

RHEMA



Johannes Myssok, Jürgen Wiener (Hgg.)

Docta Manus

Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke

2007, 388 Seiten, 30 Beiträge, 365 Abbildungen,
hartenband, Leinen mit Schutzumschlag

2007, 388 pages, 30 essays, 365 pictures, hard cover, cloth with jacket
ISBN 978-3-930454-67-9, Preis EUR 68,-

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Johannes Myssok / Jürgen Wiener (Hgg.)

DOCTA MANUS

Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke

2007
MÜNSTER
RHEMA

INHALT

Vorwort

9

Manfred Luchterhandt:

»In medio ecclesiae«

Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes

II

Adriano Peroni:

Il Crocifisso bronzeo di Vigolo Marchese

31

Saverio Lomartire:

Nicolò e la cattedrale di Cremona

37

Thomas Weigel:

»Una epigrafe romana ...«?

Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara

59

Charles Davis:

Venetian and Byzantine Relief Icons in the Basilica di San Marco.

Form, Placement, Function, »Reception«

69

Gosbert Schüßler:

Die *salamandra* in der Hölle.

Zu Nicola Pisanos »Jüngstem Gericht« im Baptisterium von Pisa

89

Stefan Weppelmann:

»Acciò il fuoco non si spenga«

Zum Ministranten mit Rauchfaß im Annibaldi-Grab des Arnolfo di Cambio

99

Hans W. Hubert:

Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII.

III

Damian Dombrowski:

Das Grabdenkmal Heinrichs VII. in der Ausstattung der Pisaner Domapsis.

Bemerkungen zu Chronologie, Rekonstruktion und Ikonographie

125

Jürgen Wiener:

Der Apostelzyklus der Sienser Domopera:

Stil und Produktion

145

- Guido Tigler:*
Die ursprüngliche Fassade von SS. Lorentino e Pergentino in Arezzo
und ihr Architrav im historischen Kontext
159
- Ulrich Söding:*
»Austria iam genuit qui sic opus edidit«
Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik als »Wanderkünstler« in Italien
167
- Stefan Kummer*
Beobachtungen an Donatellos Georgsstatue.
Zu einer »legendären« These Herbert Siebenhüners
183
- Johannes Röll:*
Ein unbekanntes Michaelsrelief aus dem römischen Quattrocento.
Ein Werk des Isaia da Pisa
191
- Wolfger A. Bulst:*
Hercules und Cacus.
Eine verlorene Plakette von Moderno?
197
- Britta Kusch-Arnhold:*
Bambaias Grabstele für Lancino Curzio
und einige Bemerkungen zur Ikonographie der »fama«
213
- Candida Syndikus:*
Zur Darstellung von antiken und antikisierenden Skulpturen
bei Tizian und in der Malerei des Veneto nach 1500
225
- Georg Satzinger:*
Michelangelo und das Licht
239
- Christian Lenz:*
Michelangelos Skulptur »Vittoria«.
Gedanken zum Sinn des Werkes und zur Frage des Manierismus
255
- Christoph Luitpold Frommel:*
Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli
263
- Claudia Echinger-Maurach:*
Michelangelos »san Pietro in abito di papa«
Eine letzte Skulptur für St. Peter?
279
- Karl Möseneder:*
»Morbido, morbidezza«
Zum Begriff und zur Realisation des »Weichen« in der Plastik des Cinquecento
289

Sybille Ebert-Schifferer:
Giambolognas »Venus und Satyr« in Dresden.
Ein durchdachtes Geschenk für einen Florenz-Bewunderer
301

Michael Cole:
Giambologna, Susini, and the *apparecchio della forza*
313

Jutta Götzmann:
Das Grabmal des Erbherzogs Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg
in S. Maria dell'Anima in Rom
323

Bernhard Schütz:
Die Krönungsreliefs an den Papstgrabmälern von S. Maria Maggiore in Rom
337

Sebastian Schütze:
»Liberar questo secolo dall'invidiare gli antichi«
Bernini und die *Querelle des Anciens et des Modernes*
345

Moritz Woelk:
Lorenzo Mattiellis Neptunbrunnen in Dresden
359

Elisabeth Kieven:
Papstgrabmäler in St. Peter.
Pietro Bracci und das Problem der Serialität
367

Johannes Myssok:
Am Ende der Tradition?
Bemerkungen zu Antonio Canovas plastischen Modellen
375

Schriftenverzeichnis Joachim Poeschke
385

VORWORT

»Docta Manus« – dieser alte Topos des Künstlerlobs betitelt die hier versammelten dreißig Studien zur italienischen Skulptur, von denen die meisten zuvor als Beiträge zum Münsteraner Kongreß »Scultura« am 22. und 23. April 2005 präsentiert wurden. Aus dem ursprünglichen Projekt einer Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Poeschke ist mit der Zeit weitaus mehr geworden als nur eine Festgabe, die in dieser thematischen Begrenzung zudem nur einen kleinen Teil der wissenschaftlichen Interessen des Jubilars widerspiegelt. Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Autoren ist letztlich eine dichte Anthologie zur italienischen Skulptur vom frühen Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert gewachsen, die methodisch vielfältig über die Epochengrenzen hinweg ein Gesamtbild der Gattung zeichnet. Die besondere Stellung der Skulptur in der Kunstgeschichte ist auch mit dem Titel angesprochen, der nicht nur das Künstlerlob aus der Inschrift an Nicola Pisanos Pisaner Baptisteriumskanzel aufgreift, sondern in einem weitaus breiteren Sinne die partikuläre Kondition künstlerischen Schaffens von Bildhauern thematisiert, wie sie etwa auch Michelangelo in seinem Sonett »Non ha l'ottimo artista alcun concetto« reflektierte. Das Verständnis des eigenen Schaffens als eine im Geiste gegründete Tätigkeit findet sich aber ebenso auch bei Bernini, und bis hin zu Canova charakterisiert es die künstlerische Selbstsicht italienischer Bildhauer.

Mit der im Topos der »Docta Manus« zusammengefaßten Selbstsicht ging es jedoch keineswegs um eine Pose, um die Selbstinszenierung des Künstlers als Intellektuellem und die damit einhergehende Einforderung einer gesellschaftlichen Aufwertung. Vielmehr äußert sich mit dem Topos die Anerkennung einer Leistung, die eben nicht oder nicht ausschließlich im Bereich des Logos liegt, sondern eine weitaus größere – doppelte – Anstrengung zu vollbringen hatte. Erst das vollendete Werk vereint die geistige und die physische Arbeit des Bildhauers, die etwas entstehen läßt, das weder ausschließlich materiell noch rein cerebral existiert. Diesem spezifisch künstlerischen Denken als einem intellektuellen Akt *sui generis* nachzuspüren zeichnet die Forschung Joachim Poeschkes ebenso aus wie seine Tätigkeit als Lehrer.

Aus diesem Ansatz ergeben sich Fragen, die keine rein logozentrische Disziplin stellen würde, ebensowenig wie eine rein positivistisch orientierte. Hierzu gehört insbesondere die Frage nach dem Künstlerindividuum und dessen besondere Weise, auf seine Zeit und Umwelt zu reagieren, ja durch sein Wirken seine Epoche zu prägen. In dieser Perspektive ist Kunst nicht allein kontextuell bestimmt, sondern prägt ihrerseits die Kontexte und verändert die Bedingungen nicht nur künftiger künstlerischer Produktion, sondern auch die Bedingungen von Wahrnehmung und Denken. Diese Untersuchungsperspek-

tive bestimmt nicht nur die bekannten und als Standardwerke geschätzten Publikationen Joachim Poeschkes zur italienischen Skulptur von der Romanik bis zur Hochrenaissance, sie spricht auch deutlich aus einer großen Zahl der hier versammelten Beiträge, kreisen sie nun um Nicola Pisano, Michelangelo oder Bernini.

Gerade mit Nicola Pisano, dessen Siener Domkanzel Joachim Poeschkes Dissertation galt und mit Donatello, dessen »Figuren« und ihrem Verhältnis zum Aufstellungsort seine Habilitationsschrift gewidmet war, zeigt sich eindrücklich, wie die beiden Künstler durch ihre hochindividuelle Auffassung von Form und Inhalt ihre Epoche prägen konnten, so weit, daß sich das Schaffen der Zeitgenossen in der Tat ausschließlich in Relation zu den Genannten beschreiben ließe – für Michelangelos Epoche gilt dieser Bezug auf den »Divino« ja ohnehin als konstitutiv.

Doch der Topos der »Docta Manus« bezieht sich natürlich auch darauf, daß Bildhauer als geistig Schaffende in Kontakt zu anderen Intellektuellen standen, wofür das 19. Jahrhundert das Bild der Schwesterkünste etablierte, auch wenn diese bereits am Sarkophag Michelangelos in S. Croce in Florenz als Trias personifiziert auftraten. Der geistige Austausch zwischen den Künsten, insbesondere aber auch der Künstler mit den Literaten, bildet gewissermaßen den Hintergrund, ja eigentlich erst die Voraussetzung für die spezifisch künstlerische Leistung und das Maß, an dem sie gemessen werden will. Dieses für die bildende Kunst konstitutive paragonale Moment, das zwischen Wort und Bild(werk) keine eindimensionale Relation zuläßt, führt zu außerkünstlerischen Einflüssen, deren Ergründung verspricht, sich der »Realität« der historischen Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks unmittelbarer anzunähern, als es der analytische Blick ausschließlich auf dessen formale Gegebenheiten gestattet.

Gerade dieser in den letzten Jahren in so vielfältiger Weise thematisierten »rhetorischen Wirklichkeit« des Kunstwerks war und ist das von Joachim Poeschke konzipierte und geleitete Projekt »Virtus in der italienischen Renaissance« des Münsteraner Sonderforschungsbereichs 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution« gewidmet. Vorstellungen von *Virtus* äußern sich indes nicht erst *in extremis* – etwa am Grabmonument –, dort aber in exemplarischer Weise, und so setzen sich dann auch gleich mehrere Beiträge in diesem Band mit Grabmälern auseinander. Wenngleich diese Monumentgattung bis heute zentral für die Gattung der Skulptur mit ihrer Nähe zum Denkmal scheinen mag, sprechen doch weitere Beiträge demgegenüber einen mindestens gleichwertigen Schwerpunkt an – die Bauskulptur oder gar Fragen der Überschneidung von

Architektur und Skulptur. Auch hier zeigt sich die Individualität des Künstlers, der in älterer Zeit in einer Doppelrolle als Bildhauer und Architekt dem Bau im großen wie im kleinen seine Handschrift verleihen konnte, in jüngerer Zeit – wie im Fall Michelangelos – bildhauerische Vorstellungen auf die Architektur übertrug. Die *Virtus* des Bildhauers äußert sich nicht zuletzt in ebendieser Fähigkeit, »plastisch« zu denken und Strukturen als bildhauerisch formbare Gebilde zu begreifen, die mit dem Geist und der Hand zu formen sind, im Marmor, Ton oder auf dem Papier.

Der ertragreiche Kongreß und dieser schöne Band wären ohne umfassende Unterstützung nicht möglich gewesen, für die wir Dank schulden. Die Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf hat sowohl das Kolloquium als auch die Drucklegung der Kongreßakten in großzügiger Weise finanziell unterstützt. Ebenso trug die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, die Ludwig Sievers Stiftung und das Istituto Italiano di Cultura in Köln zur Finanzierung der Publikation bei. Albert Hirmer unterstützte die Veranstaltung und die Publikation in vielerlei Weise. Danken möchten wir auch unserem Verleger, Tim Doherty, der mit viel Engagement zum Gelingen des Bandes beigetragen hat.

Unseren Frauen, Michaela Kalusok und Annette Rubin, danken wir für die Hilfe bei der redaktionellen Arbeit.

Großen Dank schulden wir jedoch Gabriele Poeschke, die das Projekt von Anfang an tatkräftig begleitet hat. Ohne ihre Hilfe wäre insbesondere das Buch nicht in dieser Form zustande gekommen; dafür und für alles, was sie in den Jahren der Planung und Durchführung des Vorhabens für uns getan hat, möchten wir ihr herzlich danken.

So hoffen wir abschließend, daß die hier versammelten Beiträge auch dem Jubilar Freude bereiten und sein Interesse finden werden.

Münster und Düsseldorf im Dezember 2006
Johannes Myssok und Jürgen Wiener

»IN MEDIO ECCLESIAE«

Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes

Manfred Luchterhandt

In einem vielzitierten Aufsatz zur Lage von Gräbern und Altären im mittelalterlichen Kirchenraum widmete sich Friedrich Oswald 1969 einem Begriff, der Mediävisten aus ihrer Quellenarbeit gut vertraut ist: »in medio ecclesiae« – gemeinhin verstanden als »in der Mitte der Kirche«.¹ Für das Frühmittelalter, so Oswald, gehöre diese Standortbezeichnung vor allem für Altäre und Monumentalkreuze zu den häufigsten überhaupt: Von den gut 50 Beispielen, die Oswald aus seiner damaligen Quellenkenntnis zusammenstellte, bezögen sich allein 29 auf Kreuzaltäre, je weitere sieben auf Heiligensepulchren, Leuchter oder Bestattungsorte sowie noch einmal vier auf die Lage eines Vierungsturmes.² Der Autor versuchte jedoch vor allem, durch eine Konfrontation mit den Ausgrabungsbefunden der seit Joseph Braun und Günther Bandmann verbreiteten Ansicht entgegenzutreten, bei der mittelalterlichen Bezeichnung »in medio ecclesiae« handele es sich um eine topographisch qualifizierte Angabe, die auf die Vierung, die Langhausmitte oder andere Orte mit ideellem Mittelpunktcharakter zu beziehen sei.³ Zu Recht argumentierte Oswald, daß sich die derart bezeichneten Objekte an sehr unterschiedlichen Stellen des Kirchenraumes nachweisen ließen, in einem besonders exzentrischen Fall wie dem Quedlinburger Mathildengrab sogar in einer Hauptapsis.⁴ Alle Beispiele verbinde lediglich ihre Position auf der »Mittelachse« des Gotteshauses, in der Oswald den zentralen Ordnungsfaktor für Liturgie und Bestattungswesen erkannte. In diesem Sinne wollte der Autor den Begriff verallgemeinert wissen. Oswalds Ansicht hat sich heute weitgehend durchgesetzt.⁵ Doch ist auch seine Lesart leicht zu widerlegen.⁶

Nun lassen sich sprachliche Gewohnheiten durch solche semantischen Ungenauigkeiten nur selten entkräften. Könnte dennoch eine Sprachfigur, die sich so beherrschend gegenüber ihren Alternativen durchgesetzt hat, mehr sein als eine nur konventionalisierte, unscharfe Ortsangabe? Nämlich ein Topos von ernstzunehmender Bedeutungstiefe, eine Denkfigur, in der sich Gesehenes und Gewußtes so untrennbar überlagern, daß in ihr der individuelle Sachverhalt exemplarische Prägnanz gewinnt, die Wirklichkeit zugleich als bedeutungstragendes Muster erfahren wird?⁷

Die Gründe, die hier an der topographischen Lesart des Begriffs zweifeln lassen, liegen weniger in seiner inhaltlichen Ungenauigkeit als in seiner kulturellen Reichweite. Oswald hatte, wie die spätere Forschung, seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf baugeschichtliche Quellen gerichtet. Doch begegnet der von ihm untersuchte Ausdruck schon früher und davon unabhängig in der Patristik, der ostkirchlichen Staurologie, im gregorianischen Gesang und sogar in der kirchlichen Weiheliturgie. Er reicht in seinem Anwendungsspektrum

so weit darüber hinaus, daß man ihn mühelos als kategoriale Denkfigur des Frühmittelalters bezeichnen kann. Schon eine Internet-Recherche liefert heute auf Anhieb mehrere hundert Belegseiten, von CD-Einspielungen, Eucharistenkongressen, anglo-australischen Communities bis zu dem Testament des verstorbenen Papstes Johannes Pauls II. – Spielarten eines universalen Labels, die mit den Problemen eines Mediävisten nur noch wenig zu tun haben.

Die folgenden Überlegungen fokussieren aus dem Feld dieser Assoziationen die Frage, wie Kreuz und Altar in die Kirchenmitte kamen und was es mit dem Begriff auf sich hat, der für die nordalpine Kunst, aber auch für Italien so folgenreich werden sollte. Dabei geht es weniger um die vieldiskutierte Legitimität des plastischen Bildnisses in der christlichen Kunst⁸ als um den konkreten Gebrauch dieser Bildwerke und ihre Begegnung mit der menschlichen Vorstellungskraft. Beides ist uns aus späterem Blickwinkel so selbstverständlich geworden, daß sich diese Frage gar nicht zu stellen scheint. Eine solche Art des Gebrauchs sollte man allerdings nicht als »Funktion« fixieren, denn sie war für die Gattung des Großkreuzes selbst wohl nicht konstitutiv, eher für die Bedingungen und Modalitäten, unter denen es sich als zentrales Bildwerk und Bezugspunkt früher Stiftergräber im Kirchenraum etablierte.

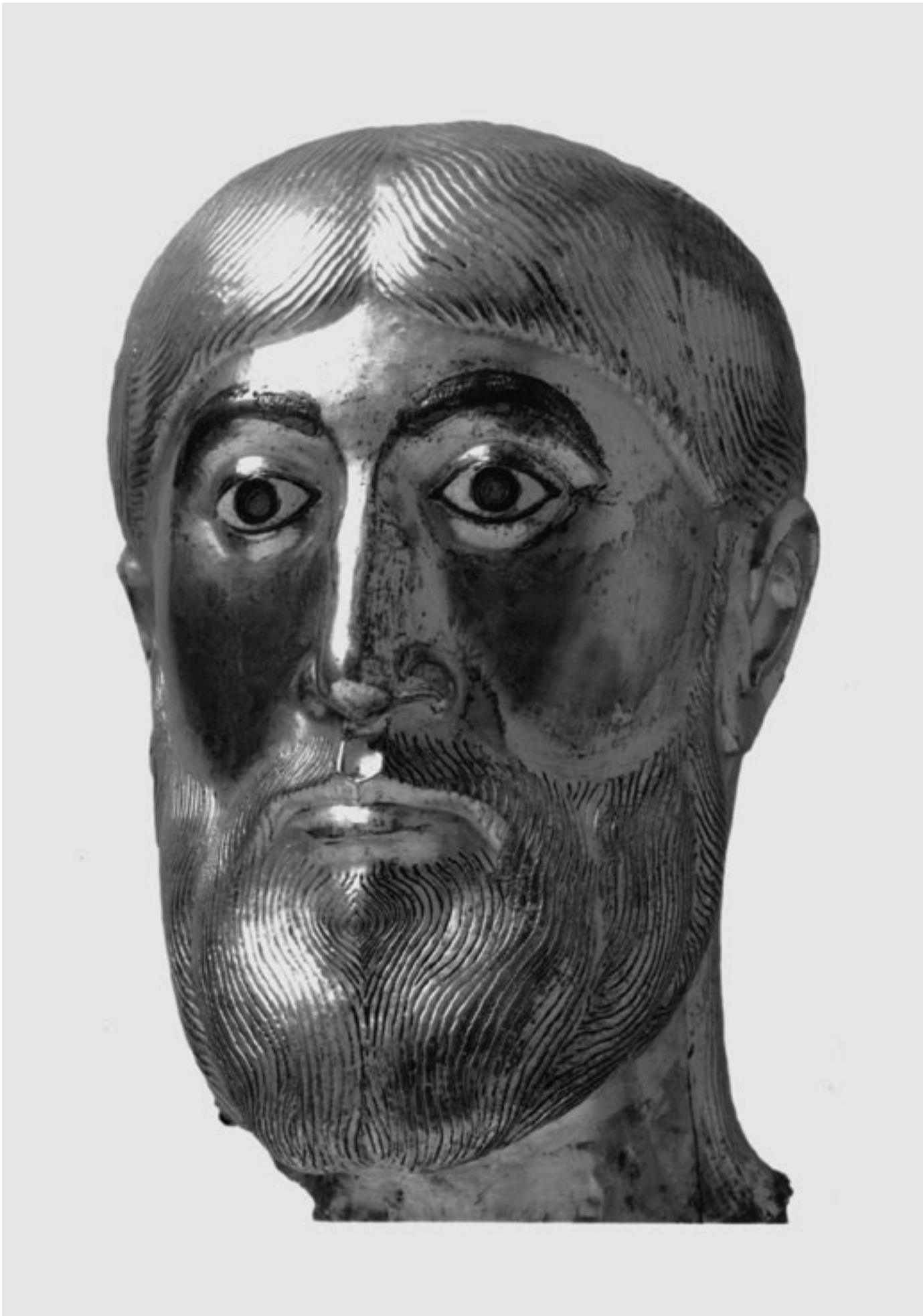
I. DER PSALMIST AM KREUZ

Um es vorwegzunehmen: »in medio ecclesiae« ist keine Ortsangabe, sondern ein Psalmzitat, und zwar eines aus dem messianischen Kreuzigungspalm 22 (21). Schon seit dem 4. Jahrhundert wurde er auf die Kreuzigung bezogen. Würde man es im ursprünglichen Zusammenhang übersetzen, hieße es nicht »in der Mitte der Kirche«, sondern »inmitten der Gemeinde«.

