Krümmungen der Wendeltreppe dem Hinaufsteigenden ja die Figuren solange verbargen, bis er fast vor ihnen stand, so kann man sich die große Wirkung dieser Kunst auf die Zeitgenossen vorstellen²⁷³.

Es gibt also in Europa genug verwandte Denkmäler des 14. Jahrhunderts, um für den Entwurf des Fenstergeschosses des Risses für den Sieneser Chor das Vorbild eines antiken Denkmals entbehren zu können. Erst jetzt, nachdem wir das Erwachsen unseres Motivs rein aus der Wandlung der mittelalterlichen Vorstellungswelt darzulegen versucht haben, möchten wir gestehen, daß der unmittelbare Anstoß uns doch von einem *antiken* Monument ausgegangen zu sein scheint. Im benachbarten Perugia ist an einem der etruskischen Stadttore, der Porta Marzia, das etwa 100 vor Chr. errichtet wurde²⁷⁴, über dem Torbogen eine Galerie angebracht, von deren Balustrade herab Zeus mit den Donnerkeilen in der Hand, zu Seiten die Dioskuren und ganz außen ihre Pferde den in die Stadt Eintretenden zuerst begrüßen (Abb. 138). Dieses ungewöhnlich wirkungsvolle Denkmal, dessen ikonographisch und formal gleich rätselhafter Ursprung von R. Herbig einigermaßen erhellt wurde, ist „das einzige Beispiel für die Monumentalisierung des Motivs“²⁷⁵. Sehr möglich, daß das Tor das direkte Vorbild für den Sieneser Riß geliefert hat; viel wichtiger, daß es in diesem Augenblick seine Wirkung ausüben konnte, in dem die abendländische Kunst zu ähnlichen Lösungen aus ihrer eigenen Entwicklung heraus drängte.

Pinder hat das Mühlhäuser Kaiserpaar und die Straßburger Oktogonfiguren eindringlich als Zeugen für das Ende der mittelalterlichen Sakral-Architektur gedeutet. „Die Gestalt hat die Kirche von außen bestiegen“²⁷⁶. So ist es denn verständlich, daß die weitere Entwicklung des Motivs dem Profanbau angehört (Mantegna)²⁷⁷.

²⁷³ Schließlich haben die Treppenhäuser in Frankreich gerade das Sieneser Büstenmotiv aufgegriffen und mit Behagen ausgesponnen: Bewaffnete, die über die Brüstung der Wendelsteine herabsehen: Bourges, Ancien Hôtel-de-Ville 1488 (Vitry-Br'ère, Taf. 122, 1 u. 2), Bourges, Palais du Justice (1443–51).

Das aufschlußreichste und raffinierteste Beispiel eines spätmittelalterlichen Bildwerks, das den Besucher in seine Grenzen einbeziehen möchte, für Frankreich das Grabmal des Bischofs Ferry de Beauvoir, Chorschranken der Kathedrale von Amiens, 1489 (G. Durand, Monographie de la cathédrale d'Amiens, Paris 1903, II, p. 99 u. Taf. XLIX).

²⁷⁴ P. J. Riis, The etruscan city-gates in Perugia. Acta archaeologica. V. 1934, p. 65 ff

²⁷⁵ R. Herbig, Giebel, Stallfenster und Himmelsbogen, Röm. Mitteiln. XLII, 1927, p. 117ff. Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich Otto Brendel.

²⁷⁶ Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrh., p. 66.

²⁷⁷ Wenn man von Bergognones Mönchen absieht, die in der Certosa di Pavia aus Fenstern hinab in die Kirche blicken.



Abb. 139. Siena, Domopera. Rahmung der Rose der Hauptfassade. Madonna und Vorfahren Christi

VIII. DIE VOLLENDUNG DER HAUPTFASSADE UND DER SCHMUCK DER DACHZONE DER SÜDLICHEN SEITENFRONT

Ziemlich genau um das Jahr 1370 werden die Arbeiten an der Baptisteriums- und Chorfassade eingestellt worden sein. Nun blieb nur noch eine Aufgabe zu lösen, die endgültige Einwölbung des Mittelschiffs²⁷⁸ und die dadurch erst möglich gewordene Vollendung der Hauptfassade. Sofort

²⁷⁸ Oder nach anderer, ebenso begründeter Auffassung, die Höherlegung der bereits im Dugento erfolgten Wölbung.