Ps 22

2. Mein Gott mein Gott, warum hast du mich verlassen.
19. Sie teilen meine Kleider und werfen um mein Gewand das Los,
22. Errette mich aus dem Maul des Löwen, vor den Hörnern der Büffel rette mich Armen.
23. Ich will deinen Namen meinen Brüdern verkünden, inmitten der Versammlung dich preisen.
26. Von dir her mein Lob singen in der großen Versammlung (*in medio ecclesiae laudabo te*), mein Gelübde einlösen gegenüber denen, die ihn fürchten.

Es ist dieser Psalm von den Leiden und Hoffnungen eines Gerechten und Hirten, der im Angesicht der Feinde und Bestien seinen Gott bekennt und dessen Worte die Evangelisten dem Gekreuzigten in den Mund legen. »In medio ecclesiae laudabo te«: In ihm tritt der lokale Sinn in der ursprünglichen Bedeu-



1. Triumphkreuz, 10. Jh., Detail. Vercelli, Dom

IL CROCIFISSO BRONZEO DI VIGOLO MARCHESE

Adriano Peroni

È tornato vicino al suo luogo d'origine, dopo essere stato esposto al Museo civico di Piacenza,¹ il Crocifisso di Vigolo Marchese, e lo si può ora vedere al Museo della Collegiata di Castell'Arquato. Ricordo di averlo esaminato e fotografato quando ancora era custodito presso la casa parrocchiale di Vigolo (fig. 1), dove lo si sapeva caduto dal colmo della Rotonda, interessante chiesa a pianta centrale che affianca la basilica dell'antico complesso monastico, dove sarebbe stato fissato come fastigio. Di questa sorte, certo frutto di una destinazione non pertinente e del tutto incongrua dell'oggetto, darebbero prova, oltre che ammaccature e lacune dovute alla caduta e all'usura delle intemperie, quattro fori praticati brutalmente nel braccio inferiore della croce, evidentemente per il fissaggio a un sostegno del tutto impreveduto. Ne faceva parte un'appendice a forma di duplice cuneo saldato alla sua volta a un globo inferiore.

Il Crocifisso si palesa subito per le misure (29 × 26 cm), per il materiale, che appare, dalle patine e dal colore, della stessa lega di bronzo, e per la stessa lavorazione, coerente con la croce di supporto, la quale reca una linguetta inferiore per l'originario fissaggio, come uno dei tanti crocifissi astili o stazionali del XII secolo, che si conservano in numero ragguardevole nei musei e nei tesori di arte sacra, o custoditi ancora nelle chiese di tutta Europa.

Ha una storia critica già nutrita, che lo iscrive tra le opere di questo genere note e degne di attenzione dell'area italiana. Segnalato nel «Bollettino d'arte» del 1922-23, è illustrato nella «Storia dell'arte italiana» di Pietro Toesca, al quale si deve anche il primo cenno di attenzione alla produzione di simili manufatti con rinvii a largo raggio.² L'itinerario critico si può considerare culminato in due esposizioni dei primi anni '90. Nel catalogo della mostra «Wiligelmo e Matilde. L'officina romantica», organizzata a Parma nel 1991 da Arturo Carlo Quintavalle, un'attenta scheda sul Crocifisso di Vigolo è stata redatta da Arturo Calzona, che fa un bilancio della bibliografia precedente e che giustamente iscrive il Crocifisso in una rete di confronti non solo locale.³ Opportunamente il Calzona attira l'attenzione sulle finiture a cesello che tratteggiano il perizoma in conformità alla zigrinatura che percorre i margini della croce. Lascia in qualche modo aperta la cronologia «fra lo scadere del secolo XI e gli inizi del seguente», così come l'alternativa tra un'origine renana »o, più probabilmente, sulla base dei modelli renani, risultato di una fusione in officine italo-settentrionali«.

Segue, nel catalogo della mostra «Milano e la Lombardia nell'età comunale», del 1993, la scheda di Giovanni Antonio Vergani che ripropone un'accurata descrizione dell'oggetto e del suo stato di conservazione segnalando interventi di restauro

e di pulitura del 1920 e del 1990.⁴ Anche qui si ricostruisce la bibliografia precedente accrescendo i termini di confronto e riprendendone i rinvii alla produzione transalpina germanica, ma alla fine convenendo in modo anche più esplicito per un'esecuzione in un ambito territoriale più prossimo al luogo di conservazione.

Queste valutazioni sono per qualche verso approssimativamente plausibili, ma le motivazioni, talora appoggiate a raffronti con opere eterogenee, invitano ora a qualche altra riflessione.

Ne dà motivo l'ammirevole catalogazione dei crocifissi bronzei romani raccolta da Peter Bloch (1992), la cui impalcatura tipologica, che coinvolge anche l'area italiana, offre inediti punti di appoggio.⁵ Già nel 1979 egli ne aveva anticipato in parte l'impostazione, svolta poi più organicamente, ma non se n'è avvertita alcuna risonanza negli studi italiani.⁶

Va detto subito che la difficoltà principale, per l'Italia, risiede nella mancanza di un'esplorazione di base territoriale sufficientemente capillare, non essendo per di più ancora consultabile per via informatica la catalogazione nazionale condotta dagli uffici di tutela del patrimonio artistico. Ma si possono cogliere in cataloghi di musei e di mostre, e in articoli specialistici dati nuovi che certamente restano da vagliare, e dovrebbero accrescere sensibilmente il numero di esemplari presi in considerazione dal Bloch, al quale non risulta, ad esempio, il Crocifisso di Vigolo. È vero che egli tende a privilegiare casi, o ben datati o presumibilmente rappresentativi di una produzione locale, attraverso una rete di confronti positivi, mentre il nostro Crocifisso appare isolato. Tuttavia la posizione equilibrata e tesa alla ricerca di nuclei produttivi coerenti in ambiti regionali distinti, assunta dal Bloch, induce a impostare in modo nuovo la questione, attraverso innanzi tutto dei criteri tipologici, resi possibili dalla sua imponente collazione di esemplari.

Con queste premesse rivediamo ora il Crocifisso di Vigolo limitando i cenni descrittivi a qualche aspetto finora trascurato o non sufficientemente apprezzato (figg. 1-4).

Constatata la coerenza del supporto con il Cristo crocifisso, se ne avvertirà il profilo a terminazioni potenziate sulle quali sono incise tre figurette di angeli aureolati a mezzo busto, dal tratto incerto e vacillante, semicancellate sul braccio sinistro e quello superiore per l'usura della superficie. Solo in parte compromesso l'angelo del braccio destro, dove però si scorge il gesto di protendere un recipiente per accogliere il sangue che cola dalla mano corrispondente del Cristo. Non si vede questo particolare nel pendant di sinistra, le cui mani protese risultano alquanto decentrate per un gesto simile. Dell'angelo del braccio superiore è cancellata la testa. Sembra, per la positura del braccio, rivolgersi verso sinistra (fig. 2).



1. Crocifisso bronzeo proveniente da Vigolo Marchese. Museo della Collegiata di Castell'Arquato. Veduta angolata da destra

NICOLÒ E LA CATTEDRALE DI CREMONA

Saverio Lomartire

Nel 1917 Arthur Kingsley Porter, nel suo ancor oggi insostituibile repertorio dei maggiori edifici romanici dell'Italia settentrionale, riconoscendo nella cattedrale di Cremona un capitolo di estrema rilevanza nella storia dell'architettura romanica italiana, lamentava l'assenza di uno studio monografico sull'edificio, nonostante su di esso esistesse già una serie notevole di studi, anche piuttosto antichi, che si era intensificata soprattutto a partire dal XIX secolo ad opera di studiosi italiani e stranieri.¹

Bisogna ammettere che di fatto la situazione descritta da Porter è oggi alquanto diversa: già il volume di Alfredo Puerari edito nel 1971, e le riflessioni, prodotte a più riprese, di Arturo Carlo Quintavalle, di Lorenza Cochetti Pratesi,² fino ai recenti contributi di Hans Peter e Beate Autenrieth, di Francesco Gandolfo e di Paolo Piva,³ hanno in parte rimediato ad una lacuna sotto molti aspetti grave; nondimeno, alcuni problemi cruciali rimangono tuttora aperti. Numerose peraltro, e di alto livello, erano state le ricerche e le riflessioni di almeno due generazioni di studiosi che nel Novecento avevano indagato e discusso soprattutto le prime fasi edilizie della cattedrale di Cremona, affrontando i problemi – ancora non del tutto risolti – legati in particolare alla successione di tali fasi, a partire dalla grande campagna avviata a seguito del terremoto del 1117 fino almeno agli interventi del secolo XIII.⁴ Si può dire che ad un simile, e all'epoca in parte anche inusitato, tentativo di definizione della vicenda costruttiva sia stato da stimolo il legame, che è subito apparso chiaro, con il cantiere del duomo di Modena. Sotto questo aspetto il recente volume di Joachim Poeschke sulla scultura italiana di età romanica affronta, in sintesi ma con sguardo penetrante, il problema cruciale della presenza a Cremona di maestranze di derivazione wiligelmica, e dunque emiliane ma in primo luogo modenesi, nel contesto edilizio della cattedrale.⁵

Va riconosciuto che uno dei dati problematici che si riferiscono alla cattedrale di Cremona è infatti il precoce intervento della cultura artistica di ascendenza modenese in un edificio che ci si aspetterebbe invece più aderente ad istanze culturali direttamente »lombarde«. Sotto questo aspetto però, a prescindere dalla particolare collocazione geografica di Cremona (che giustifica in un certo senso questa apparente ibridazione), va pur sempre riconosciuto come l'intervento contemporaneo, nell'architettura e più in particolare nella scultura, della cultura artistica emiliana e di quella lombarda (pur con i limiti impliciti in simili classificazioni) si misuri in modo anche più suggestivo proprio nella vicina Emilia: nella cattedrale di Parma ad esempio, o ancor più a Piacenza, con la compresenza di istanze formali inequivocabilmente »lombarde« in modo eclatante nel S. Savino e invece di un percorso propriamente »emiliano« entro il quale si svolge la vicenda edilizia della cattedrale.⁶ Il riferi-

mento alla situazione piacentina non è fatto qui solo a scopo argomentativo, ma possiede anche un suo speciale significato ai fini delle riflessioni che intendo qui svolgere in merito ad una parte della vicenda della Cattedrale cremonese, e in particolare a taluni aspetti della scultura e dell'architettura, a partire da considerazioni su cui rifletto da molto tempo, ma che non ho trovato fino ad ora modo di sviluppare in modo più coerente, se non in forma di rapidi accenni.⁷ Mi sia intanto consentito però di ricordare che la prima volta che esposi, pur in modo sommario, alcune mie opinioni su una serie di sculture della cattedrale di Cremona nel senso che qui proverò a sviluppare fu durante un Convegno tenuto a Braunschweig nel 1993, dal titolo »Romanik in Nieder-Sachsen«;⁸ in quelle giornate ebbi modo di parlare più volte con il prof. Poeschke e con il prof. Peroni di questi problemi, anche in occasione di una visita a quel monumento straordinario che è la chiesa abbaziale di Königslutter, sulla cui abside campeggia una serie di magnifiche sculture certamente riconducibile a maestranze nicoliane, che furono lì presenti in un'epoca all'incirca coincidente con l'inizio del cantiere della cattedrale di Ferrara.⁹ Le osservazioni che intendo fare vogliono portare all'attenzione alcuni aspetti, forse in qualche caso marginali, che paiono segnalare con una certa insistenza, e a mio avviso con grande chiarezza, anche per i lavori alla cattedrale cremonese una responsabilità, che si può supporre non trascurabile, del grande scultore Nicolò, assai più noto per la sua attività in una serie di grandi edifici padani della prima metà del XII secolo.

Il nome di questo artefice, peraltro, ha nel tempo percorso trasversalmente gli studi sull'edificio cremonese, aleggiando talora come costante contrappunto al nome di Wiligelmo: un fatto che, a giudicare da tutta letteratura sull'argomento, sembra essere il destino di questi due scultori che hanno segnato, pur in modi diversi, la vicenda dell'arte italiana almeno della prima metà del secolo XII, ma anche oltre questo limite cronologico. Conviene poi ricordare come la presenza di Nicolò a Cremona, o almeno di caratteri riconducibili al suo linguaggio, fosse stata acutamente intravista già da Pietro Toesca.¹⁰

Ma prima di esaminare gli indizi che ci fanno intravedere una responsabilità, a mio avviso diretta, di Nicolò in parti significative della cattedrale cremonese, è opportuno riassumere la questione che coinvolge le più antiche testimonianze di scultura nel contesto della fase romanica dell'edificio.

L'insieme degli studi prodotto a partire dalla lungimirante sintesi del Porter, che ha poi portato ad una lunga serie di successivi approfondimenti e precisazioni, dove pure si segnalano gli accenni brevi ma sempre illuminanti di Pietro Toesca e di Géza De Francovich,¹¹ costituisce il presupposto indispensabile per la conoscenza di un monumento certo assai compli-



1. Cremona, Cattedrale. Portale maggiore, sguancio di sinistra

»UNA EPIGRAFE ROMANA ...«?

Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara

Thomas Weigel

Zu den Besonderheiten der romanischen Skulptur nicht nur Italiens gehört ihre quasi symbiotische Gemeinschaft mit lateinischen Inschriften, denen von Fall zu Fall ganz unterschiedliche Funktionen zugewiesen worden sind. Dazu zählen insbesondere die Erläuterung des Gezeigten, die Benennung von Einzelfiguren und Szenen, die Anführung von Zitaten aus den Heiligen Schriften oder anderen Textvorlagen, die Überlieferung von Gründungs- und Weihe-Daten sowie von Auftraggebernamen und nicht zuletzt die Nennung und das Lob des Künstlers. Kaum ein Bearbeiter der Materie hat daher auf die Berücksichtigung der den Bildwerken inschriftlich beigegebenen Texte verzichtet. Dies gilt nicht zuletzt auch für den Jubilar, der in seinem der romanischen Skulptur in Italien gewidmeten Band gewissenhafte Transkriptionen bietet und die jeweils vorfindlichen Inschriften unter anderem zur Datierung und Deutung der Skulpturen sowie zur Erhellung der mutmaßlichen Intentionen der betreffenden Künstler mit heranzieht.¹

Ältere Forscher wie etwa Arthur Kingsley Porter sind ihm in dieser Hinsicht vorangegangen. Dessen in den Jahren 1915–17 in vier Bänden vorgelegtes Corpus »Lombard Architecture« kann trotz diverser, seitdem erschienener einschlägiger Beiträge auch heute noch als unentbehrliches Referenzwerk für die Sakralbauten der romanischen Epoche in Oberitalien gelten.² Zu seinen Vorzügen gehört nicht zuletzt die möglichst lückenlose Erfassung und epigraphisch penible Transkription der mit den behandelten Gebäuden verbundenen Inschriften. Dies geht bisweilen so weit, daß Porter selbst schwer zu deutende, lexikalisch nicht nachgewiesene Wörter und sogar scheinbar sinnlose Buchstabenfolgen verzeichnet hat, oftmals unter Beigabe ansprechender Erklärungsversuche und nur in seltenen Fällen mit einem resignativen Kommentar. Zur letztgenannten Kategorie gehört auch jene kurze Inschrift, die im Folgenden behandelt werden soll, da sie meines Erachtens bislang weder eine korrekte Transkription noch eine entsprechende Deutung erfahren hat, obwohl sie bereits mehrfach ins Blickfeld der Forschung geraten ist und sogar zu einem eigens ihr gewidmeten Aufsatz geführt hat.

Gemeint ist jene auf drei Zeilen untereinander angeordnete Buchstabenfolge, welche sich mit dem Beginn der das Hauptportal-Tympanon des Domes zu Ferrara radial umlaufenden Künstlerinschrift des Meisterbildhauers Nicolaus³ überkreuzt (Abb. 1, 2). Unüblicherweise ist Porters Transkription gleich mit mehreren Fehlern behaftet. So verzichtet er auf Zeilentrenner und reiht das *C* der ersten Zeile zwischen dem letzten Buchstaben der zweiten und dem ersten Buchstaben der dritten Zeile ein. Er übersieht den kürzeren Querbalken des vierten Buchstabens der dritten Zeile und liest daher irrtümlich *T* statt *F*. Während er sonst auf die Angabe von Kürzungsstrichen

nicht verzichtet, fehlt das *signum compendii* über dem letzten Buchstaben der dritten Zeile. So verwundert sein Kommentar nicht:

»SEOCVAITFA [these unmeaning letters were apparently added later]
ARTIFICĒ GNARV̄ Q[VI] SCVLPSEIT HĒC NICHLAV̄ +
HUC CVRRENTES LĀVDENT P[ER] SC[V]LA GENTES.«⁴

Die Schwierigkeit der Lesung ergibt sich aus der Tatsache, daß beide Inschriften auf engstem Raum rechtwinklig miteinander verschränkt sind. Im *Nexus litterarum*⁵ können einzelne Linien (gleich wie bei gewöhnlichen Ligaturen auch) als Bestandteile sowohl des einen, in horizontaler Zeile angeordneten, wie des anderen, radial dem Inschriftträger eingegrabenen Buchstabens gelesen werden. Bei diesem Vorgehen kommt es nicht zu gewalttätigen Überschneidungen, geschweige denn zu Löschungen der primären, versifizierten Inschrift. Es handelt sich also bei der dreizeiligen Inschrift nicht quasi um eine »Palimpsest«-Inschrift, die auf Rasur stünde, wie dies von diversen anderen Epigraphica bekannt ist. Nur in drei Fällen sind die Buchstaben direkt miteinander verschränkt, jedoch dergestalt, daß die Linienverläufe nach Möglichkeit an bestimmten Kreuzungs-, Abzweigungs- oder Endpunkten von Hasten, Balken oder Schrägschäften kunstvoll konvergieren, wie insbesondere bei dem dritten Buchstaben *Q* in der zweiten Zeile der Kurzinschrift zu beobachten ist, der gemäß der für das 12. Jahrhundert durchaus nicht unüblichen, der arabischen Ziffer 9 ähnelnden Schreibweise geformt ist.⁶ Die retrogradierende Cauda des *Q* wird im *Nexus litterarum* durch den vorn leicht angehobenen Mittelbalken des Initial-*A* der Künstlerinschrift mitgebildet. Schon dieser Sachverhalt allein spricht meines Erachtens für ein äußerst sorgfältiges Vorgehen des Steinmetzen der fraglichen Inschrift, der durch das leichte Anheben des *A*-Balkens zugleich mehr Platz schafft für das erste *F* (nicht *T*!) in der dritten Zeile, dessen nach links ausgreifender Sporn des Deckbalkens auf diese Weise nur knapp touchiert wird. In Konsequenz dieser Beobachtungen läßt sich schon hier dafür plädieren, daß beide Inschriften ein und derselben Entstehungsphase, ein und derselben Konzeption angehören dürften, zumal ja auch die Technik der Keilschnitt-Inzision und speziell die auffällig schmale Proportion einzelner Buchstaben (*E*, *F*, *S*) sowie die spezifische Gestaltung der spatelförmig sich verbreiternden Schaftenden keine auffälligen Diskrepanzen oder gar epochenspezifische Abweichungen voneinander aufweisen.⁷ Der rechte Schrägbalken des Initial-*A* der Künstlerinschrift ist zudem augenscheinlich später eingegraben worden als der dritte Buchstabe der Kurzinschrift auf der zweiten Zeile, da seine Gravur dessen Lineament durchschneidet.

VENETIAN AND BYZANTINE RELIEF ICONS IN THE BASILICA DI SAN MARCO

Form, Placement, Function, ›Reception‹

Charles Davis

Comprised largely by reliefs, monumental Byzantine sculpture constitutes, in many respects, a no man's land, with few markers and unclear boundaries. The comparatively small number of extant Byzantine sculptures may represent only a fragment of what once existed before eighth- and ninth-century Byzantine iconoclasm and before the Turkish conquest of Constantinople and the advent of Islamic iconoclasm and indifference, although how large a part of the whole this fragment represents is nearly impossible to estimate.¹ Nevertheless, one may suspect that the universe of large Byzantine figural sculpture was always restricted. The absent heads, decapitated and lost, and the many now mutilated faces testify to the conviction and violence to which these graven images were subjected.

Stone sculpture is not the most portable of art forms, and thus it may appear all the more noteworthy that nearly half of the fifty-six known pieces from the Byzantine period catalogued in Reinhold Lange's ›Die byzantinische Reliefikone‹ (1964), all belonging to the Middle Byzantine period and later times, are now found in the West, west, that is, of Greece, while the eastern pieces include many of modest size and quality.² To speak of an exodus of works to the West is possibly exaggerated. But during the Latin occupation of Constantinople (1204–1261) many works of art, including stone reliefs, were removed from the capital by the crusaders and transported to the rich trading cities of Italy, where they became known to a wider public and where they were highly venerated. A number of reliefs reached the Adriatic coast, principally Venice. Italian masons copied these works, sometimes carefully, and the distinction between Byzantine and Byzantinizing Italian works has often proved, in the absence of ample comparative material, problematic. This distinction has, possibly wrongly, often been seen as an end in itself. The diagnosis ›not made in Byzantium‹ brings the discussion of many later pieces to an end. Objectively, however, they represent a continuation of Byzantine traditions in Italy. In any event, Demus' prefatory statement to his treatment of the sculpture of the church of S. Marco (1960) – ›there exists nothing even approaching a consensus of opinion on the question of what is to be regarded as Venetian and what is Byzantine sculpture‹ – appears equally valid nearly a half-century later.

If the ›Madonna Greca‹ of the church of S. Maria in Porto in Ravenna arrived on the Adriatic shore on the morning of 8 April 1100, as tradition attests, it is, in an age of western elite disbelief, less credible that this large marble icon was borne in the air by two torch-bearing angels and surrounded by a brilliant aureole of light, although pictures painted just yesterday continue to show this to be true.³ Legend aside, it is nearly

always impossible to specify when any given piece of Byzantine sculpture reached Italy. The datings suggested by specialists for such works are, most often, variable, and, indeed, divergent – as are the datings proposed for works of Byzantine sculpture in general.

By far the most significant nucleus of surviving Byzantine reliefs in Italy is found today in the Basilica di S. Marco in Venice (fig. 1).⁴ For these works a systematic survey exists only for the sculptures placed on the exterior of the Basilica.⁵ But it is only in the often unavailable or incompletely available volumes of ›La Ducale Basilica di San Marco‹, published by Ferdinando Ongania between 1881 and 1893, that all the interior reliefs are illustrated, albeit in photograph albums and dispersed in several unwieldy folios. Upon entering the Basilica of S. Marco, the impression that one has found himself in an Eastern Byzantine church is owed first, perhaps, to the domed architecture and the omnipresent gold mosaics. But this impression is seconded by the quantity of large stone ›Byzantine‹ icons let into the walls of the Basilica, many or most placed high above eye-level and framed in simple flat borders formed by contrasting bands of stone, and perpetually ›lit‹ by the *lumini* (small oil lamps) hanging before them,⁶ that is to say, they are treated as an icon proper, and not as an altar *retable*. The number of relief icons in the Basilica di S. Marco surpasses by far that of any church in Constantinople or on Byzantine soil.

An icon such as the ›Madonna della Grazia‹ is placed, perhaps, slightly lower than some of the S. Marco relief icons, but, devoid of a mensa, she is not treated as an altar image. Instead, widely framed at left and right by strips of red Verona marble, the relief is sheltered above by a simple baldachin-like ledge which rests on three mensoles and from which three lamps are hung (fig. 2).⁷ Below, a provisional, movable stand holds candles lit by the faithful, a usage of uncertain age. This arrangement appears to represent a half-way station between the icon and the ubiquitous Venetian *capitelli*, that is, the exterior street tabernacles bearing a sacred image, most commonly Marian ones, and devoid of an established liturgical context.⁸ These sacred aedicules on the exteriors of buildings are extremely common in Italy. Some display replicas of Byzantine Madonnas. The functions of the *capitelli* are protection and defence, healing and performing of miracles and wonders, extra-liturgical devotion, connection with the deity *via* intercession, all functions which resemble those often attributed to exterior Byzantine relief icons carved in stone. In any event, with few exceptions, the remaining relief icons of S. Marco are simply treated as wall-icons, most in the traditional Byzantine fashion.⁹

DIE SALAMANDRA IN DER HÖLLE

Zu Nicola Pisanos »Jüngstem Gericht« im Baptisterium von Pisa

Gosbert Schüßler

Den Hauptschmuck der berühmten, nach dem *calculus pisanus* 1260 vollendeten Marmorkanzel des Pisaner Baptisteriums bildet ein sich auf fünf Brüstungsplatten entfaltender Reliefzyklus. Er setzt chronologisch mit der Verkündigung an Maria im ersten Relief ein, das in kontinuierlicher Darstellung absichtsvoll auch noch die an Einzelheiten reiche Hauptszene der Geburt Christi vor Augen führt. Es folgt im zweiten Relief die Anbetung der Könige, während das dritte die Darstellung Jesu im Tempel zeigt. Die vierte Brüstungsplatte ist sodann der Kreuzigung Christi gewidmet. Die fünfte und letzte Relieftafel hingegen enthüllt die dramatischen Ereignisse des Jüngsten Gerichts, die den Betrachter mit einer kaum zu bewältigenden Fülle an dichtgedrängten Figuren und eschatologischen Motiven in ihren Bann schlagen.

Heilsgeschichtlich gesprochen, gehören die Brüstungsreliefe einem einzigen Zeitalter an: Die ausgewählten Szenen von der Verkündigung an Maria bis zum Jüngsten Gericht stehen für die Periode *sub gratia*. Auch am Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun (1181 vollendet) beginnt die »SVB GRACIA«-Bilderreihe mit der »ANNVNCIATIO D[OMI]NI« und endet mit der von der Inschrift »IVDICIV[M] SEDIT.« kommentierten Erscheinung des Weltenrichters, dessen unwandelbarer Urteilspruch entweder zu himmlischer Seligkeit oder aber zu ewiger Verdammnis führt.¹ Die fünf Brüstungsreliefe der Pisaner Baptisteriumskanzel lassen aber auch noch ein anderes theologisches Zeitschema – und diesen zentralen Aspekt hat man in der bisherigen Literatur zur Pisaner Baptisteriumskanzel m. W. nicht erkannt – anklingen, die Lehre von den *Sechs Weltaltern*:² Die Verkündigung an Maria und das Jüngste Gericht sind nämlich die beiden chronologischen Fixpunkte des letzten Weltalters irdischer Geschichte, der *sexta aetas*, die somit von dem *primus* bzw. *secundus adventus Christi* begrenzt werden, wie bei zahlreichen Autoren des Mittelalters nachgelesen werden kann. So zitiert z. B. Thomas von Aquin (um 1226–1274) in seiner »Summa theologica« zustimmend die Meinung des hl. Chrysostomus: »[...] duo sunt Christi adventus: primus quidem, ut remittat peccata; secundus, ut iudicet.«³ Die Zeitanschauung von den *sex aetates* resümiert etwa ein Rupert von Deutz († 1129) in seinen »Commentaria in Evangelium S. Joannis« mit den Worten: »[...] quia videlicet ante adventum Christi, a quo sexta mundi aetas incipit, quinque aetates fuerunt [...]«⁴ Ganz ähnlich äußert sich, um einen hochmittelalterlichen Schriftsteller Italiens anzuführen, auch ein Sicardus von Cremona (um 1160–1215). In seinem »Mitrare« findet sich der ausdrückliche Hinweis: »In fine anni Dominus voluit nasci, ut ostenderet se venire in ultima aetate mundi.«⁵

Die hohe Bedeutsamkeit des endzeitlichen Gedankens für die Brüstungsfelder findet im übrigen in der spektakulären Wie-

dergabe des Jüngsten Gerichts, die zuvor an anderen Kanzeln, soweit wir wissen, nicht vorgekommen war, ihre Bestätigung. So bewertet denn auch Joachim Poeschke das Sujet des letzten Reliefs der Pisaner Baptisteriumskanzel klar und deutlich als »ein in die Kanzelikonographie neu eingeführtes Thema.«⁶ Daß schließlich ausgerechnet unterhalb des Jüngsten Gerichtes die gereimte, lateinische Versinschrift gesetzt wurde, die nicht nur das Jahr der Vollendung nennt, sondern auch die außerordentliche Leistung des Künstlers rühmt, unterstreicht in doppelter Weise die Wichtigkeit dieses Reliefs:

»ANNO MILLENO BIS CENTUM BISQUE TRICENO /
HOC OPUS INSINGNE SCULPSIT NICOLA PISANUS /
LAUDETUR DINGNE TAM BENE DOCTA MANUS.«⁷

Für diesen auffälligen Anbringungsort der Künstlerinschrift gibt es im übrigen bedeutsame Parallelen. Im Tympanon des Westportals von St.-Lazare in Autun hat um 1130 der Bildhauer Gislebertus seine Signatur direkt zu Füßen des Weltenrichters eingemeißelt.⁸ Der englische Buchmaler William de Brailes fügte um 1230–1240 nicht nur seine Signatur, sondern auch seine eigene, von einem Engel mit dem Schwert vor der Hölle getretete Gestalt in eine Teilszene des Jüngsten Gerichts ein, womit der Künstler einen Psalter geschmückt hatte.⁹

Das Jüngste Gericht Nicola Pisanos unterscheidet sich von den übrigen Reliefs der Pisaner Baptisteriumskanzel nicht allein durch seine Überfülle an Figuren, die deshalb auch prinzipiell in wesentlich kleinerem Maßstab wiedergegeben werden mußten, sondern vor allem auch durch seine auffallende Verschiebung der Mittelachse nach rechts. Wie bekannt, wurde diese kompositorische Innovation durch die in ihrer Einfachheit und Logik höchst verblüffende Entscheidung¹⁰ ermöglicht, daß die eine Hälfte des Apostelkollegiums, die sich üblicherweise in ihrer Eigenschaft als Beisitzer des Jüngsten Gerichts zur Linken des Weltenrichters befindet, auf die gegenüberliegende Seite plazierte wurde: »Dadurch bot die rechte Reliefhälfte der Höllendarstellung ausreichend Entfaltungsmöglichkeit, worauf es Nicola offensichtlich ankam.«¹¹

Daß Nicola Pisano tatsächlich in besonderer Weise den Ort ewiger Qualen schildern wollte, sei nachfolgend an einem erstaunlichen Motiv aufgezeigt, das m. W. von der bisherigen Literatur noch nie erwähnt worden ist. Um es überhaupt erfassen zu können, müssen wir zunächst den Blick auf die riesenhafte, monströse Gestalt Satans in der rechten unteren Ecke des Reliefs (Abb. 1) lenken. Dort sitzt der Höllenfürst – ein bedeutsames Motiv byzantinischer »Weltgerichts«-Bilder¹² abwandeln – auf Untieren: Unter seinem linken Bein, das teilweise mit einer langen, welligen Zottelreihe behaart ist, drängt der Kopf einer Löwin hervor, die ihr Maul bedrohlich auf-

»ACCIÒ IL FUOCO NON SI SPENGA«

Zum Ministranten mit Rauchfaß im Annibaldi-Grab des Arnolfo di Cambio

Stefan Weppelmann

I. REKONSTRUKTIONSVORSCHLÄGE ZUM ANNIBALDI-GRAB

Gemeinsam mit einer zunehmend komplexen Gestaltung des liturgischen Rituals wächst in den Bildkünsten des 13. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit für Details zeremonieller Handlung.¹ Davon gibt Arnolfos Klerikerfries von der *tomba* Annibaldi beredtes Zeugnis.² Die Überreste dieses Grabmonuments befinden sich im Kreuzgang der Lateransbasilika (Abb. 1, 2).

Nachdem De Nicola 1907 Fries und Liegefigur als Bestandteile ein und desselben Grabmals erkannt und Arnolfo zugeschrieben hatte³ – worin heute Konsens besteht⁴ –, entzündete sich eine Debatte um die Rekonstruktion des Komplexes. Im Mittelpunkt derselben steht eine Zeichnung⁵ des 16. Jahrhunderts (Abb. 3),⁶ die das Monument als Nischengrab zeigt. Enrico Josi nahm auf dieser Grundlage eine Assemblage *in*

situ vor.⁷ Als sich jedoch abzeichnete, daß die Zeichnung nicht den historischen Zustand des Grabmals festhält,⁸ wurde die ›Lösung Nischengrab‹ verworfen. Besonders die italienische Forschung geht heute davon aus, daß das Annibaldi-Grab ursprünglich nicht dem Typus *a enfeu* folgte. Man brachte stattdessen Vorschläge auf den Plan, die sich vom Aussehen der Zeichnung, und damit von der Nischengrab-Lösung, absetzen. Insbesondere Angiola Maria Romanini befaßte sich mit der Erscheinung des Monuments. Sie ist der Meinung, daß es sich um ein Wandgrab handle, bei dem der Klerikerfries einige Meter oberhalb der Tumba angebracht und einem rechteckigen Block vorgeblendet war (Abb. 4).⁹ Im Jahr 1996 schlug sie eine weitere Rekonstruktionsvariante vor, nach der die Liegefigur nicht der ›offizielle‹ *gisant* des Grabmals wäre, sondern lediglich Teil eines größeren Komplexes, wie beispielsweise der



1. Arnolfo di Cambio, Klerikerfries und *gisant*. Rom, S. Giovanni in Laterano

ARNOLFO DI CAMBIO UND DAS MONUMENT FÜR BONIFAZ VIII. AN DER FLORENTINER DOMFASSADE

Hans W. Hubert

Der Florentiner Dom gilt als bauliches Zeichen einer selbstbewußten und prosperierenden Stadtrepublik. Allerdings wurde er in einer Zeit in Angriff genommen, in der die Auseinandersetzungen zwischen den verfeindeten Guelfen und Ghibellinen sowie innerhalb der Guelfen zwischen den Fraktionen der Weißen und der Schwarzen auf dem Höhepunkt standen. Involviert in diese Konfrontationen war der an Weihnachten 1294 zum Papst gewählte Bonifaz VIII., der als starker Realpolitiker seine Macht in den Provinzen des Kirchenstaates in Kürze zu festigen und auszudehnen wußte.¹ Auch auf die Toskana, in der er 1296 begann, die widerstreitenden Parteien zu befrieden, hatte es der ambitionierte Papst abgesehen, denn er plante als Fernziel, das Gebiet als neue Provinz in den Kirchenstaat einzugliedern oder sie zu einem Königreich und ein Familienmitglied zu dessen Herrscher zu machen.²

Im gleichen Jahr 1296, am Tag der Geburt Mariens, erfolgte durch den in Florenz befindlichen päpstlichen Kardinallegaten Pietro Valeriano da Piperno die feierliche Einsegnung des Grundsteines der neuen, der Maria zu dedizierenden Kathedrale. In den Jahren zuvor waren nur Reparaturarbeiten an dem karolingischen Bauwerk vorgenommen worden.³ Nach Auskunft der Quellen beabsichtigte man, die alte, der hl. Reparata geweihte Basilika durch einen Tempel zu ersetzen, der der schönste und ehrenvollste der gesamten Toskana werden sollte – »venustus et honorabilis templum aliquo alio sit in partibus Tuscie«. ⁴ Der topographische Bezugsrahmen und das bauliche Anspruchsniveau waren somit denkbar klar formuliert. Mit der künstlerischen Leitung des Unternehmens wurde Arnolfo di Cambio beauftragt, zu dessen Verständnis als Bildhauer Joachim Poeschke durch eine ganze Reihe von Schriften wesentlich beigetragen hat.

Bemerkenswerterweise begann man mit den Bauarbeiten nicht wie üblich im Osten des bestehenden Kirchenbaus, sondern an der Westseite. Das vorrangige Bauziel bestand also nicht etwa in der Aufwertung des liturgischen Bezirks oder in der Vergrößerung bzw. dem Ersatz der räumlich durchaus klein bemessenen alten Basilika – im Gegenteil: Aufgrund der um über 15 m nach Osten verschobenen Position der neuen Fassadenwand mußte der vordere Teil von S. Reparata abgerissen werden, wodurch sich der zur Verfügung stehende Kirchenraum für viele Jahrzehnte sogar zusätzlich verringerte.⁵ In erster Linie kam es den beteiligten Kräften also auf bildhaft repräsentative Aspekte der Schaufassade an, die, mit Marmor inkrustiert, dem gegenüberliegenden Baptisterium optisch angeglichen und durch den geplanten aufwendigen Skulpturenschmuck beträchtlich aufgewertet werden sollte (Abb. 1). Die Konkurrenz mit den Domen von Pisa und Siena sowie mit

den anderen toskanischen Bischofskirchen sollte also zunächst nicht eigentlich auf dem Gebiet der Architektur, sondern auf dem der Bildhauerkunst ausgetragen werden, die ja auch das ursprüngliche Metier des Arnolfo di Cambio gewesen ist. Wem diese ungewöhnliche Akzentsetzung in der Bauabfolge zu verdanken ist – dem Bischof Francesco Monaldeschi († Februar 1302), den Domkanonikern, der Stadt oder womöglich dem als wichtigen Geldgeber auftretenden Papst –, läßt sich nicht mehr bestimmen. Deutlich ist aber, daß Bonifaz VIII. mit seiner finanziellen Förderung des Neubaus, die schon im Februar 1296, also lange vor der offiziellen Grundsteinsegnung im September, einsetzte,⁶ den Wunsch nach der Errichtung einer Papststatue verband. Diese wurde von Arnolfo konzipiert und vermutlich unter starker Beteiligung seiner Werkstatt in überlebensgroßem Format ausgeführt (Abb. 5).

Naturgemäß verlangte ein solches Bildwerk *ad similitudinem papae* nach einer Aufstellung an der Kirchenfront, deren schnelle Errichtung folglich auch im dringenden Interesse des Papstes gelegen haben muß; dies zumal Bonifaz in seinem Einflußbereich mit Bildnissetzungen seiner Person in einer bis dato nicht bekannten Weise Politik betrieben hat. So entstanden an verschiedenen Orten Italiens, wie in Rom, Orvieto, Bologna und Florenz, innerhalb von nur acht Jahren sechs lebens- oder überlebensgroße, zum Teil vergoldete Ehrenstatuen sowie eine lebensgroße Büste des Papstes. Hinzu kamen die ebenfalls lebensgroße Liegefigur Bonifaz' VIII. auf dessen Sarkophag sowie an unterlebensgroßen Arbeiten eine vergoldete Silberstatuette für den Altar der Kathedrale von Amiens und zwei reliefierte Bildnisse an römischen Tabernakeln. Außerdem wurde zu seinen Lebzeiten noch eine Reihe von gemalten oder mosaizierten Bildnissen angefertigt. Eine vergoldete Papststatue aus Stein, die vermutlich für die Kirchenfassade der Dominikaner in Padua vorgesehen war, kam wegen des Todes des Papstes anscheinend nicht mehr zur Ausführung.⁷

Die Vielzahl dieser Werke und ihre Varianz hinsichtlich Größe und Material sowie Entstehungsbedingungen und Funktionen lassen leicht vergessen, daß es sich bei plastischen Bildnissen, die zu Lebzeiten des Dargestellten errichtet wurden, um ein damals noch relativ junges Phänomen gehandelt hat, das in der angedeuteten Dichte obendrein einzigartig war und für lange Zeit auch bleiben sollte. Hinsichtlich der Bonifazstatuen ist außerdem festzuhalten, daß sie eine zentrale Rolle bei der Ausbildung der päpstlichen Ikonographie, bestehend aus Tiara, Pontifikalbekleidung, Fischerring, Schlüsseln bzw. Buch und Segensgestus eingenommen haben. Mit dem Segensgestus brachte Bonifaz gezielt seine Vorstellung von der doppelten Rolle des Papstes als *sacerdos* und *rex* sowie von der *plenitudo potestatis* seines Amtes zum Ausdruck.⁸

DAS GRABDENKMAL HEINRICHS VII. IN DER AUSSTATTUNG DER PISANER DOMAPSIS

Bemerkungen zu Chronologie, Rekonstruktion und Ikonographie

Damian Dombrowski

Mitten in den Vorbereitungen seines Feldzuges gegen Neapel starb Kaiser Heinrich VII. am 24. August 1313 unerwarteterweise in Buonconvento bei Siena. So maßlos die Erwartungen und Hoffnungen waren, die sein Italienzug unter den Zeitgenossen ausgelöst hatte, so bestürzt wurde die Nachricht von seinem plötzlichen Tod aufgenommen.¹ Die sterblichen Überreste des bei seiner Ankunft in Italien wie ein Erlöser gefeierten Luxemburgers wurden nach Pisa überführt, dort wurde Heinrich am 2. September im Dom provisorisch beigesetzt.²

Unmittelbar nach dem Tod des Kaisers verfaßte ein Mitglied seines Gefolges ein Lobgedicht auf den Verstorbenen, das vermutlich während der Exequien rezitiert wurde.³ Der