Abb. 140. Siena, Domopera. Rahmung der Rose der Hauptfassade. Vorfahren Christi



Abb. 141. Siena, Domopera.
Kopf eines Vorfahren Christi

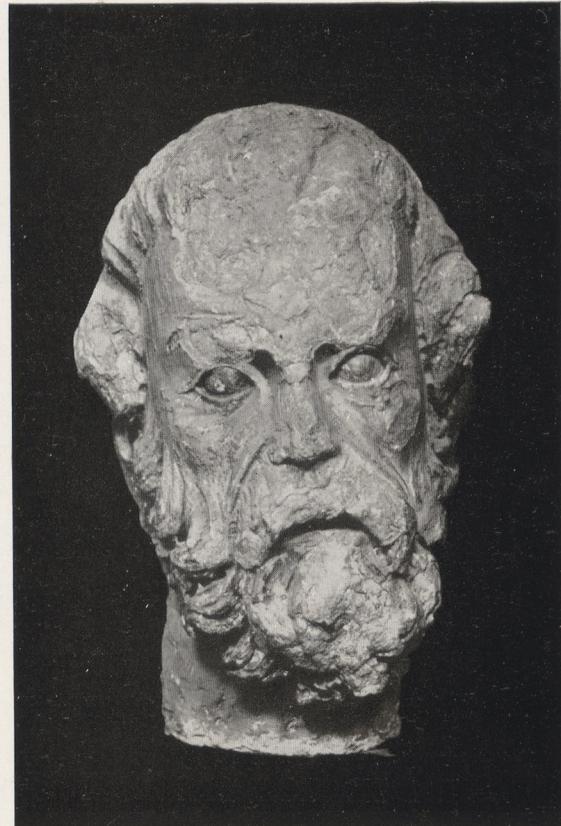


Abb. 142. Siena, Domopera.
Fragment des Kopfes eines Vorfahren Christi

nach Abschluß der Arbeit an der Chorpartie hat man sich ans Werk gemacht. Wohl mit Recht deutet Lusini²⁷⁹ das Anschwellen des Verbrauchs von Baumaterial seit 1369 auf den Beginn der Obergaden-Erhöhung und der Langhaus-Wölbung. 1377 waren die Arbeiten soweit gediehen, daß man an das Obergeschoß der Fassade denken konnte²⁸⁰. Capomaestro war zumindest seit 1376 Giovanni di Cecco²⁸¹, ihm gehört also die Fassade. War zu Beginn des Jahrhunderts die Front des Doms in Orvieto im engsten Anschluß an die Sieneser Fassade entstanden, so wirkt nun gegen Ausgang des Trecento der inzwischen vollendete Orvietaner Bau auf Siena zurück. Die auffallend kleine Rose, die durchlaufende Arkadengalerie über dem Hauptgesims scheint Orvieto dem verlorenen Plan des Giovanni Pisano für den Sieneser Dom entnommen zu haben. Aber als der Gedanke dann 90 Jahre später nach Siena zurückgetragen wird, setzen gerade hier die Änderungen ein. Die Rahmung der Rose hatte allein die Fassade des Doms in Carrara im engen Anschluß an den zweiten Orvietaner Riß im dritten Jahrzehnt des Trecento ohne figürlichen Schmuck durchgeführt²⁸², während die Fassade von S. Caterina in Pisa, offenbar um 1320 erbaut, bereits mit einem Quadrat von Einzelbüsten die Rose umschließt. Mit Köpfen in den Vier-Pässen, die

²⁷⁹ Lusini, p. 206ff.

²⁸⁰ Milanesi I, n. 76, p. 276.