»Planctus Heinrici VII« wendet sich in direkter Ansprache an die Bürger von Pisa. Sie, die dem abberufenen Kaiser »nec in morte nec in vita« jemals die Treue versagt hätten, werden aufgefordert, den ihnen anvertrauten »sacrum corpus« mit einem Grabmal zu ehren, das alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen würde. Bildhauerische Werke, Malerei und metallener Dekor sollten zusammenwirken, um etwas Unvergleichliches zu schaffen – »cunctis tombis imparem«, »universis disparem« – und die künftigen Betrachter zur dauerhaften *memoria* zu bewegen.⁴

Das Monument, das dem Kaiser in der Apsis des Domes errichtet wurde, existiert nicht mehr. Obwohl die Pisaner das Grabmal bereits unmittelbar nach seiner Einweihung am zweiten Todestag Heinrichs als den »teuersten ihrer Schätze« be-



1. Grabdenkmal Kaiser Heinrichs VII. (heutige Aufstellung). Pisa, Dom

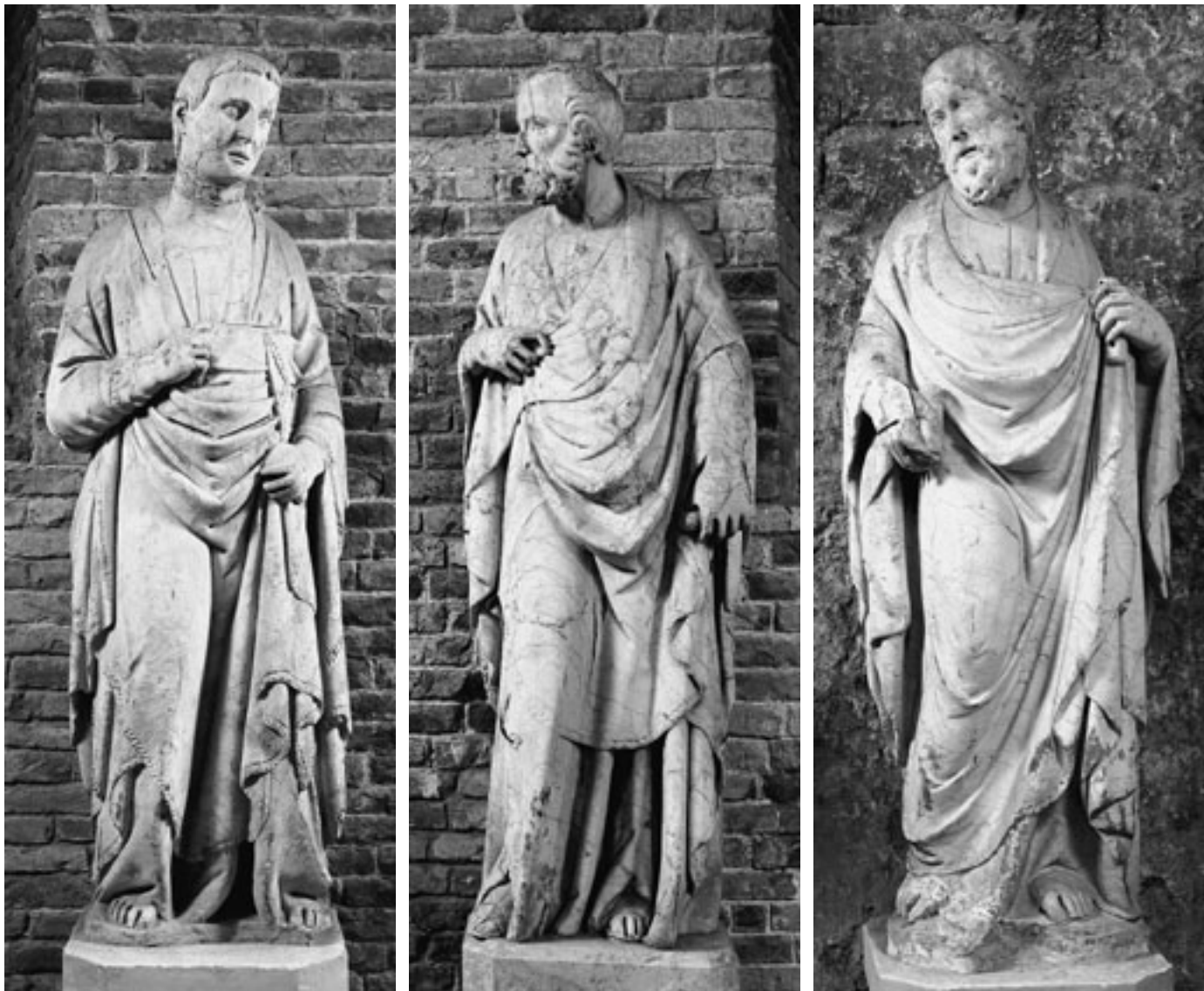
DER APOSTELZYKLUS DER SIENESER DOMOPERA: STIL UND PRODUKTION

Jürgen Wiener

Glanz und Elend einer traditionellen Stilanalyse lagen in dem kurz aufflammenden Interesse an den Apostelstatuen der sienesischen Domopera (Abb. 1–11) eng beieinander. Die wissenschaftliche Leistung bestand darin, gegen den Positivismus scheinbarer Quellenevidenz auf die Lesbarkeit der Form gesetzt zu haben.¹ Die Schwäche gründete keineswegs nur darin, den anschaulichen Befund nicht über eine Neulektüre der Quellen präzisiert zu haben.² Sie gründete vielmehr und vorrangig in weltanschaulichen Präferenzen des klassischen Stilbegriffs: im Desinteresse an Werkbedingungen, im tautologischen Deuten und Anonymisieren von Geschichte und ihren Orten durch grundbegriffliche Händescheidung, die ganzheitlich eingebet-

tet ist in *Kunstlandschaften* oder *Schulen* als autonome Kleinwelten mit je eigener Evolution. Zunehmende Kenntnis von Künstlerviten war daher an der Schwelle zur Neuzeit für ein als anonym angenommenes Werk fatal – um so mehr, als namentlich bekannte Künstler wie Duccio, Simone Martini oder Tino di Camaino als Verkörperungen des mit dem Epitheton ›malerisch‹ ausgezeichneten Konstrukts des ›Sienesischen‹ gelten.³

Der für die Historisierung der Domopera-Apostel maßgebliche stilanalytische Ansatz gab sich folglich mit händescheidenden Untergruppen und formalen Analogien zufrieden.⁴ Er zog nicht einmal aus Beobachtungen, in denen zu Lando di Pietro,



1–3. Apostelzyklus in Siena, Museo dell’Opera del Duomo, in der Reihenfolge der Numerierung von Middeldorf-Kosegarten

DIE URSPRÜNGLICHE FASSADE VON SS. LORENTINO E PERGENTINO IN AREZZO UND IHR ARCHITRAV IM HISTORISCHEN KONTEXT

Guido Tigler

Die säkularisierte Kirche SS. Lorentino e Pergentino (Abb. 1) befindet sich an einer Kreuzung von fünf Straßen, dem Canto alla Croce, in der Altstadt von Arezzo.¹ An dieser Stelle sollen die beiden Brüder Laurentinus und Pergentinus am 3. Juni 250 unter Kaiser Decius noch im Kindesalter enthauptet worden sein; eine Meile außerhalb der Stadt sollen sie von der ersten Aretiner Christengemeinde und von der Schwester bestattet worden sein.² So entstanden im Lauf des Mittelalters am Ort des Martyriums und an dem des Grabes den zwei Protomärtyrern – deren reale Existenz umstritten ist³ – gewidmete Kirchen, welche natürlich engstens mit dem christlichen Selbstbewusstsein der Stadt verbunden sind. Von 1702 bis 1711 wurde der einschiffige Bau in äußerlich schlichten Formen erneuert, wobei in zwei Inschriften die Erinnerung an die Geschichte der Kirche wachgehalten wurde. Über dem Barockportal aus Sandstein (Abb. 2) wurde die an derselben Stelle befindliche Inschrift des Vorgängerbaus kopiert:⁴

»Hic in angulo Crucis / Tempore Decj Caesaris crudelissimi / Romanorum Imperatoris Beatissimi Xri(sti) Martyres pariterq(ue) Ger-



1. Arezzo, SS. Lorentino e Pergentino, Fassade

mani Laurentinus / Et Pergentinus post plurima Supplicia / Pro Xri(sti) Fide certantes trucidato capite ad / Caelestem Patriam meruerunt pervenire.«

Im Innenraum, der seit der Restaurierung für Konzerte und Vorträge benützt wird, steht über der Tür folgende Inschrift:

»D(ivo) O(ptimo) M(aximo) / Arretina suis Pietas hanc extulit
Aedem / Martyribus quorum corpora sacra colit / Hinc Laurentini
Pergentinoque perennis / Publico ob obsequio Gloria semper erit /
An(no) Dom(ini) MDCCXI.«

Bereits in den ältesten erhaltenen kommunalen Statuten von Arezzo (Rubrik XLIII) von 1327 ist das nahe Hospital von S. Lorentino, das der Misericordia-Bruderschaft gehörte und das eine dritte gleichnamige Kirche hatte, dokumentiert:⁵ Wahrscheinlich schon seit ihrer Gründung um 1220 hatte dadurch die wichtigste wohltätige Assoziation der Stadt eine direkte Verbindung mit dem Kult der Protomärtyrer.⁶ In den Statuten der Stadt Arezzo von 1580 wurde eine Anordnung aus den Statuten von 1345 übernommen, die besagt, daß an jedem 3. Juni, am Festtag der zwei Heiligen, die Fraternita di S. Maria della Misericordia eine prächtige Feier in der ganzen Stadt organisieren sollte, deren Mittelpunkt im Bereich der Porta Fori (oder Porta S. Lorentino) sein soll und besonders am Canto alla Croce. Die Gassen dieses Stadtteils sollten mit Stoffen überspannt werden (»[...] debeant [...] cooperire contratam«), und an der Messe sollten sämtliche kirchliche und zivile Autoritäten und das Volk teilnehmen – eine Prozession, die ausnahmsweise von den Rektoren der Fraternita geführt wurde, so daß nur bei dieser Gelegenheit das Bild einer von der Misericordia geleiteten Stadt entstand, sollte den Ort der Feier erreichen, wo ihr Ziel wahrscheinlich das ehemalige Straßenkreuz war, das dieser Kreuzung den Namen Canto alla Croce gegeben hatte. Die Maßnahme wurde dadurch motiviert, daß am 3. Juni die Guelphen und Ghibellinen im selben Jahr Frieden geschlossen hatten. So war das Fest dazu bestimmt, die streitsüchtigen Aretiner künftig zur Eintracht zu mahnen:⁷

»In die Festivitatís gloriosorum Martyrum Laurentini, et Pergentini Civitas Arretina, de qua traxerunt originem, et in qua fuerunt Coronam Martyrii consequuti, de guerrarum fluctibus respiravit ad pacem, quam Deus eorum meritis conservare dignetur. Unde statutum, et ordinatum est, quod die dictae Festivitatís, quae est tertia Mensis Junii fiat, ac celebretur solemne Festum in Civitate Arretii, et in Porta Fori, et Angulo Crucis, ubi dictum Martyrium receperunt; et dicta die, et loco Rectores Fraternitatís Sanctae Mariae Misericordiae, qui pro tempore erunt [...] teneantur, et debeant solemnia Missarum devote facere celebrare, et ornare, et cooperire contratam praedictam ad reverentiam Martyrum praedictorum ad Missam majorem. Ad hujus festum de mane Dominus Capitaneus, et Piores una cum Judice dicti Capitanei processionaliter

»AUSTRIA IAM GENUIT QUI SIC OPUS EDIDIT«

Bildhauer und Bildschnitzer der Spätgotik als »Wanderkünstler« in Italien

Ulrich Söding

Bildwerke nordalpiner Meister gibt es in Italien in erstaunlich großer Zahl. Seit der Internationalen Gotik begegnen uns die Skulpturen der *oltramontani* entlang der Handels- und Pilgerwege, vor allem in Alpennähe und in den Hauptstädten Oberitaliens.¹ Sie finden sich aber auch in Mittelitalien und bis hinunter nach Neapel.² Florenz, das Zentrum der Bildhauerkunst des Quattrocento, hat wenig Anteil daran, ebenso Rom, wo nach einer gewissen Zeit der Stagnation hauptsächlich Florentiner Bildwerke begehrt waren.³

Für die weite Verbreitung könnte zunächst einmal das »Wandern« von Werken eine einfache Erklärung bieten. Als Mitbringer von Reisen gelangten vor allem kleinformatige Skulpturen in den Süden, doch hat man in der Zeit der Schönen Madonnen und Vesperbilder auch mit auswärtigen Bestellungen zu rechnen. So wird bei den frühen Vesperbildern im Friaul und im Veneto meist eine Herkunft aus Salzburg angenommen.⁴ Importiert wurden wahrscheinlich auch die Alabasterbildwerke des sogenannten Rimini-Altars, die nun einer frankoflämischen Werkstatt zugeschrieben werden.⁵

Größere Bedeutung hat aber zweifellos das Abwandern von Bildhauern und Bildschnitzern: Franzosen, Niederländer und vor allem Deutsche sind über die Alpen nach Italien gezogen, um dort Aufträge zu übernehmen und sich dauerhaft niederzulassen. Sie arbeiteten zunächst in den großen Dombauhütten Ober- und Mittelitaliens, wenig später auch als selbständige, in die städtischen Strukturen eingebundene Meister. Eine geradezu magnetische Anziehungskraft entwickelte die kosmopolite Hafenstadt Venedig, wo sich auch die deutschen Maler, Grafiker und Buchdrucker bevorzugt aufhielten.⁶

Probleme bei der Aufnahme und Eingliederung dieser ausländischen Bildhauer gab es offenbar nicht.⁷ Die Beschäftigungsmöglichkeiten waren vielversprechend, da sich die deutschen Handwerker, die seit dem 14. Jahrhundert nach Italien ausgewandert waren, und die Kaufleute in den großen Handelshäusern als Auftraggeber anboten. Diese waren öfters in eigenen Bruderschaften organisiert und bestellten Bildwerke für Kapellen und Altäre bevorzugt bei ihren Landsleuten. Es wäre aber falsch, nur von patriotischen Bindungen auszugehen, da die *forestieri* auch von Italienern bedeutende Aufträge erhielten.

Die Kenntnisse über die Aktivität der deutschen Bildhauer sind allerdings noch immer lückenhaft. Die meisten dieser weit verstreuten Angaben hat schon Werner Körte in einem Anhang zu seiner Dissertation über die Vesperbilder zusammengetragen und damit das Fundament für jede weitere Beschäftigung mit unserem Thema gelegt.⁸ Davon hat auch Margrit Lisner bei ihren ebenso wichtigen Forschungen zu den deutschen Kruzifixen profitiert.⁹ Seither sind dank der Studien zur regionalen

Holzskulptur in Italien noch einige Hinweise hinzugekommen, die durch gezielte Recherchen in Archiven sicher noch vermehrt werden könnten.

In den vorliegenden Dokumenten werden die Künstler freilich nur mit ihrem Vornamen – leider allzu oft Johannes bzw. Giovanni – und dem Zusatz »Teutonicus« oder »Tedesco«, »Alemannus« oder »de Alemania« bzw. »di Alemagna« aufgeführt. Man weiß aber nicht genau, ob es sich um eine aktuelle Herkunftsbezeichnung handelt oder ob daraus bereits der Nachname eines länger in Italien ansässigen Meisters geworden ist. Da zunächst noch keine scharfe Trennung zwischen Deutschen und Niederländern (»Fiamminghi«) vorgenommen wird, läßt sich auch das geographische Einzugsgebiet nicht eindeutig abgrenzen. Genauere Angaben zum Herkunftsland (Bayern, Österreich, Siebenbürgen usw.) sind jedenfalls selten. Größere Sicherheit besteht erst, wenn die Namen der Heimatstädte mitgeteilt werden, doch sind noch nicht einmal diese absolut verlässlich, weil sie von den Künstlern verrätelt oder von den Schreibern entstellt worden sein können.¹⁰

Präzise sind dagegen die Angaben zum Tätigkeitsbereich dieser Meister. Streng unterschieden wird der Bildhauer (»lapicida«) von dem Bildschnitzer (»intaiator«).¹¹ Einmal hört man in Mailand und Pavia auch von einem Tonplastiker: »lucha de Alemania magister a fictilibus seu imaginibus terre«.¹² Daß die zugewanderten Meister außerdem in den beliebten Materialien Stuck und Cartapesta gearbeitet haben, ist anzunehmen, aber nicht überliefert. Schließlich sind immer wieder, besonders in Mailand, Venedig und Rom, deutsche Goldschmiede anzutreffen.

Nur selten lassen sich diese Nachrichten mit erhaltenen Werken verbinden. Es gibt aber viele Skulpturen von Deutschen, die auf stilkritischem Wege identifiziert werden können. Bei ihnen stellt sich dann hin und wieder die Frage, ob sie wirklich am Ort entstanden oder nicht doch von weither importiert worden sind. Das gilt im besonderen für die Gruppe der Vesperbilder wie auch für einzelne Kruzifixe.¹³ Es finden sich aber immer noch genügend Werke in Holz und Stein, die eindeutig den gesuchten »Wanderkünstlern« zuzuordnen sind.

Nach Körte und Lisner hat man sich mit diesem – von deutscher Seite etwas belasteten – Thema auffallend wenig beschäftigt und das Terrain weitgehend der italienischen Forschung überlassen.¹⁴ Es bleibt aber ein lohnendes Ziel, der Frage nachzugehen, ob die Herkunft der Meister von den Bildwerken abzulesen ist und ob sich ein wie auch immer gearteter Prozeß der Assimilation nachweisen läßt. Das Thema ist um so interessanter, als die Internationale Gotik einen gemeinsamen Ausgangspunkt für Nord- und Südländer bietet, bevor unter-



5. Ägidius von Wiener Neustadt, Fl. Michael. Montemerlo, Pfarrkirche

gnomie. Wolfgang Wolters sah sich zwar an Zeichnungen Pisanellos erinnert, doch wird man ihm darin nicht folgen können.⁴¹

Das Bildwerk steht also an einem Wendepunkt und eröffnet einen weiten Horizont, wenn man den Bogen von Claus Sluter bis zum jungen Donatello spannt. Es handelt sich um das

selbstbewußte Zeugnis eines Meisters, der seinen kunsthistorischen Standort im Werk selbst und in der beigefügten Inschrift reflektiert. Demonstrativ wird auf das eigene Kompositionsvermögen und die hohe Kunstfertigkeit verwiesen. Dieses Streben nach einer bestimmten ›Stilhöhe‹ verleiht dem Bildwerk bei aller Imposanz aber auch eine gewisse Kälte.

BEOBACHTUNGEN AN DONATELLOS GEORGSSTATUE

Zu einer ›legendären‹ These Herbert Siebenhüners

Stefan Kummer

Keine Quelle gibt über die Entstehungsgeschichte der Georgsstatue von Donatello Aufschluß (Abb. 1). Bevor das Standbild im 19. Jahrhundert in das Museo Nazionale im Bargello zu Florenz gelangte, schmückte es die Nische der Arte dei Corazzai e Spadai an der Nordfassade von Orsanmichele. Der Hl. Georg war der Schutzpatron der Panzermacher- und Schwertfegerzunft. Donatellos Relief am Nischensockel, auf dem der Kampf des Heiligen mit dem Drachen dargestellt ist, läßt sich mit Hilfe eines Dokuments in die Zeit um 1417 datieren. Die Statue wird von der überwiegenden Zahl der Forscher in den Zeitraum zwischen 1415 und 1417 datiert.¹

In der »Kunstchronik« erschien im Jahre 1954 das Resümee eines Vortrags, den Herbert Siebenhüner auf dem Fünften Deutschen Kunsthistorikertag zu Hannover am 28. Juli 1954 gehalten hatte; das Thema lautete: »Der Hl. Georg des Donatello«. ² Diese Zusammenfassung, für die laut Mitteilung der Redaktion der Referent verantwortlich zeichnete, fand wegen der darin enthaltenen provokanten These ein unterschiedliches Echo in der Donatello-Forschung. Verschiedene Formulierungen in dem Resümee, die nicht oder nur schwer den Zusammenhang mit dem Redetext erkennen lassen, warfen Fragen auf und führten zu irrtümlichen Annahmen in der Forschungsliteratur, die bis zur Gegenwart nicht beantwortet bzw. berichtigt wurden, da Herbert Siebenhüner sein Referat, das noch gelegentlich anderen Ortes vorgetragen wurde (s. u.), niemals veröffentlicht hat. Es kann deshalb kaum erstaunen, daß die in dem Vortrag aufgestellte These im Laufe der weiteren Forschung über Donatellos Frühwerk allgemein und zur Statue des hl. Georg insbesondere den Charakter des Legendären annahm. Wie lautet die in dem Resümee von 1954 vorgetragene These? Knapp zusammengefaßt, folgendermaßen: Die Statue des hl. Georg ist das Produkt der Umarbeitung (Überarbeitung) der Statue eines ›Davids als Sieger‹, die in den Urkunden der Domopera in den Jahren zwischen 1409 und 1413 als in Arbeit befindlich erwähnt wird. Zur Begründung dieser weitreichenden, für das Verständnis des Frühwerks Donatellos folgenreichen These, wenn sie akzeptiert worden wäre bzw. würde, sind in dem Vortragsresümee Siebenhüners die folgenden Argumente vorgebracht worden:

1. »Abarbeitungen im Mantelumhang (besonders an der Rückseite und in der Seitenansicht von rechts) und an der rechten, schildhaltenden Hand«, wiesen darauf hin, »daß die Figur nicht in ihrem ursprünglichen Zustand überliefert« sei (Abb. 2).
2. »Zum ursprünglichen Zustand der Figur« sei »auf Grund von acht Bohrlöchern ein metallener Kopfschmuck (Blattkranz) und in der Faust der Linken ein herabhängender Gegenstand (Schleuder) zu ergänzen« (Abb. 1, 3, 4).

3. In ikonographischer Hinsicht füge sich die Statue nicht in das in Italien übliche Spektrum der Georgs-Ikonographie: Der balkengeschmückte Schild sei kein »primäres Georgs-Attribut«; es fehlten ferner die »Hauptattribute des ritterlichen Heiligen: Lanze (mit Wimpel) und Drache«. Auch der »Habitus« der Figur (»Ausdruck, Bewegung, Gestik«) widersprächen »jedem Georgs-Bilde«. Stattdessen könne »die Statue in ihrem ursprünglichen Zustand als ›David als Sieger‹ erkannt werden in Weiterentwicklung aus dem Marmor-David«.
4. »Für den rekonstruierten ›David II‹ gebe es Urkunden in der florentinischen Domopera, die sicherten, »daß die Statue von Donatello ist und daß sie von 1409–13 entstand«. »Offensichtlich« sei »dies dieselbe Figur, die aus dem Dom-Magazin von der Arte dei Corazzai e Spadai [welche die Georgsstatue an Orsanmichele aufstellen ließ] im Oktober 1415 erworben wurde«. Donatello habe sie »für die Zunft als Hl. Georg umgearbeitet und ab Februar 1417 das zugehörige Relief am Tabernakel als echte Renaissance-Bildunterschrift« gefertigt«.
5. »Die durch diese Umdatierung und Entschlüsselung notwendig werdende Umgruppierung innerhalb Donatellos Frühwerk« finde »ihre Bestätigung dadurch, daß für den Hl. Markus von Orsanmichele auf Urkunden verwiesen werden kann, die dessen Entstehung ins Jahr 1414« rechtfertigen. »Der Markus« folge »dem David II [sc. der Statue des Hl. Georg im Erstzustand] und nicht umgekehrt«.

Die ersten Reaktionen auf Siebenhüners These, die wir kennen, finden sich in dem Protokoll der Diskussion, die sich an den Vortrag anschloß:³

Hans Kauffmann »schließt sich der Siebenhüner'schen These an, soweit sie die Annahme eines früheren Zustands der Georgsfigur betrifft, auf die die angeführten Urkunden durchaus beziehbar seien«. Gegen die Schlußfolgerungen des Referenten erhebt er indessen die folgenden Einwände:

1. Das Relief unter der Statue ist nicht als »Kennzeichnung« zu verstehen, sondern entspricht den 1386 und 1403 erfolgten Vorgaben, an die sich die Zünfte zu halten hatten.
2. Erstaunlich sei es, daß »eine für eine andere Stelle gearbeitete Figur« gerade den Maßen der Orsanmichele-Nische entspreche.
3. Der Sockel des »Georg« sei mit dem des »Marmor-David« zu vergleichen.
4. Die Ikonographie des hl. Georg weise »zweifelloso viele Übergänge zum David« auf; byzantische und nordische » Fassungen« seien zu berücksichtigen.



1. Donatello, Hl. Georg. Florenz, Museo Nazionale del Bargello

EIN UNBEKANNTES MICHAELSRELIEF AUS DEM RÖMISCHEN QUATTROCENTO

Ein Werk des Isaia da Pisa

Johannes Röll

In der kleinen Kirche S. Antonino Martire in Pofi (Provinz Frosinone) findet sich auf der Evangelienseite des Altarbereichs ein Relief mit einer Darstellung des »Hl. Michael« (Abb. 1, 2). Das Werk ist auf den ersten Blick unschwer dem römischen Kunstkreis der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuordnen, hat bislang aber noch keinen Eingang in die entsprechende Literatur gefunden.¹

Das Relief, dessen Maße 87 × 53 cm betragen, zeigt in einfacher Ädikulaarchitektur den Erzengel Michael, der mit der rechten schwerhaltenden Hand in mächtigem Schwung auf den zu seinen Füßen kauern den Drachen einzuschlagen im Begriff ist. Der Erzengel trägt antikische, durch das große Kreuz auf dem Brustpanzer christianisierte Rüstung; die linke Seite schützt er durch einen achteckigen Schild. Das sanfte Antlitz Michaels steht hierbei nicht in Widerspruch zur gewalttätigen Handlung, sondern entspricht der auch im Quattrocento schon üblichen ikonographischen Charakterisierung des Engels als jugendlichem, gelegentlich auch knabenhaftem Heiligen.

Einfache kannelierte Pilaster bilden die Rahmung der perspektivisch und auf Untersicht angelegten Ädikula mit Dreiecksgiebel. Die Decke der Ädikula schmücken rosettengefüllte Kassetten, die Seiten begrenzen Nischen, in deren obere Muschelbekrönungen die Schwingen des Erzengels eingepaßt sind. Die Nischen sind perspektivisch konkav eingezogen, je eine halbierte Rosette mißt zudem den Nischendurchmesser der Standfläche aus.²

Das Giebfeld beherrscht ein die Rahmenprofile leicht überfangender Lorbeerkranz, die Enden des ihn zusammenhaltenden Bandes wehen seitlich in die Schmalseiten des Giebeldreiecks hinein. Das Spiegelfeld des Laubkranzes selbst ist leer. Die Giebelecken werden von – ebenfalls der Antike entlehnten – akroterionartigen Schotenbündeln bekrönt, die weit ausfächernd in den Freiraum über dem Giebel hineinragen. Das Relief weist zudem zahlreiche rote und goldene bzw. gelbe Farbreste auf.

Zunächst möchte man an eine Herkunft des Reliefs aus der Werkstatt Andrea Bregnos denken. Die Körperhaltung des Erzengels ist derjenigen der Michaelsfigur am Grabmonument des Kardinals d’Albret in S. Maria in Aracoeli in Rom eng verwandt (Abb. 5). Der rechte, schwerhaltende Arm ist auf Kopfhöhe erhoben und holt schwungvoll hinter dem Rücken aus. Das Schwert ist somit, durch die Flachheit des Reliefs bedingt, hinter dem Kopf, aber vor den Flügeln des Engels sichtbar. Ein bedeutender Unterschied zu dieser Figur ist jedoch das weit aus sicherere Standmotiv mit dem hochgestellten linken Bein, das mit dem leicht unstabilen Balancieren auf der Drachenfigur dort wenig gemein hat. Die nahezu blockparallele Ausrichtung des »Michael« am Grabmal d’Albrets findet hier ebenfalls keine

Entsprechung: Die seitliche Drehung vermag durch den herausragenden Ellenbogen und den schräg gehaltenen Schild der Aktion zusätzliche Dynamik zu geben. Die Darstellung in Pofi erscheint insgesamt klassischer und antikischer als die reicher geschmückte in S. Maria in Aracoeli.

Der Hand Bregnos ebenfalls zugewiesen wird eine weitere Darstellung des Erzengels im Musée Jacquemart-André in Paris, zu der die Figur in Pofi noch näher steht als zum Engel des D’Albret-Grabmals (Abb. 3).³ Dieses Relief, das ursprünglich wohl als Supraporte Verwendung fand, wurde, wie Francesco Caglioti wahrscheinlich machen konnte, wohl von Kardinal Juan de Carvajal in Auftrag gegeben; als Datierung werden die Jahre 1468–70 vorgeschlagen.⁴ Weniger Emphase ist auf die Repräsentation als auf die Aktion gelegt, dies verbindet die beiden Reliefs. Mit weit gespreizten Schwingen holt der Erzengel mit erhobenem Schwert zum Schlag auf den Drachen aus.⁵

Große Übereinstimmungen weisen auch die Drachenfiguren auf, die demselben Gelege entschlüpft zu sein scheinen und in Größe, Kopf- und Flügelform sowie Panzerung ihre Verwandtschaft verraten.

Doch zeigen sich zwischen dem Relief in Pofi und den beiden angeführten Michaelsdarstellungen Bregnos auch gewichtige Unterschiede. Am deutlichsten lassen sich diese im Physiognomischen fassen. Der Gesichtsaufbau ist ein flächigerer, weicherer, die Proportionen zwischen Augen, Nase, Mund und Kinn sind verschieden. Auch die Formung von Augen und Mund entspricht nicht anderen Werken Bregnos. Die antikisierende und oftmals kleinteilige Ornamentfreude, die Bregnos Arbeiten häufig auszeichnet, ist hier ebenfalls nicht zu finden.

Die genannten physiognomischen Charakteristika sowie weitere Elemente des Reliefs in S. Antonino finden sich jedoch in manchen Werken wieder, die einem der führenden Bildhauer Roms in der Jahrhundertmitte zugeschrieben werden: dem Toskaner Isaia da Pisa.⁶

Vergleichend herangezogen werden soll hier zunächst der um 1460 für S. Maria Maggiore geschaffene Sakramentsaltar, dessen zwei erhaltene Teile heute ebendort in der Sakristei der Cappella Sistina sowie im Art Institute of Chicago aufbewahrt werden (Abb. 4, 6).⁷ Die sanften, milden Züge des Erzengels lassen sich in den seitlich stehenden Engelsfiguren ebenso nachweisen wie das nach hinten gelegte, wellige Haar sowie der gleichmäßig rund geführte Haaransatz. Auch das für Michaelsfiguren – und Engelsfiguren allgemein – häufig typische, über der Stirn getragene dreieckige Schmuckdiadem mit der bekrönenden Perle findet sich dort in nahezu identischer Weise, wie auch schon an einem Frühwerk Isaias, dem Taufbrunnen in Gradoli.⁸ Als weiteres Beispiel sei das Tabernakel im Museo Civico von Viterbo angeführt (Abb. 7).⁹



1. Hl. Michael. Pofi, S. Antonino

HERCULES UND CACUS

Eine verlorene Plakette von Moderno?

Wolfger A. Bulst

Die kleinplastischen Gattungen gehören zu den charakteristischen Neuschöpfungen der italienischen Renaissance. Für den privaten Kunstgenuß bestimmt, kamen sie in besonderem Maße dem erwachenden Wunsch der ästhetischen Selbstfindung entgegen, wie die Einbeziehung der kostbaren Objekte in zeitgenössische Portraits bezeugt. Vermischt mit den aus dem Boden geborgenen *anticaglie* – und diesen nachgebildet – waren Gemmen und die Statuetten und Miniatur-Reliefs aus Bronze, Silber und Gold, d. h. Medaillen und Plaketten,¹ – und Abgüsse aus billigem Material – begehrte Objekte der Sammlungen, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts überall entstanden.

Mit Andrea Riccio bzw. seinen Nachahmern und der Stadt Padua, deren Santo seinen mit figürlichem Schmuck überreich dekorierten Osterleuchter (1515) bewahrt, werden die antikisierenden Tischgeräte aus Bronze in Verbindung gebracht, von denen die Tintenfüßer, wie das in Washington,² schon für den Schreibtisch der Studierstube konzipiert waren.³ Die Taten des Hercules auf dem Gefäßkörper erinnerten hier an das alle höhere menschliche Tätigkeit verbindende Tugendideal der Virtus⁴ – und der Anblick der uneigennütigen Arbeiten des griechischen Heros mag manchen Gelehrten über den kargen



2. Antico, Hercules und die Hydra. Florenz, Museo Nazionale del Bargello



1. Moderno, Hercules und Kentaur. Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Lohn der eigenen literarischen Mühen hinweggetröstet haben.⁵ Daß es sich hier um eine Auftragsarbeit handelt, ist freilich unwahrscheinlich, denn keines der figürlichen Elemente ist für dieses Tintenfaß entworfen worden.

So gehen die Hercules-Reliefs⁶ auf Plaketten eines Künstlers zurück, der einige seiner Arbeiten als *OPVS MODERNI* signiert hat. Dieser Moderno wird nur ein einziges Mal in den Quellen erwähnt – allerdings in illustrier Gesellschaft – bei Francisco de Holanda (1548), der ihn nach Valerio Belli, Benvenuto Cellini und Caradosso zu den berühmten Steinschneidern zählt,⁷ während seine zahlreichen, auch von Bildhauern und Malern gern als Vorlagen verwendeten Plaketten⁸ in der schriftlichen Überlieferung keine Spur hinterlassen haben. Von einem Madonnenrelief, das wie die meisten seiner Plaketten mehrfach vorkommt, sind vier Exemplare rückseitig mit dem Pseudonym signiert,⁹ während er auf einem (verschollenen) Stück an derselben Stelle nicht nur seinen wirklichen Namen Mondel(l)a, sondern auch seinen Beruf, nämlich Goldschmied, mitgeteilt und das Jahr 1490 festgehalten hat.¹⁰ Der Name Mondella fand sich nun bei Vasari, der einen »Mondella veronese« im Zusammenhang mit Falconetto erwähnt und denselben(?) Galeazzo Mondella in der Vita des Valerio Belli als einen Lehrer im Steinschnitt des jungen Matteo dal Nassaro nennt und seine Zeichenkunst rühmt: »Galeazzo Mondella; il quale, oltre all'intagliar le gioie, disegnò benissimo.«¹¹ Diese Nachricht bestätigen zwei bildmäßig ausgeführte Zeichnungen

BAMBAIAS GRABSTELE FÜR LANCINO CURZIO UND EINIGE BEMERKUNGEN ZUR IKONOGRAPHIE DER »FAMA«

Britta Kusch-Arnhold

»[...] quando, mirando intorno su per l'erba,
vidi da l'altra parte giugner quella
che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba.«¹

Das kleine Grabmonument für den Mailänder Dichter Lancino Curzio gilt als das früheste Werk des Bildhauers Agostino Busti, genannt Bambaia (1483–1548),² ist jedoch durch kein Dokument oder eine Signatur für ihn gesichert (Abb. 1).³ Es wurde nach dem Tode Curzios († 2. Februar 1512) von dessen Bruder Francesco in Auftrag gegeben und im Jahre 1515 vollendet.⁴ Archivalische Hinweise bieten zum einen das Testament Lancinos, in dem dieser ein Begräbnis in S. Marco zu Mailand wünscht und demselben Konvent die lateinischen Bücher seiner Bibliothek stiftet,⁵ und zum anderen ein Freistellungserlaß für Cristoforo Lombardo durch die Domopera von Mailand für die Fertigstellung des Monuments im März 1515.⁶ Dennoch herrscht in der Forschung Einigkeit über die Autorschaft Bambaia, für den Cristoforo Lombardo demnach das Werk nur vollendet hat.

Wie bei späteren Werken Bambaia hat man sich in der Literatur auch bei der Curzio-Steile zumeist auf Zuschreibungs- und Stilprobleme konzentriert. Über ihr *concetto* und ikonographisches Repertoire, worum es im folgenden vorrangig gehen soll, lassen sich indes nur knappe Äußerungen finden.⁷

Die marmorne Grabstele ist ein Wandkenotaph, das durch seine filigrane Gesamterscheinung und die feine Ausarbeitung der Details besticht. Es besteht aus fünf pyramidenartig sich verschmälernden Geschossen. Über der Inschrift⁸ und einem Girlandenrelief mit Wappen zeigt das Hauptgeschoß einen Sarkophag mit lorbeerbekröntem *gisant*, flankiert von Kandelabern auf Postamenten (Abb. 2). Darüber befindet sich ein Bildfeld mit einer Darstellung der drei Grazien, das von volutenförmig gebogenen und von Pegasoi gehaltenen Flammenhörnern eingefasst wird. Die gestufte Bedachung des Reliefs wird von einem Flammenaltar und zwei spiegelsymmetrisch sitzenden, geflügelten Gestalten bekrönt, die entweder einen Palmwedel oder eine Tuba präsentieren.⁹ Ganz oben steht eine weibliche, ebenfalls geflügelte Aktfigur, die »Fama«,¹⁰ um deren Beine sich ein leeres Schriftband windet. Ursprünglich hielt sie wohl auch Fackeln oder Posaunen, diese sind jedoch, wie viele vollplastische Details des Monuments, heute verloren.

Das antikische Erscheinungsbild der Grabstele hat in der Forschung zu der Ansicht geführt, daß sie erst nach der im Winter 1513/14 absolvierten Romreise Antonio Bustis konzipiert wurde, was gut mit ihrem Vollendungsjahr 1515 in Übereinstimmung gebracht werden kann.¹¹ Dabei ist es vor allem die Gesamtform der Steile, die eine unmittelbare Rezeption der antiken und aktuellen römischen Kunst durch den Mailänder

wahrscheinlich macht.¹² Denn ungewöhnlich nicht nur für die lombardische Sepulkralkunst, sondern auch für die anderer Regionen, ist – neben dem mythologischen Repertoire aus Grazien, Pegasoi und bekrönender Fama – der Aufbau der Steile, der in seiner pointierten Symmetrie und der Fragilität einzelner Elemente, in der mehrfachen Brechung der Größenmaßstäbe sowie in der relativ freien Kombination biegsamer und starrer Gebilde an Grottesken erinnert. Diese gab es als Pilasterschmuck oder als von diesen inspiriertes Schmuckmotiv in untergeordneter Position (nicht nur) an Grabmälern bereits zuvor; die Gesamtform eines Grabmals selbst jedoch an einer Grotteske zu orientieren, ist gänzlich neu und bleibt, soweit ich sehe, ohne Folgen.