²⁸¹ Daß er es 1369 noch nicht war, geht aus Lusini, p. 240, Anm. 26, unzweideutig hervor, wo er noch als einfacher Steinmetz-Meister erscheint. Anscheinend zuerst 1371 als Bildhauer erwähnt (Lusini, p. 243, Anm. 52). Der Nachweis bei Lusini schon für 1357 (p. 204, ohne urkundlichen Beleg) scheint Niccolò di Cecco (vgl. Milanesi I, p. 253) mit Giovanni zu verwechseln. Giovanni als capomaestro 1376–79 alljährlich erwähnt (Milanesi I, n. 74, 76, 80).

²⁸² M. Salmi, Il duomo di Carrara, Arte XXIX, 1926, Abb. p. 132.

anscheinend eine Abweichung vom ursprünglichen Gedanken bedeuten, war die Orvietaner Rose seit 1354 dann ausgeführt worden²⁸³, so daß Ceccos Büsten um die Sieneser Rose nur die Aufnahme eines schon vorher formulierten Gedankens bedeuten. Die Büstenform war ja schon 20 Jahre früher an der Fassade gegen Valle Piatta hin geplant gewesen, auch die Vorstellung der über eine Brüstung hinweg agierenden Figuren (Abb. 139 u. 140) greift Gedanken aus jenem Riß des Domenico di Agostino auf (Vgl. Abb. 132). Nicht nur im Norden, etwa am Prager Triforiengeschoß, sondern auch in Italien ist ja im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts die Büste recht eigentlich bildwürdig geworden. (Vorher war sie schon einmal am Ende des Dugento häufig verwendet worden.) Zur Zeit der Vollendung der Sieneser Westfassade kennt besonders die venezianische Kunst im Hochaltar der Massegne für S. Francesco in Bologna (seit 1388)²⁸⁴ und an einigen Stücken, die heute in den estensischen Sammlungen in Wien bewahrt werden²⁸⁵, die Form der Halbfigurenbüste. Aber gerade an diesen venezianischen Werken gemessen offenbart sich die ganze Armut der Sieneser Werkstatt. Schon rein physiognomisch betrachtet, welch heruntergekommenes Geschlecht! Die auffallend niedrigen Stirnen, die Maus-Augen, die Köpfe ohne Schläfen – das alles ruft den Ausdruck des Beschränkten und Kleinlichen hervor (Abb. 139–142). Die äußerliche Charakterisierung durch Bart und Haar tut ein übriges. Man nimmt, z. B. in der Verwendung des Bohrers, verschiedene Hände wahr. Möglich, daß durch die Höhe des Anbringungsortes und die farbige Fassung der Büsten, mit der man hier zweifellos rechnen muß, verborgen wurde, welch unwürdige Gefährten die Skulpturen des Giovanni Pisano nach 80 Jahren erhielten.

Die Skulpturen auf den Traufgesimsen des südlichen Seitenschiffs und der südlichen Hochwand verdanken ihren Platz erst dem dekorativen Bedürfnis des Hochbarock, dem Wunsche des Papstes Alexander VII., den Dom seiner Vaterstadt zu verschönern²⁸⁶. Niemals hätte das Trecento Skulpturen frei auf ein Dachgesims gestellt, ohne ihnen den Rückhalt eines Tabernakels oder einer Fiale zu gewähren. Den Petrus (Abb. 143) und den Paulus hat de Nicola für eigenhändige Werke des Giovanni Pisano erklären wollen²⁸⁷, indessen stammen die Statuen ohne Ausnahme erst vom Ende des Trecento (Abb. 143–146)²⁸⁸. Die seit der Mitte der achtziger Jahre des Jahrhunderts wieder sehr regsame Florentiner Domopera schuf die am nächsten verwandten Skulpturen²⁸⁹. Der in einem energischen Zug über die ganze Figur gespannte Mantel ist ein beliebtes Motiv der Zeit, schon Alberto Arnoldis Bigallo-Madonna kennt es und viele der dortigen Domfiguren²⁹⁰. Auch die schon stark dem weichen Stil sich nähernden Figuren mit den Pendelfalten, die symmetrisch von beiden Armen herunterfließen und die auf dominierende Gewandmotive zugunsten

²⁸³ L. Fumi, p. 30.