Auch Bambaia hat, wie schon ein Blick auf seine Zeichnungen oder die Pilasterspiegel seines Grabmals für Gaston de Foix belegt, die römischen Grottesken studiert und vielfach umgesetzt.¹³ Skizzen nach den Dekorationen der Domus Aurea und Studien nach den Adaptionen dieser Vorlagen in der aktuellen Malerei finden sich darüber hinaus auch bei anderen romreisenden Künstlern Norditaliens, so daß man von einer umfassenden Kenntnis Bambaia wird ausgehen können.¹⁴

Was die Curzio-Steile über Einzelmotive hinaus (zum Beispiel die geschwungenen Füllhörner oder die spiegelsymmetrisch angebrachten Figuren) mit Renaissancegrottesken verbindet,¹⁵ ist der Umstand, daß es sich bei ihr in gewissem Sinne ebenfalls um eine Mischform handelt, bei der Elemente der Gattung Grabmal (nämlich Sarkophag, *gisant* und Inschrift) mit figuralen und ornamentalen Motiven zu einer dekorativen, symmetrischen und wenig in den Raum ausgreifenden Komposition zusammengefügt sind.¹⁶ Die einzelnen Elemente bilden eine je eigene Plastizität sowie einen eigenen Bildraum aus und sind doch zu einem flachen Grab-Bild komponiert. Aus diesem »Doppelcharakter« bezieht das Monument einen zusätzlichen Reiz, der der ersten Zurschaustellung antiker, auf den Ruhm und das Dichtertum anspielender Motive eine leichte, fast ironische Note hinzufügt und der *fama* des Poeten, die dem alleinigen Vermögen der Musen anheim gestellt wird (»VIVIT LANCINVS CVRTIVS / SAECVLA PER OMNIA / [...] TANTVM POSSVNT CAMOENAE«), im Sinne der Grotteske einen phantastischen, traumbildartigen und flüchtigen Zug verleiht.¹⁷ Anders als bei der »reinen« Grotteske verzichtet Bambaia jedoch, der Grabmalaufgabe entsprechend, auf ungewöhnliche Mischwesen und eine zu hybride Konstruktion. Der Grotteske Entlehntes ordnet er den Bestand-



1. Agostino Busti, Grabstele für Lancino Curzio. Mailand, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

ZUR DARSTELLUNG VON ANTIKEN UND ANTIKISIERENDEN SKULPTUREN BEI TIZIAN UND IN DER MALEREI DES VENETO NACH 1500

Candida Syndikus

Am 8. Dezember 1545 schrieb Tizian von Rom aus an Kaiser Karl V.:

»Io sono hora qui in Roma chiamatoci da Nostro Signore et vado imparando da questi maravigliosi sassi antichi cose per le quali l'arte mia divenghi degna di pingere le vittorie che Nostro Signor Dio prepara a Vostra Maestà in Oriente.«¹

Tizian spielt in dieser Briefstelle auf die sich hier bereits anbahnenden Auseinandersetzungen des Habsburgers mit den deutschen Protestanten an. Einige Jahre später wird er Karl V. zu Pferde bei der Schlacht bei Mühlberg portraituren. Zwischen 1545 und 1546 hielt sich der Maler für einige Monate in Rom auf.² Das Studium der »maravigliosi sassi antichi« ist für ihn zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches mehr. Im Gegenteil: Es ist zwar unwahrscheinlich, daß er bereits vor diesem Aufenthalt Rom besucht hatte; doch schon in seinen frühesten Werken offenbart sich ein besonderes Interesse an der antiken Skulptur, das – mal mehr, mal weniger intensiv – sein gesamtes Schaffen begleitet. Die Studienobjekte fand er vor seiner Romreise in den Antikensammlungen Venedigs und auf der *Terraferma*. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er darüber hinaus auf graphische oder plastische Reproduktionen bekannter Werke des Altertums zurückgegriffen. Dies mag für ein Detail der 1508/09 entstandenen Fresken an der Flanke des Fondaco dei Tedeschi zutreffen.³ Juergen Schulz hat vor einigen Jahren auf eine um 1600 entstandene Vedute aufmerksam gemacht, welche im zweiten Geschloß die bereits vom Zahn der Zeit stark angegriffene Darstellung eines der »Rossebändiger« vom Quirinalshügel zeigt.⁴

Diesem demonstrativen Antikenzitat, dessen Bedeutung im Rahmen der als Ganzes schwer zu interpretierenden Ikonographie der Fondaco-Fresken gleichwohl rätselhaft bleibt, stehen in Tizians Frühwerk Beispiele gegenüber, in denen der Bezug zum Vorbild durch die Verwandlung des Ursprungsmotivs verschleiert wird. So ist in dem ca. 1510 entstandenen Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« (Glasgow, Art Gallery and Museums Collection) die Rückenfigur des Soldaten links einer heute in Kopenhagen befindlichen Statue, dem sogenannten »Sandalenbinder Lansdowne«, nachempfunden, bei der es sich um die Nachbildung eines lysippischen Werkes handelt.⁵ Ob sich der gelehrte Betrachter des frühen Cinquecento angesichts dieser Figur sofort das Vorbild ins Gedächtnis rufen konnte, muß dahingestellt bleiben. Es scheint Tizian hier in erster Linie um das Studium des komplexen Standmotivs gegangen zu sein, das er samt dem Podest für den rechten Fuß übernommen hat. Daß er nicht auf eine Zeichnung zurückgegriffen hat – etwa auf die von Joannides herangezogene Skizze nach Raffael, die ebenfalls die Rückenansicht des »Sandalenbinders« zeigt,⁶ – ist

zunächst durch die Freiheit im Umgang mit dem Haltungsmotiv indiziert, das eine genaue Kenntnis der Statue voraussetzt. Zudem bildet die *En face*-Ansicht der Skulptur auch die Grundlage für den hl. Rochus in der wahrscheinlich 1511 in Padua entstandenen Tafel der »Thronenden Madonna mit Kind und den hll. Antonius und Rochus«.⁷ Das Aufsetzen des Fußes auf einen Felsblock, das dem lysippischen »Sandalenbinder« das Schnüren des Schuhs erleichterte, dient dem hl. Rochus dazu, die Pestwunde am Oberschenkel vorzuweisen. Tizian zitiert nur den Stand der Skulptur, die Haltung von Oberkörper, Armen und Kopf ist bei der Heiligenfigur völlig verändert, was den Bezug zum Vorbild verschleiert. Nur in der Gegenüberstellung zum »Sandalenbinder« wird der dem hl. Rochus beigegebene Felsbrocken verständlich, der auf der kahlen Raumbühne wie ein Attribut erscheint.

Vom Künstler intendiert war dagegen ein Wiedererkennungseffekt im Falle des Laokoon-Zitats im Gemälde »Bacchus und Ariadne« für das Camerino d'Alabastro von Alfonso I. d'Este (London, National Gallery), und die Anspielung wurde auch verstanden: »[...] una pittura in quadro di mano di Tiziano dove era dipinto Lacoonte«, beschreibt Annibale Rondocaglia 1598 das Bild in einem Brief an Cesare d'Este.⁸ Ab etwa 1520 befand sich ein Modell des »Laokoon« in Tizians Werkstatt, und das Studium dieser Figurengruppe wird noch weitere Male in seinen Gemälden aufscheinen.⁹

Die Autoren des Cinque- und Seicento nahmen in besonderem Maße Tizians Auseinandersetzung mit der Antike in den Blick. In den »Maraviglie dell'Arte« (1648) spielt Carlo Ridolfi auf Tizians Studium antiker Skulpturen an, und zwar im Zusammenhang mit den Putten im Altarblatt des »Petrus Martyr« (ehemals Venedig, SS. Giovanni e Paolo), die nach einem Putto des Phidias gebildet seien: »da un getto di Cupine, che si crede opera di Fidia«.¹⁰ Und Ridolfi fährt fort:

»[...] e si tiene dall'universale, che non si possono meglio comporre, proponendosi egli tal'hora l'imitazione delle cose celebri antiche, molto bene da lui conosciute, errando in questo luogo il Vasari, che da Titiano non fossero tali studi pratici, essendo que' bambini condotti nel colorito non solo, mà nel disegno à termini di maraviglia.«¹¹

Es handelt sich dabei um eine Replik auf Vasaris berühmte Kritik an der »Assunta« der Frari-Kirche, der es an *disegno* mangle, was daran liege, daß Tizian damals (d.h. 1516–18) noch nicht in Rom gewesen sei und weder die Werke Michelangelos und Raffaels noch die antiken Statuen habe studieren können.¹² Ridolfi zufolge ist Tizian dagegen ein ausgezeichnete Kenner antiker Kunstwerke. Beide Aussagen sind programmatisch und vor dem Hintergrund der Debatte um *disegno* und



6. Girolamo Tessari, Glaswunder. Padua, Scuola del Santo

kette – diese Partie ist im Gemälde durch einen Kopf verdeckt – Merkur gezeigt, der den über ein Buch gebeugten Amor im Lesen unterweist.³⁷ Die geflügelte Venus ist die kompositionell dominante Hauptfigur und zugleich Bindeglied zwischen den beiden symmetrisch angelegten Episoden. Es handelt sich dabei

um eine Komposition der Frührenaissance, die sich in der Zeit um 1500 großer Beliebtheit erfreute.

Die Zuschreibung an Bertoldo ist nicht abwegig, hatte der Bildhauer doch 1483 in Padua, erfolglos zwar, an einem Wettbewerb für die Bronzereliefs an den Chorschranken des Santo

MICHELANGELO UND DAS LICHT

Georg Satzinger

Daß Michelangelo ein Künstler war, für den das Licht eine ganz besondere Bedeutung hatte, ist bereits aus den Schriftquellen ersichtlich. 1532 zog er bei der endgültigen Standortwahl für das Juliusgrab von den beiden zur Auswahl stehenden Rovere-Kirchen S. Pietro in Vincoli gegenüber S. Maria del Popolo mit der Begründung vor, »Al Popolo sarebbe stata bene, come in loco più frequentato; ma non v'è loco capace né lumi al proposito«.¹ Helligkeit war ihm wesentliches Anliegen; so kritisierte er 1546 Sangallos St.-Peter-Projekt laut Vasari als »cieca di lumi«, das – um ihn selbst zu zitieren – »toglie tucti i lumi a la pianta di Bramante; e non solo questo, ma per sé non à ancora lume nessuno«.² Als einen Reflex von Michelangelos Sensibilität für das Licht kann man zudem ansehen, daß er in Benvenuto Cellinis Autobiographie explizit als Autorität auch in der Frage der richtigen Beleuchtung von Skulptur auftritt. Cellinis bronzene Portraitbüste des Bindo Altoviti sei in Altovitis Studio zwischen zahlreichen Antiken schlecht aufgestellt gewesen, »messa a cattivo lume«; ihre Qualitäten kämen erst dann zur Entfaltung, »se l'avessi il suo ragionevol lume«. Michelangelo habe deshalb gegenüber Bindo Altoviti die falsche Position der Fenster und den Mangel an Oberlicht kritisiert, da die Büste in einer Wandnische gegenüber der einzigen Fensterreihe aufgestellt war: »se queste finestre [so Michelangelo nach Cellini] fussino lor di sopra come le son lor di sotto, le mostrerrieno tanto meglio che quel vostro ritratto in fra queste tante belle opere si farebbe un grande onore.«³

Die Kriterien, die aus diesen wenigen Passagen – den einzigen einschlägigen – abzulesen sind, beschränken sich auf die recht allgemeinen Merkmale »Lichtfülle« und »Licht von oben«; da sie als Argumente jedoch immer kontrastiv zu einer als defizitär beschriebenen Vorgabe stehen, kommt ihnen keine geringe Aussagekraft zu. Differenziertere Maßstäbe und individuelle Prinzipien der Gestaltung des Lichts sind den Werken und Projekten selbst abzugewinnen. Ich konzentriere mich auf vier: die Medici-Kapelle, die Biblioteca Laurenziana, das Juliusgrabmal und St. Peter.⁴

Bereits Frommel machte auf einige Aspekte der ingenüösen Fensterdisposition der 1520 begonnenen Medici-Kapelle aufmerksam.⁵ Die vier zur Basis leicht gespreizten Fenster der Lunetten sind nämlich außen im Tambour derart erhöht, daß das Licht wie in gestuften Trichtern eingefangen und nach unten in den Kapellenraum geleitet wird (Abb. 1, 2). Schräggeführte Lichtschächte mit erweiterten Außenrahmen sind nicht neu, wir kennen sie bereits von Bramante, doch nicht in solcher Wirksamkeit zugunsten einer strahlenden, zentrierten Helligkeit wie in der Medici-Kapelle.⁶ Zu dieser besonderen Helligkeit trägt auch die betont filigrane, 1524 vollendete Laterne absichtsvoll bei.⁷

Keine Beachtung fand bisher, wie originell Michelangelo die zweite Ordnung der Kapelle wenigstens teilweise durch-

fensterte, eine Maßnahme, der sich zunächst massive bauliche Probleme entgegenstellten (Abb. 3). Denn die Querhauskapelle, vor allem aber die aus den Jahren um 1510 stammende Außenverkleidung der Ost- und Nordseite der Sakristei, die zu einem früheren Sakristei-Projekt gehört, macht in der Ebene der zweiten Ordnung Fensterdurchbrüche eigentlich unmöglich.⁸ Deshalb blieben auch die beiden Fenster der Ostwand (S. Lorenzo ist gewestet) blind. In der unter Michelangelo neu aufgemauerten Westwand dagegen waren die Öffnungen problemlos zu realisieren, die äußeren Fenstergewände mußten nur genügend hoch über die niedrige Nachbarbebauung gezogen werden (Abb. 2). An der ebenfalls verkleideten Nordseite nun entdeckte Michelangelo, daß ihm sein von Brunelleschi übernommener Sakristei-Grundriß erlaubte, hinter der älteren Außenverkleidung zu beiden Seiten der Altarhauswölbung tiefe Lichtschächte einzurichten und so auch hier den beiden Fenstern im Inneren helles Licht zuzuführen (Abb. 3). Mit diesem Kunstgriff erreichte er, daß zuzüglich zu dem aus dem Kuppelscheitel und den vier Lunetten gleichmäßig herabströmenden Oberlicht jede der drei Grabmalswände und die Altarwand jeweils einseitig von einem aus halber Höhe einfallenden Streiflicht und einem diagonal aus 45°-Winkel auftreffenden Licht beleuchtet werden.

Vor allem die Verbauung der Kapelle und ihre ältere Außenhaut haben Michelangelo mit den erhöhten Trichterfenstern und den Lichtschächten Lösungen finden lassen, auf die er noch mehrfach zurückkommen sollte. Der Reichtum an differenziertem Licht, mit dem er hier die Plastizität der Architektur und der Skulpturen zur Wirkung brachte, ist dabei selbstverständlich Teil des künstlerischen Konzeptes. Ein knapper Hinweis nur: Die Allegorien der Tageszeiten, mit denen er nach Fertigstellung der Architektur 1524 begann, veranschaulichten den Gang der Zeit im Tageslauf und damit die Vergänglichkeit im Zeichen der Trauer um die Verstorbenen (Abb. 4).⁹ In ihren subtilen Gradationen der Lichtzugewandtheit oder Verschattung nutzen die Skulpturen die so sorgfältig kalkulierte Beleuchtung der Kapelle im Interesse ihres individuellen Ausdrucksgehaltes als unterschiedliche Tageszeiten vollkommen aus, am deutlichsten die »Nacht«, deren glattflächiger Körper das einfallende Licht in fahl leuchtender Helligkeit reflektiert, während das gesenkte Antlitz, vom Arm verschattet, in relativem Dunkel verharrt.

Wir haben darin den Beweis, daß Michelangelo das vermeintlich ausschließliche Privileg der Maler, Licht und Schatten in ihren Bildern frei zu gestalten, auch für seine architektonisch-bildhauerischen Werke dezidiert in Anspruch nahm. Als wesentlichen Vorzug der Malerei gegenüber der Skulptur hatte Leonardo etwa 1492 bestimmt: »la pittura porta per tutto con seco lume e ombra«,¹⁰ ein Gedanke, den Baldassare Castiglione 1527 noch zuspitzte: »alle statue mancano molte cose che non



1. Florenz, Cappella Medici, von Osten

MICHELANGELOS SKULPTUR »VITTORIA«

Gedanken zum Sinn des Werkes und zur Frage des Manierismus

Christian Lenz

»wer spricht von Siegen –, Überstehn ist alles!«

Diese nur minimal veränderte Schlußzeile in Rilkes »Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth« aus dem Jahre 1908 stellte für Gottfried Benn den Vers dar, den seine »Generation nie vergessen wird.«¹ Ein Siegen, welcher Art auch immer, konnten sich beide Künstler und die ihnen verwandten nicht vorstellen. Sie schlossen es für sich selbst aus, zugleich als Möglichkeit ihrer Zeit überhaupt. »Überstehn ist alles« – das Leben einigermmaßen überstehen.

Es braucht hier kaum erwähnt zu werden, daß Michelangelo zutiefst vertraut war mit jeglichem Zweifel an »Sieg«. Und doch hat er gegen diesen Zweifel geschaffen, hat auch die Figurengruppe gebildet, die seit Vasari »Vittoria« genannt wird (Abb. 1). Ihr sind die folgenden Gedanken zur Würdigung des Jubilars gewidmet.² Es ist nicht überliefert, warum beziehungsweise wofür Michelangelo die Gruppe geschaffen hat. Man hat sie mit anderen Werken nach dem Tod des Meisters im Atelier gefunden. Der Neffe wollte sie für das Grabmal Michelangelos in Florenz verwenden, doch Vasari wandte ein, Michelangelo sei niemals ein Krieger gewesen. Als solchen hat er dementsprechend den Jüngling verstanden. In der Literatur ist die Gruppe seit Vasari mit dem Juliusmonument und später mit der sich verändernden Planung dafür in Zusammenhang gebracht worden und zwar als Pendant zu einer Kampfgruppe, für die sich das Tonmodell in der Casa Buonarrotti erhalten hat. Die Zuordnung beider zum Juliusgrabmal ist trotz einiger Einwände schließlich nicht mehr in Frage gestellt worden. Auch Claudia Echinger-Maurach erörtert diesen Zusammenhang und die in Frage kommenden Plätze. Wie von Einem und andere denkt sie sich zu Recht die Gruppe links stehend.

Hinsichtlich des Manierismus findet sich bei Joachim Poeschke schon klargelegt,

»daß hier die Leichtigkeit des Bewegungsablaufes und die Schwerelosigkeit der Figur nicht Selbstzweck und Virtuosenkunststück sind, sondern dem Thema entspringen und daß ferner die Gruppe Michelangelos nicht auf Allansichtigkeit, sondern ausschließlich auf eine Hauptansicht hin konzipiert ist.«³

Was aber ist das Thema, und wohin genau müssen wir treten, wenn wir die Gruppe in ihrer Hauptansicht fassen wollen? Manches Richtige ist bisher gesehen, aber auch erstaunlich Falsches behauptet worden.

»Sieg« im allgemeinen kann das Thema nicht sein, wäre es doch dann dasselbe wie bei Bandinelli (»Herkules und Kakus«), Ammanati (»Victoria«), Pierino da Vinci (»Samson erschlägt einen Philister«), Giambologna (»Florenz, über Pisa trium-

phierend«) oder Danti (»Die Ehre, die über die Arglist triumphiert«). Mit verschiedenen Figuren der Mythologie und Allegorie, in verschiedenem Stoff also kommt dort überall das Thema »Sieg« zur Darstellung. Um welches Thema im besonderen es sich aber bei Michelangelo handelt, kann erst die genaue Betrachtung ergeben. Dafür ist bereits der Standpunkt wichtig, von dem aus die Gruppe wahrgenommen wird. 2,63 m ist ihre Höhe.



1. Michelangelo, Vittoria. Florenz, Palazzo Vecchio

MICHELANGELO UND DAS GRABMAL DES CECCHINO BRACCI IN S. MARIA IN ARACELI

Christoph Luitpold Frommel

Kaum ein Werk ist so eng mit Michelangelos persönlichem Leben verbunden wie das Grabmal des Cecchino Bracci (Abb. 1, 14).¹ Aus verständlichen Gründen hat es jedoch nur wenig Beachtung gefunden, und nicht jedem fällt es ins Auge, der vom Kapitol aus die Kirche S. Maria in Araceli durch das Seitenportal betritt. Der Eindruck ist zwiespältig: Die Büste des Toten wirkt nicht eigenhändig, die Rechtecknische sitzt unglücklich in der Wand, und die Buchstaben der Inschriften sind unschön zusammengedrängt. Man wundert sich über die verspielte Zone unter dem Sockel und über die ausschwingenden Voluten der etwas plumpen Attika, vor allem aber über das Mißverhältnis des makellosen michelangelesken Sarkophages zu den traditionelleren Formen der umgebenden Architektur und fragt sich, welche Teile des Grabmals denn überhaupt für Michelangelo gesichert sind, wie sein ursprüngliches Projekt ausgesehen haben könnte und wie der alte Meister dazu kam, das Grabmal eines Sechzehnjährigen zu entwerfen.

1. DIE DOKUMENTATION

Cecchino Bracci, der Großneffe von Michelangelos Freund Luigi del Riccio, war am 6. Januar 1544 gestorben.² Am 12. Januar teilt del Riccio dem gemeinsamen Freund Donato Giannotti sein Unglück mit und bemerkt: »Messer Mich[elagno][o] mi fa il disegno d'uno onesto sepulcro di marmo, et voi vi degnierete di fare lo epitafio et mandarmelo con una epistola confortatoria.«³ Michelangelos Entwurf liegt spätestens im Juni vor, als del Riccio von der Bauhütte von St. Peter einen Marmorblock erwirbt »per fare un pilo«, also wohl den Sarkophag.⁴ Im Hochsommer bittet er Michelangelo, entweder das kritisierte Porträt Cecchinos, das er dem Brief beigelegt hatte, zurückzusenden oder eine eigene Zeichnung anzufertigen. So könne man den Kopf ausführen lassen, wozu es ihn weiterhin dränge. Im übrigen wolle er Michelangelo nicht weiter zur Last fallen:

»Supricovj, ritrouate certo disegno, ui dettj già per fare intagliar la testa di Cechino, che sono in su quel medesimo capriccio; et uoi mi dicestj farne uno, perchè quello non ui piaceva. Pigliate il comodo uostro et rimandatemi quello, trouandolo; se non, non importa [...].«⁵

Michelangelo antwortet kurz darauf mit dem achtundzwanzigsten seiner fünfzig Epitaphe auf den Tod Cecchinos und der Nachschrift: »Io vi rimando i melloni col polizino e 'l disegno non ancora, ma lo farò a ogni modo, come posso meglio disegnare.«⁶ Über das einundvierzigste Epitaph setzt er sogar die Überschrift: »Socto la testa che parli« und läßt Cecchino aus dem Paradiese sprechen,⁷ ist offenbar jedoch nicht bereit, den

Kopf selbst zu meißeln. Kurz: Die eigentliche Initiative liegt bei Luigi del Riccio. Er kümmert sich um das Porträt des Nefen und um die Ausführung des Kopfes wie des Sarkophages. Erst etwa fünfzehn Monate später, im Spätherbst 1545, schreibt Michelangelo dem Freund, der durch eine Krankheit in Lyon festgehalten wird:⁸ »[...] Urbino à parlato a messere Aurelio e parlerà di nuovo; e per quello che mi dice, arete per la sepultura di Cechino il luogo dove avete desiderato; e decta sepultura è al fine e riuscirà cosa bella.«⁹ Del Riccio war schon im Juli 1545 nach Frankreich aufgebrochen und hatte zuvor seine Wünsche für die endgültige Gestalt des Grabmals und dessen Aufstellungsort geäußert. Jedenfalls verhandelt Urbino im Herbst 1545 mit dem päpstlichen Kämmerer Eurialo Silvestri, einem engen Vertrauten Pauls III., über den Aufstellungsort, gewiß bereits die linke Wand des seitlichen Durchgangs von S. Maria in Araceli,¹⁰ einer ehemaligen Marienkapelle. Vielleicht bedurfte es der Intervention des Papstes, weil es sich um eine Kirche der römischen Patrizier handelte, möglicherweise auch, weil sich hier Fresken der Cavallini-Schule und vielleicht sogar ein älteres Grabmal befanden.¹¹ Auch könnte Tommaso Cavalieri, dessen Familienkapelle ebenfalls in S. Maria in Araceli lag und der damals schon ein einflußreiches Mitglied der kapitolinischen Verwaltung war, auf die Franziskaner eingewirkt haben.¹² Vasari zufolge vertraute Michelangelo die Ausführung des Grabmals Urbino an, seinem Zögling und bewährten Faktotum. Urbino arbeitete damals auch an der Architektur des Juliusgrabes und stand unter Michelangelos ständiger Kontrolle, war allerdings kaum befähigt, den Kopf zu meißeln.¹³

Aristotele da Sangallo, ein alter Bekannter Michelangelos, der Rom im Jahre 1547 verließ, zeichnete das Grabmal kurz vor seiner Abreise bereits an Ort und Stelle (Abb. 2).¹⁴ Damals unterschied es sich noch in wichtigen Punkten von dem Zustand, den Giovanni Colonna auf seiner gegen 1554 entstandenen Skizze festhält (Abb. 16).¹⁵ Aristotele nennt auf seiner Zeichnung ausdrücklich Michelangelo als Autor,¹⁶ während Vasari das Bracci-Grab lediglich in der ersten Auflage seiner Viten unter Michelangelos architektonischen Projekten anführt und Urbino als ausführenden Steinmetzen bezeichnet: »Ha fatto per principi e privati molti disegni d'architettura [...] et a Luigi del Riccio suo domestico la sepultura di Cecchino Bracci e quella di Zanobi Montaguto disegnò egli, perchè Urbino le facesse [...].«¹⁷ Michelangelo scheint sich also so wenig mit dem Grabmal identifiziert zu haben, daß er Vasari bat, diesen Passus in der Auflage von 1568 zu tilgen. Jedenfalls ist die Erfindung des Grabmals durch zwei wohlunterrichtete Augenzeugen für Michelangelo gesichert.



1. Michelangelo et al., Grabmal des Cecchino Bracci. Rom, S. Maria in Araceli

MICHELANGELOS »SAN PIETRO IN ABITO DI PAPA«: EINE LETZTE SKULPTUR FÜR ST. PETER?

Claudia Echinger-Maurach

*Non ha l'abito intero prima alcun,
c'a l'estremo dell'arte e della vita.*

Kann es in Rom eine Statue Michelangelos geben, die in einem schön freskierten Raum ungestört ihr eigenes, stilles Leben führt, als seien der nicht abreißende Besucherstrom in S. Pietro in Vincoli oder die in Wellen immer neu heranbrandende Menge vor der »Pietà« in St. Peter nur ein Traum? Es gibt sie: Ich spreche vom *abbozzo* Michelangelos, der in der Überarbeitung Nicolas Cordiers im Oratorium der hl. Barbara neben S. Gregorio Magno in Gestalt eines »Hl. Gregor« noch erhalten ist und der in der Michelangelo-Forschung im Grunde keine Rolle spielt (Abb. 1).¹ Was mögen dafür die Gründe sein? Die früher seltenen Öffnungszeiten des Oratoriums oder seine lange Schließung »per restauro«? Oder die Publikation der Figur im Jahr 1943 durch Jakob Hess als Statue des Papstes für das Juliusgrabmal von 1505, wodurch sie in den Mahlstrom der Forschungen zur »tragedia della tomba« geriet, der sie verschlang?² Michelangelos *abbozzo* schien Erwin Panofskys Rekonstruktionszeichnung des Grabmals von 1505 zu bestätigen, die er 1937 publiziert hatte; für einen Wiederabdruck änderte er später nur (dem *abbozzo* entsprechend) die Maße der Zeichnung, nicht aber deren Form!³ Von der Statue ist auch bei denjenigen, die Panofskys Skizze bis heute unverändert benutzen, nicht die Rede.⁴ Doch auch wer Panofskys These nicht folgte,⁵ beschäftigte sich kaum mit dem schönen Fund im sog. Triclinium des hl. Gregor. Fazit: Im Schatten der Forschungen zum Juliusgrabmal blieb Michelangelos *abbozzo* bis heute gleichsam unsichtbar.

Auf anderem Weg suchte Tolnay das Problem zu lösen, als er vorschlug, diese Skulptur habe Michelangelo für ein Grabmal der Medici-Päpste zugehauen; allein Sylvia Pressouyre ging darauf ausführlich ein und glaubte, in der Statue des Papstes Clemens VII. in S. Maria sopra Minerva, die Nanni di Baccio Bigio ausgeführt hat, einen Nachklang der Michelangelo-Figur zu finden.⁶ So interessant dieser Vorschlag auch sein mag: Nicht *ein* Block ist nachweislich je aus Florenz nach Rom gekommen.⁷ Zum zweiten erteilt »Papst Clemens VII.« seinen Segen aus einer lebendigen Drehbewegung zur Seite heraus, ein Motiv, das Michelangelos *abbozzo* völlig fremd ist.

Wenden wir uns daher den Fakten zu. Gesichert ist der *abbozzo* im Inventar, das (nach Michelangelos Tod) am 19. Februar 1564 aufgenommen worden ist:

»In una stantia a basso, coperta a tetto, dove sono: una statua principiata per uno santo Pietro sbozzata et non finito; un'altra statua principiata per uno Christo con un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbozzate et non finite; un'altra statua piccolina per un Christo con la croce in spalla et non finita.«⁸

Außer einigen großen Kartons⁹ und verschiedenen Zeichnungen in Michelangelos Haus befanden sich in seinem Atelier, in dem er gemeißelt hatte, also nur noch drei Skulpturen, und zwar die für uns wichtige eines »Hl. Petrus« und zwei weitere, die man mit großer Sicherheit als die »Pietà Rondanini« und die bis heute verschollene Figur eines »kreuztragenden Christus« ansprechen kann. Diese drei Marmorfiguren bezeugt in gleicher Reihenfolge auch Daniele da Volterra in einem Brief vom 17. März 1564 an Giorgio Vasari, nämlich einen »san Pietro in abito di Papa, in sul quale una pietra [sic] in braccio alla Nostra Donna, et un Cristo che tiene la croce in braccio come quel della Minerva: ma piccolo, et diverso da quello«.¹⁰ Was gibt hier zu denken? Michelangelo bewahrte (außer Briefen, Verträgen und Zeichnungen, die er diesen gewissermaßen gleichsetzte) kaum etwas auf; was sich nicht verbrennen ließ, verschenkte er; dies betraf seine Zeichnungen und Kartons ebenso wie seine Skulpturen. Die erste Fassung des »Christus« in der Minerva überließ er Metello Vari,¹¹ die frühen »Sklaven« für das Juliusgrabmal erhielt Ruberto Strozzi,¹² die Büste des »Brutus« schenkte er Tiberio Calcagni¹³ und die (Florentiner) »Pietà« Francesco Bandini.¹⁴ Die »Rondanini-Pietà« und die kleine Statue eines »kreuztragenden Christus« hatte Michelangelo bereits 1561 seinem Diener Antonio del Francese vermacht, der diese nach des Meisters Ableben vermutlich bald abtransportierte.¹⁵ Nicht verschenkt hatte Michelangelo also einzig und allein die Petrus-Figur; sie verblieb, da man sie vorerst nicht veräußern konnte, wie gleich zu erörtern sein wird, vermutlich bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts in seinem Atelier am Macel de'Corvi.

Michelangelos Haus in Rom, ideal für einen Bildhauer, hatte Lionardo Buonarroti zwar am 1. Mai 1564 an Daniele da Volterra vermietet, doch dieser lebte weiter in seinem Haus auf Monte Cavallo, während er am Macel de'Corvi Giacomo del Duca und seine »donne« einquartierte.¹⁶ Als sich für Giacomo del Duca im Frühjahr 1566 die Möglichkeit abzeichnete, das Grabmal für Papst Paul IV. in Marmor und Bronze ausführen zu können, ergriff er die Gelegenheit, Michelangelos »St. Peter« dafür zu verwenden, was er in einem Brief vom 14. Februar 1566 Lionardo Buonarroti mitteilte:

»questa matina m'è nata occasione di far questa lettera a V. S., narrandoli qualmente m'è stato commesso dal reverendissimo monsignor di Pisa [Kardinal Scipione Rebiba] mio padrone e paesano [Sizilianer wie Del Duca], da parte di Sua Santità [Pio V.], ch'io dovessi far un disegno d'una sepoltura, perché vuole ch'io facci di marmi e di metallo decta sepoltura de la bona memoria di Paolo quarto. Onde io, per accertare camino e per far questo utile a V. S., ho introdotto in detto disegno che ci debbia andare un Papa a sedere



r. Nicolas Cordier, Hl. Gregor (aus einem *abbozzo* Michelangelos). Rom, S. Gregorio Magno, Oratorio di S. Barbara

simile a quello di la bona memoria di Messere [Michelangelo]. Et perché V. S., quando si partì da Roma ci lasciò detto che, trovandose ne spaccio di detta bozzia di detto Papa, dovessimo procurare di trovarne qualche prezzo il quale dovessi andare in utilità o di V. S. o di la fabrica di sua casa, o come a lei piacerà, pertanto priegho V. S. mi faccia al più presto che può risposta si è contenta che detta

bozza vada in opera. Circa il prezzo, V. S. cometta qui a Roma ad alcuni suoi amici che si faccia vedere da doi homini periti, et quello che loro diranno, a-cossi serà fatto. Si V. S. vuole havere da fare col Papa o vero, per manco fastidio suo, vuole fare con me, mi avisi del tutto, che, secondo che li piacerà, [c]ossì si farrà.¹⁷

»MORBIDO, MORBIDEZZA«

Zum Begriff und zur Realisation des »Weichen« in der Plastik des Cinquecento

Karl Möseneder

1549 veröffentlichte Anton Francesco Doni im Anhang seines »Disegno« einen Brief, mit dem er den Ferraresen Alberto Lollio auf Florentiner Sehenswürdigkeiten hinwies. Den empfohlenen Besuch der Medici-Kapelle verband der Literat allerdings mit einer Warnung: Bei der Betrachtung der Werke Michelangelos solle der darauf achten, nicht in Stein verwandelt zu werden. Dem angesichts außerordentlicher Schönheit abgerufenen Versteineringstopos – als mythologisches Exempel gilt gemeinhin das Haupt der schrecklich-schönen Medusa¹ – läßt Doni knappe Einzelwürdigungen von Skulpturen folgen: zunächst der Gottesmutter, die sich – um von Michelangelo porträtiert zu werden – vom Himmel herabgesenkt hätte; danach der begleitenden Medici-Heiligen. Die Sitzstatue des »Hl. Cosmas« (Abb. 1), die Montorsoli 1533–1536/37 nach Teilmodellen Buonarrots gearbeitet hatte,² wird mit den Adjektiven *morbido*, *pastoso*, also *weich* qualifiziert, was zweifellos als Lob zu verstehen ist, wie der Zusatz »ben lavorato« ausweist.³ Doch sollen mit der Beurteilung wohl auch die körperliche Erscheinungsweise und die plastische Substanz der Figur getroffen werden. Das Adjektiv *magrone* (*mager*), mit dem der Autor das Pendant, Raffaello da Montelupos Sitzstatue des »Hl. Damian« also, charakterisiert, bestätigt diese Lesart.

Der schillernde Text, vor allem seine Bestimmung von Montorsolis »Hl. Cosmas« als *morbido*, *pastoso* verdient einige Aufmerksamkeit. Um sich einem Verständnis zu nähern, ist von Zeugnissen der Kunstdliteratur auszugehen. Sie offenbaren, daß die angeführten Begriffe, ebenso wie die zugehörigen Substantiva *morbidezza* und *pastosità*, nahezu synonym verwendet wurden. In den Wortfeldern findet man sie nahe bei *tenerezza* (Zartheit), *delicatezza* (Feinheit) und *pieghevolezza* (Biegsamkeit).⁴ Doni rühmte also mit den Worten *morbido* und *pastoso* Montorsolis Fähigkeit, dem Stein die Ausdrucksqualitäten des Weichen und Zarten, gleichsam Lebendigen und Atmenden verliehen, beziehungsweise die Weichheit der Haut und des Fleisches im widerstrebenden Werkstoff illusioniert zu haben. Analog meinte Lodovico Dolce 1557 im »Aretino«, für den Maler käme es gleichfalls darauf an, mit den Tönungen und Farben die Weichheit der Fleischpartien (»la morbidezza delle carni«) zu treffen, so daß den Gemälden, um lebendig zu erscheinen, gleichsam nur mehr der Atem fehle.⁵ Vor allem sei der Eindruck von Härte zu vermeiden: »Ma bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte, principalmente delle carni, et alla morbidezza; perciocché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, si nel colore come in durezza.«⁶

I

Dolces scheinbar beiläufige Gegenüberstellung von *morbidezza* und *durezza* hat eine lange Vorgeschichte. Sie begann im frühen vierten vorchristlichen Jahrhundert, als Xenophon seinen Lehrer Sokrates die Fähigkeit, das »Harte« und das »Weiche« darzustellen, erstmals zu den Gattungsspezifika der Malerei zählen ließ. »Denn ihr bildet und ahmt doch die Vertiefung und Erhebung, das Dunkle und Helle, das Harte und Weiche, das Unebene und Glatte, das Junge und Alte der Körper mit Hilfe der Farben nach«, stellt der Philosoph gegenüber dem Maler Parrhasios fest.⁷ Im Cinquecento erfuhr das Gegensatzpaar theoretische Vertiefung und sprachliche Differenzierung vor allem durch Giorgio Vasari, der in seinen Viten die Wiedergeburt der Künste nach einer Verfallsphase in drei Schritten darstellte, kulminierend in Michelangelo. Dessen Kunst erwuchs aus der *maniera moderna*, die unter anderem als Sieg der Weichheit über die Härte und Sprödigkeit der vorangegangenen Epochen sowie als Gewinnung spannungsvoller Einheit unter Beteiligung von Licht und Schatten zu verstehen sei. Grundgelegt sieht Vasari diese Qualitäten im Schöpfungsakt Gottes, im Modell des aus einem Erdklumpen geformten Menschen:

»[...] formando l'uomo, scoperse con la vaga invenzione delle cose la prima forma della scultura e della pittura: dal quale uomo, a mano a mano poi (chè non si dee dire il contrario), come da vero esemplare, fur cavate le statue e le sculture, e la difficoltà dell'attitudini e dei contorni; e per le prime pitture, qual che elle si fussero, la morbidezza, l'unione, e la discordante concordia che fanno i lumi con l'ombre.«⁸

Die Ausbildung der *maniera moderna* und mit ihr die allmähliche Realisation von *morbidezza* erscheint in Vasaris historiographischer Konzeption somit als eine Fortschrittsgeschichte, der im Menschenmodell des göttlichen Schöpfers der Grund gelegt worden ist.

Auf dem Felde der Malerei war es Vasari zufolge Giotto, der zu Beginn der ersten Epoche seinem rauhen und holprigen Stil gewisse Weichheit und farbliche Stimmigkeit verliehen hätte.⁹ Weiter entwickelt sieht Vasari diese Qualität in der zweiten Epoche vor allem bei Masolino und Masaccio beziehungsweise in den Fresken der Brancacci-Kapelle (1424–1428). In drei begrifflich nahezu gleichen Textpassagen wird die Stilentwicklung mit den Begriffen *morbidezza* und *unione* vor allem im Sinne eines Zuwachses an Lebendigkeit und Anmut sowie naturnaher Farbgebung, besonders des Inkarnats, beschrieben;¹⁰ am wortreichsten in der Würdigung Masaccios: »[...] dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste



1. Giovanni Angelo Montorsoli, Hl. Cosmas. Florenz, Medici-Kapelle

GIAMBOLOGNAS »VENUS UND SATYR« IN DRESDEN

Ein durchdachtes Geschenk für einen Florenz-Bewunderer

Sybille Ebert-Schifferer

Zu den beliebtesten kleinplastischen Bronzegruppen des Florentiner Hofbildhauers Giovanni da Bologna und seiner Werkstatt gehört die Gruppe »Venus und Satyr«. Das einzige Exemplar davon, das noch zu Lebzeiten des Künstlers dokumentiert ist, befindet sich im Grünen Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden (Abb. 1). Es gelangte Ende März 1587 mit einer ersten Sendung Staatsgeschenke von Großherzog Francesco I. de' Medici an Kurfürst Christian I. nach Sachsen. Das diplomatische Gabenpaket enthielt, mit Rücksicht auf die Vorlieben des Empfängers, kostbare Waffen, acht Pferde, zwei Gift und Pest abwehrende Trinkgefäße aus Rhinozeros-Horn, aber auch drei Bronzeplastiken Giambolognas: den »Merkur« sowie die Gruppen »Nessus und Dejanira« und eben »Venus und Satyr«. Als persönliches, sicher zielgerichtetes Geschenk hatte der Künstler den heute in Privatbesitz befindlichen »Mars Gradivus« beige packt.¹ Folgeaufträge erhielt er dafür nicht, aber immerhin eine goldene Kette.² Der Verfasser des Kammerinventars von 1587, David Uslaub, gelernter Schreiner, war angesichts der neuesten italienischen Raffinessen leicht ratlos, denn er summierte beide Gruppen unter »2 Mössingk geößene Biltnüs oder Satyri mit weibes bildern. Hat der herzogk von Florenz herzogen Christian [...] vorehret«. Das ist so viel, wie man in zurückhaltendem Amtsdeutsch zu der deutlich erotisch anmutenden Gruppe sagen kann, die bis heute auch als »Nympe und Satyr« bezeichnet wurde.³

Technisch ist der Satyr eine völlig eigenständige Figur, mittels Schrauben mit der Nympe zu einer Gruppe zusammengefügt und in der Proportion auffallend kleiner als die weibliche Gestalt. Es ist eine Reihe einzelner Statuetten der ruhenden Nympe/Venus überliefert, die keinerlei Löcher zum Andübeln aufweisen, also offenbar ohne das »optional extra« (Avery) des lüsternen Satyrs bestellt wurden.⁴ Es gibt aber auch drei einsame »Satyrn« – zwei davon in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (vgl. unten bei Anm. 6), einer davon ebenfalls im Grünen Gewölbe (Abb. 2). Bereits früh ist daher vermutet worden, daß Giambologna zunächst nur die »Nympe« modelliert hatte, zumal Francesco de' Medici 1584 seinem Bruder, Kardinal Ferdinando in Rom, nur eine einzelne »schlafende Nackte« des Künstlers gesandt hatte.⁵ Weitgehend akzeptiert wird heute die stilistisch überzeugende Überlegung Martin Raumschüssels, daß der Faun eine von Giambolognas Meisterschüler Adriaen de Vries erfundene Hinzufügung sei, vielleicht just für das Dresdner Geschenk erstmals mit der »Nympe« zusammen verwendet, und somit der einzelne »Heranschleichende Satyr« des Grünen Gewölbes die früheste bekannte Komposition von de Vries überhaupt darstellt.⁶ Es spricht also vieles dafür, in der Gruppe keine arbeitsteilig hergestellte neue *inventio* zu sehen, sondern das Ergebnis einer aus

dem kooperativen *paragone* von Lehrer und Schüler hervorgegangenen ikonographischen Umgewichtung.