²⁸⁴ R. Krautheimer, p. 198 u. Abb. 5. – L. Planiscig, Allerhöchst. Kaiserhaus 1916, p. 188ff.

²⁸⁵ L. Planiscig, Die estensische Kunstsammlung. Wien 1919, p. 37ff.

²⁸⁶ Nach Faluschi, p. 21, standen die zwölf Apostel früher innen an den Pfeilern des Langhauses zu beiden Seiten des Mittelschiffs und wurden 1695 (nach Pucci, p. 6, schon 1681) auf den Dachgesimsen aufgestellt und im Innern durch die barocken Statuen von G. Mazziuoli ersetzt, die auf alten Photographien noch diesen Platz einnehmen. Nur die Figuren des Petrus und Paulus scheinen anderer Herkunft zu sein. In Cod. Vat. Chig. P. VII, 11, fol. 33, findet sich eine Bauzeichnung für ein Detail der Chigi-Kapelle des Doms. Hier sind die Dachgesimse noch leer, nur Petrus und Paulus nehmen ihren Platz über dem Seitenschiff-Traufgesims zunächst der Hauptfassade schon ein. Daneben steht „Due statue vecchie, che erano sopra la porta del Perdono“, worunter die Lünette des rechten Seitenportals der Westfassade zu verstehen ist. Darunter eine zweite Zeichnung, welche den barocken Stauenschmuck für die ganze Südfassade skizziert. – Brauer und Wittkower (Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlin 1931, p. 60, Anm. 4) haben mit Recht auf Grund der Zeichnungen aus Cod. Chig. P. VII, 11, eine völlige Umgestaltung der Kuppelschale im Barock angenommen. Wenn sie sich aber die ursprüngliche Kuppel „in der Gestalt der S. Marco-Kuppeln“ vorstellen, so vertrauen sie doch zu sehr der historischen Treue dieser Seicento-Zeichnungen und vergessen zu Unrecht die hohen Vedutenwert besitzenden zahlreichen Sieneser Stadtansichten des Quattrocento.

²⁸⁷ Vita d'arte IX, 1912, p. 93ff.

²⁸⁸ Alle etwa lebensgroß, der Paulus 1,78 m hoch.

²⁸⁹ H. Kauffmann, Florentiner Domplastik, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. XLVII, 1926, p. 141.

²⁹⁰ Venturi IV, Abb. 563, 572–73, 577. – Rathe, Abb. 33–34. – Kauffmann, Abb. 15.

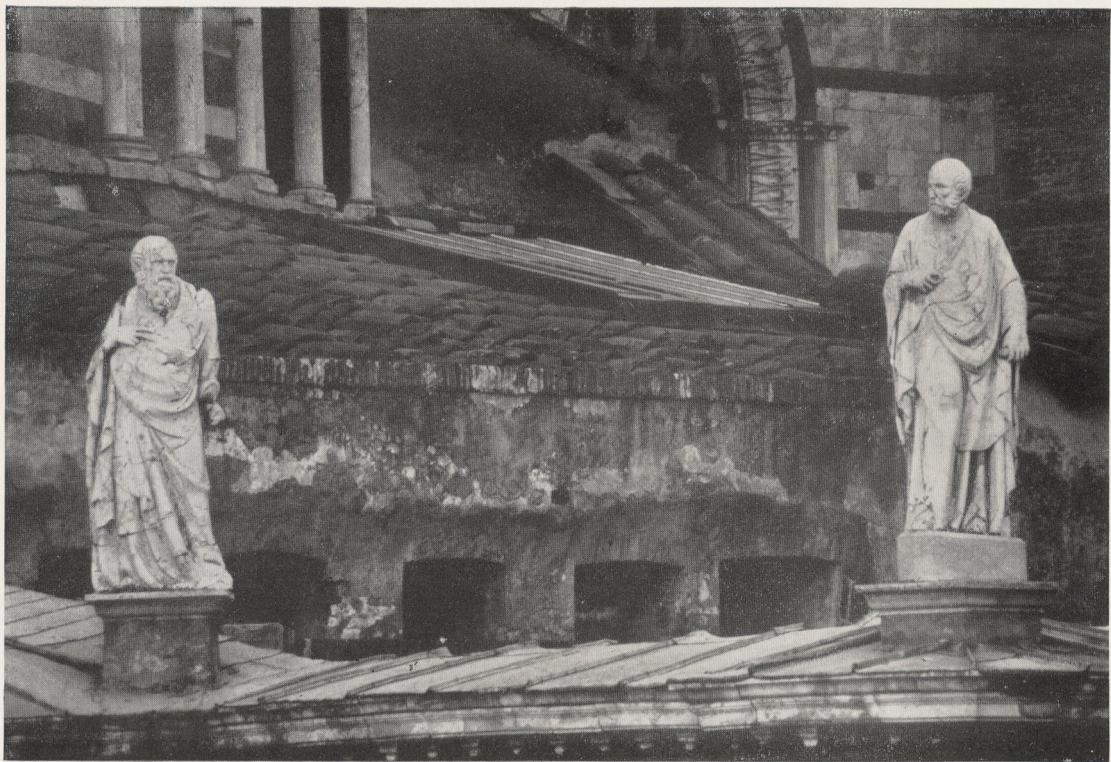
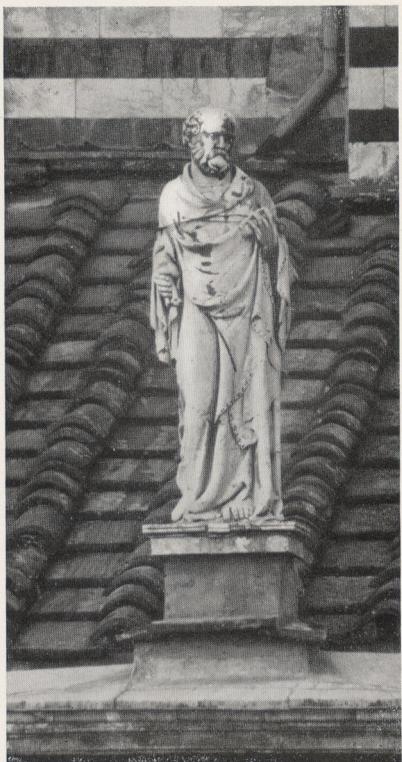


Abb. 143-146. Siena, Dom. Südfront. Apostel von den Traufgesimsen des Hochschiffes und des Seitenschiffes

eines harmonischen, kleinteiligen Netzes von weich sich rundenden Faltenstegen und Graten verzichten (Abb. 145), treten zur selben Zeit in Florenz auf²⁹¹. Den meisten der Florentiner Propheten und Apostel sind die Sieneser Bildwerke künstlerisch überlegen. Aber auch sie erweisen uns nicht den Dienst, den wir von Sieneser Plastik vom Ende des Trecento vor allem erwarten: sie lichten nicht das Dunkel um die künstlerische Herkunft und die Anfänge des Jacopo della Quercia. Mit ihm hebt dann eine neue Blütezeit der sienesischen Skulptur an. Aber der Dom hatte ihr keine bauplastischen Aufgaben mehr zu bieten.

²⁹¹ Venturi IV, Abb. 580. – Rathe, Abb. 28, 29, 35.

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Bibliotheca Hertziana (Phot. Fotofonte, Florenz): Abb. 81-83, 86-88, 91, 95-97, 107, 112, 113, 115, 116, 118, 121-26, 128, 132 bis 134, 139-42, 144-46. Lombardi, Siena: 77, 78, 92, 103, 104, 108, 120, 131, 135, 136. Staats-Institut „Luce“ Rom: 80, 89, 90, 93, 94, 110, 143. Alinari, Florenz: 85, 99, 117, 119. Anderson, Rom: 79, 138. Brogi, Florenz: 76, 102, 109. Orsolini, Pisa: 98, 111. Dr. Hilde Degenhart-Bauer, Rom: 127, 129. Dr. Walther Horn, Florenz: 130. Archäologisches Institut des dtsch. Reichs in Rom: 137. Soprintendenza Neapel: 114. Verri, Perugia: 84. Nach Vitry, Reims: 100, 101, 105, 106.