Wer wäre dann das »weibesbild«, das Giambologna ursprünglich ohne Faun erfunden hatte – Nympe oder Venus? Häufig ist auf die Ähnlichkeit der Pose der Liegenden mit einer der damals berühmtesten antiken Statuen, der sog. Schlafenden Ariadne des Vatikan (Abb. 3) verwiesen worden, einer der am meisten gezeichneten, gestochenen und bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Kunst rezipierten Antiken.⁷ Doch Giambolognas Figur ist im Gegensatz zu dieser gänzlich unbekleidet, und während ihr linker Arm, wie der rechte der antiken Plastik, um den Kopf gelegt ist, dient der andere nicht als Stütze desselben, sondern rafft ein Tuch über der Scham zusammen, an der Stelle, wo ihre Beine nicht gekreuzt, sondern leicht gespreizt sind. Tatsächlich fließen hier mehrere klassische Vorbilder ein, die jedoch allesamt demselben spätquattrocentesken Themenkreis entstammen und zur Zeit ihrer ersten gezielten Verwendung, um 1500, den Humanisten der Renaissance als geeignete antike Form zur Darstellung einer Quellnympe erschienen. Den Auslöser bildete ein lateinischer Vierzeiler, eine im Umkreis der *Accademia romana* als echt antik in Inschriftensammlungen aufgenommene, um 1470 produzierte Fälschung:

»Huius Nympha loci, sacra custodia fontis.
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
rumpere, sive bibas sive lavere tace.«⁸

Die hier literarisch evozierte bukolische Szene provozierte zahlreiche poetische Nachschöpfungen, aber auch Umsetzungen in allen Medien der Kunst, mit Schwerpunkten in Venedig und Rom.⁹ In der Ewigen Stadt wurde nicht nur die – damals an sich für eine Kleopatra gehaltene – »Ariadne« im Statuenhof des vatikanischen Belvedere um 1512 als Brunnenhüterin inszeniert, sondern auch zwei weitere Antiken, die Mitgliedern der *Accademia* gehörten. Diejenige des Angelo Colocci, gänzlich unbekleidet, hatte einen Arm um den Kopf gelegt und ließ den anderen in Schoßnähe auf dem Oberschenkel, einen Tuchzipfel haltend, ruhen; sie wurde in Colocci's Garten zusammen mit dem erwähnten Vierzeiler angebracht (Abb. 4). An diesem Typus orientierten sich Giorgiones »Schlafende Venus« ebenso wie Tizians »Pardo-Venus« (Paris, Louvre) und schließlich Giambologna. Ferner wurden für zahlreiche Renaissance-Darstellungen ruhender Quellnymphen schlafende, von einem Satyr aufgedeckte Ariadnefiguren von damals in Rom wohlbekanntesten bacchischen Sarkophagen herangezogen, deren eine Hand die Wange stützt.¹⁰

Das Thema der Quellnympe besaß bereits um 1500 literarisch-philosophische Implikationen, die die Einbeziehung



1. Giambologna und Adriaen de Vries, Venus und Satyr. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe

eines Satyrs ebenso nahelegten wie die Umdeutung zur Venus. Schon die Inszenierung einer Schlafenden als Hüterin einer Quelle evozierte die Sage der Danaiden: Nachdem Poseidon alle Flüsse hatte versiegen lassen, sandte Danaos seine Töchter auf die Suche nach Wasser. Eine von ihnen, Amymone, fällt vor Erschöpfung in den Schlaf. Sie wird dabei von einem Satyr überrascht, den der um Hilfe gerufene Poseidon vertreibt.¹¹ Amymone-Darstellungen nahe steht eine Illustration der in der Renaissance vielfach rezipierten, 1499 erschienenen »Hypnerotomachia Poliphili«, dem »Traum vom Liebeskampf des Poliphil« (Abb. 5). Der Holzschnitt illustriert ein Kunstwerk, das der Text beschreibt: Ein Satyr, obzwar lüstern, spendet einer schlafenden Nymphe mit herabgebogenen Zweigen und einem Tuch Schatten.¹² Die Nymphe gibt die Haltung einer Brunnenfigur wieder, die der Liebeswanderer Poliphil kurz zuvor verbal beschreibt, als Mittelpunkt einer achteckigen, auf Säulen ruhenden Architektur: Eine auf ihrer rechten Seite ruhende Nymphe, die ihren Kopf auf den zurückgelegten rechten Arm stütze, während der linke Arm auf dem linken Oberschenkel ruhe;

nur die nötigsten Körperteile seien von einem Tuch bedeckt.¹³ Aus ihren Brüsten fließe kaltes und warmes Wasser, das sich in einem Porphyrbecken vermische. Diese temperierte Mischung lasse alles Grün erblühen.

So ungezwungen erotisch auch die Beschreibungen – wie der ganze Roman – sind, die Erotik steht hier im Dienst einer Utopie, derzufolge Mensch und Natur ihren Fortbestand der Kraft der Liebe verdanken. Dabei griff der Autor der »Hypnerotomachia« in Bild und Gedankengut auf poetisch-philosophische Überlegungen zurück, die im Umkreis der *Accademia romana* gepflegt wurden, der er ziemlich sicher selbst angehörte.¹⁴ Die Zusammenstellung von Nymphe/Venus und Satyr spiegelte einen zentralen Gedanken der aristotelischen Naturphilosophie wider, mit der sich die Renaissance-Humanisten intensiv befaßten: Die alles erzeugende Natur erneuert sich aus den Gegensatzpaaren der Elemente Feuer und Luft, die mit dem aktiven, männlichen Prinzip, verkörpert durch den Satyr, gleichgesetzt wurden, und Wasser und Erde. Die Nymphe, die diese weiblichen Elemente darstellt, wird dabei

GIAMBOLOGNA, SUSINI, AND THE *APPARECCHIO DELLA FORZA*

Michael Cole

Giambologna's seventeenth-century biographer, Filippo Baldinucci, regarded the sculptor's last major work of marble – the »Hercules and the Centaur« unveiled in April 1600 at the Canto de' Carnesecchi in Florence (fig. 1) – as one of the artist's most masterful. Yet eighty years after its completion, the writer still felt it necessary to defend the sculpture from detractors:

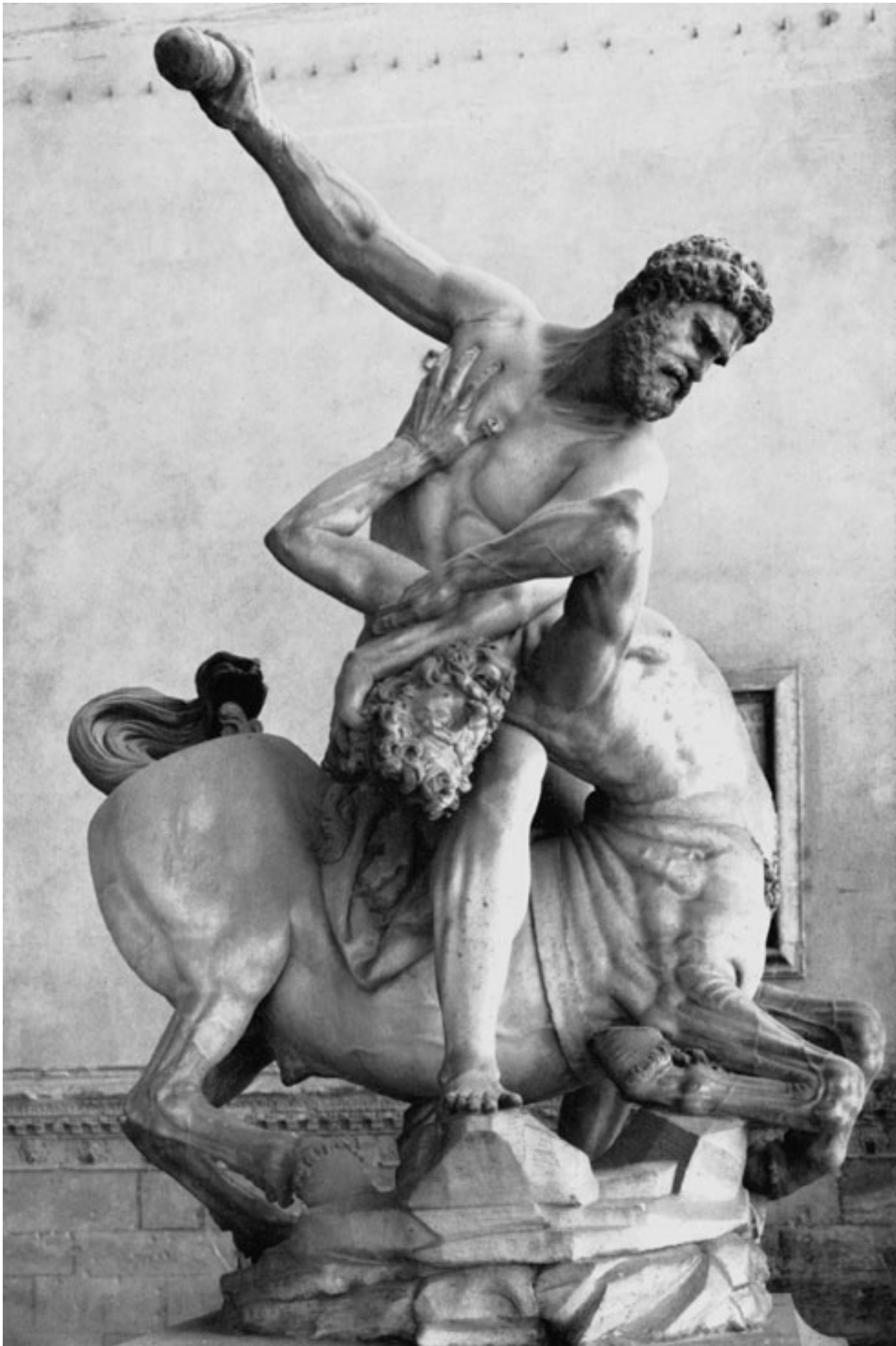
»And I would respond to whoever writes, with the sentence of I know not what fencing master, that if that Hercules discharges the blow, it would not be within range to strike the centaur, that if one considers properly, one will clearly discern that Hercules is in the act not of beating the centaur, but rather of drawing up his arm to bring it in position to strike. And if, moreover, such a response as this is not satisfactory, I would go on to say that perhaps Giovanni Bologna himself foresaw this [criticism], but nevertheless, the attitude in his model having turned out so marvelously well, he made the marble statue for that reason – that is, to assure himself that the statue would never, to its shame, have to discharge an empty blow, and thus would never provide grounds for others to mock him.«¹

By Giambologna's time, it had become all but a matter of course that the unveiling of major sculptures in Florence would provoke public response and even debate. Baldinucci's comment that the satires to which he was responding were *written* aligns those texts – none of them presently known – with a well-established tradition, one that had grown up around public sculptures in Florence in the 1530s, and that reached a kind of culmination around Giambologna's own earlier »Sabine«. ² Even the nature of the joke here might seem familiar: it was a standard tactic of the satirist to describe the sculpture in such a way as to make its action look ridiculous; imagining Giambologna's »Hercules« missing the enemy he aims to strike is in the spirit of a vision from half a century before of Bandinelli's »Hercules« scowling in envy at Cellini's »Perseus«. What I wish to focus on here, however, is not the literary tradition into which the things Baldinucci read probably fit, but rather the terms that make both the alleged attacks and Baldinucci's reply to them more of Giambologna's moment. The fencing master's way of looking, I want to suggest, does not just recall a specific mode of burlesque; it also evokes a rather different intellectual context, one centering on issues newly alive at the turn of the seventeenth century, and one particularly useful for thinking about the production and reception of statues in the Giambologna circle.

Especially important in this regard is a manuscript penned in 1618 by Giovan Francesco Susini, the 33-year-old nephew of Antonio Susini, a bronze specialist who had been one of Giambologna's principle assistants and collaborators. ³ Brought to light in 1979 by Giovanna Lombardi, but still mostly unpub-

lished, the manuscript, entitled »Disegni e misure e regole d'attitudine del corpo umano« and preserved today in the Biblioteca Nazionale in Florence, is an eclectic compilation, a kind of florilegium-cum-sketchbook: its second page includes a drawing of Cerberus beside a figure rowing a boat (presumably across the river Styx); its third gives the measurements of the dome, the choir and the bell tower of Florence Cathedral; folios 15, 16, and 17 (fig. 2) show a series of designs for ornamental frames. Some of the pages appear to have a pedagogical intent: fol. 35v, for example, provides a diagram intended to help one design a well-proportioned doorway, while folios 40v, 42v, 43v, and 45v demonstrate how one can generate an oval (an »ovato«) from more regular geometric shapes. The title Susini gave the collection is appropriately catch-all: in addition to the *disegni* just mentioned, the book includes a highly worked red chalk drawing of an angel (fol. 42), a more lightly drawn »David with the Head of Goliath« (fol. 43), an equally sketchy bearded writer (fol. 44), and, at the very end, a series of ink drawings for ornamental metal work, mostly sword hilts. ⁴ The title's reference to *misure*, for its part, relates above all to the measurements of the human body, which the book represents through diagrammatic images of canonical sculptures, including a »Hercules« and a »Venus« from the Medici collections (fig. 3). Most of the treatise's actual text, on the other hand, is dedicated to *regole*, nearly all of which derive indirectly and without acknowledgment from Leonardo da Vinci's posthumously assembled »Trattato della pittura«, above all from those passages that treat the posing of figures and the representable varieties of human motion. In much of Susini's manuscript, in other words, neither the text nor the illustrations seem terribly novel; it is presumably for this reason that Lombardi, having discovered the work, devotes only a few paragraphs to it, and that no one has revisited it in a quarter century since.

Still, the manuscript is considerably more intriguing than it might at first appear. Susini must have copied Leonardo's lines from one of the abridged versions of the *Trattato* then circulating in Florence. ⁵ Yet the date of 1618 places Susini's copy more than a full decade earlier than comparable projects undertaken by other central Italian artists, including the apographs of Stefano della Bella in 1630 and of Francesco Furini in 1632. ⁶ More remarkable still is the form Susini's manuscript takes. The book is strikingly small in format compared to the various manuscript editions of the *Trattato*, reinforcing the impression that it served as a kind of semi-private notebook. Unlike Della Bella's and Furini's apographs, more importantly, Susini's little book does not seem to be a direct transcription of a standard text. Though it remains to be determined just which version of



1. Giambologna, Hercules and Centaur. Florence, Loggia dei Lanzi

DAS GRABMAL DES ERBHERZOGS KARL FRIEDRICH VON JÜLICH-KLEVE-BERG IN S. MARIA DELL'ANIMA IN ROM

Jutta Götzmann

Am 9. Februar 1575 starb in Rom Karl Friedrich, der älteste Sohn des Herzogs Wilhelm V. von Jülich-Kleve-Berg und Enkel des Habsburger Kaisers Ferdinand I.¹ Der frühe Tod des erst neunzehnjährigen Erbprinzen war nicht nur ein tragisches Ereignis für die Familie, er hatte fatale Folgen für das Fürstengeschlecht, das 1609 mit dem Tod des geistesschwachen jüngeren Bruders Johann Wilhelm in männlicher Erbfolge erlosch. Die Nachfolgefrage entwickelte sich zu einem Konflikt europäischen Ausmaßes und brachte mit den Hohenzollern und den Wittelsbachern zwei der mächtigsten Fürstenhäuser an den Rhein.² Die Besitzansprüche an den großen niederrheinischen Territorialstaat eskalierten im Jülich-Klevischen Erbfolgekrieg.³

Der enorme Aufwand, der für die Trauerfeier und Beisetzung des jungen Erbherzogs im Chor der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima in Rom unternommen wurde, erklärt sich zum einen durch den unerwarteten schicksalhaften Tod, der nicht nur Papst Gregor XIII., sondern das gesamte römische Volk zutiefst erschütterte, zum anderen aber auch durch den Weisungsauftrag, den der junge Fürst im Zeitalter der Gegenreformation erhalten hatte. Karl Friedrich wurde an einem außerordentlich anspruchsvollen Ort, der Evangelienseite der Chorkapelle, beigesetzt und erhielt zu seinem Gedenken ein prachtvolles Buntmarmorgrabmal, das sich in dem Figurenaufgebot und der dreiaxigen Anlage am Maßstab des Papstgrabmals für Hadrian VI. orientierte (Abb. 1).⁴

Trotz der eindeutigen Bezugnahme zum gegenüberliegenden päpstlichen Pendant der Nordwand weist das fürstliche Monument eine vollkommen neuartige Typologie auf. Zwar bestimmt auch hier das Triumphbogenmotiv die Gesamtform der Grabmalsarchitektur, doch findet sich weder die traditionelle Liegefigur des Verstorbenen noch die Konzeption der Mittelachse mit Epitaph, Historienrelief, Sarkophag und Madonnenrelief, wie beim Grabmal Hadrians.⁵ Die gesamte Sarkophagnische ist durch ein vielfiguriges Relief zu einer formalen Einheit zusammengezogen, die dem früh Verstorbenen die göttliche Gerechtigkeit in der Auferstehung und das ewige Leben prophezeit. Bestandteil der irdischen Reliefzone ist Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg, der in vollplastischer, ganzer Figur auf dem Sarkophag kniet und durch seine zum Gebet erhobenen Hände sowie die Ausrichtung auf den Hochaltar der Chorkapelle das Motiv der *Ewigen Anbetung* prägt (Abb. 2). Der Typus war vollkommen neuartig und blieb in den kommenden Jahrzehnten zunächst – wie die Grabmäler für Pius V. und Sixtus V. belegen – den Päpsten vorbehalten (Abb. 3).⁶ Trotz dieser entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung wurde das Wandgrabmal des niederrheinischen Fürsten bis heute nur

unzureichend wissenschaftlich gewürdigt. Ein Grund hierfür mag in der Umgestaltung der Chorkapelle und der damit verbundenen Zerstörung des Denkmals im 18. Jahrhundert liegen. Die Tugendallegorien der seitlichen Nischen, »Fides« und »Religio«, erhielten einen neuen Aufstellungsort in der Chorkapsis, die Attikazone wurde ihrer Giebelbekrönung und der seitlich postierten Wappenträger beraubt. Ein ähnliches Schicksal teilte das zwei Jahrzehnte später erstellte Monument für den Cousin des Fürsten, Kardinal Andreas von Österreich, das aus dem Chor verbannt und in reduzierter Form an der Mittelschiffwand wiedererrichtet wurde (Abb. 4).⁷ Das Forschungsdesiderat wirkt sich um so gravierender aus, da nicht nur die Verstorbenen, sondern auch die an diesen Grabmälern beteiligten Künstler beinahe in Vergessenheit geraten sind. Die Tätigkeit der ausführenden Bildhauer flämischer Herkunft, Nicolas Pippa und Gillis van den Vliete, kann nicht nur über den nordischen Kunsttransfer im späten 16. Jahrhundert, sondern auch zur Übergangszeit vom römischen Manierismus zum Barock Auskunft geben.⁸

Die folgende Untersuchung ist der Versuch, die Auftrags- und Entstehungsgeschichte sowie den ursprünglichen Entwurf des Jülich-Kleve-Berg-Grabmals zu rekonstruieren und die Stellung des Werkes innerhalb der römischen Grabmalsplastik des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu würdigen. Als Grundlage dient neben den zahlreichen Schrift- und Bildquellen zum Monument auch die detaillierte Dokumentation des Begräbniszereemoniells.

1. TOD UND BESTATTUNG KARL FRIEDRICHS VON JÜLICH-KLEVE-BERG

Karl Friedrich trat 1571 eine mehrjährige Bildungsreise an, die ihn zunächst für drei Jahre an den kaiserlichen Hof Maximilians II. nach Wien und anschließend nach Italien führte.⁹ Die Vorbereitungen zu dieser Reise hatte ein Jugendfreund seines Vaters, Hofmarschall Werner von Gymnich, getroffen.¹⁰ Die Führung auf der Reise durch Italien übernahm hingegen der Xantener Kanoniker Steven Winand Pigge, der sich nach Humanistenart Stephanus Winandus Pighius nannte, Lehrer Karl Friedrichs aus Kampen und ausgewiesener Kenner Italiens sowie der Antike.¹¹ Seine im Sinne eines Fürstenspiegels idealisierte Darstellung der wichtigsten Stationen im Leben des Erbprinzen bis zu dessen Tod in Rom zählt zu den wichtigsten biographischen Quellen.¹²

Die Reise erfolgte vor dem politischen Hintergrund der Glaubensspaltung im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und den in Folge des Konzils von Trient einsetzenden Reformbestrebungen der katholischen Kirche. Der kon-



1. Nicolas d'Arras, Gillis van den Vliete, Pierre de Motte, Grabmal für Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg, 1575–1579. Rom, S. Maria dell'Anima

krete Anlaß für den römischen Aufenthalt Karl Friedrichs war eine Einladung Papst Gregors XIII. vom 31. August 1574.¹³ Mitte Dezember traf der Erbprinz mit seinem Gefolge in der Ewigen Stadt ein, um der feierlichen Eröffnung der Porta Santa anlässlich des Jubeljahres 1575 beizuwohnen.¹⁴ Weihnach-

ten 1574 empfing Karl Friedrich zusammen mit Herzog Ernst von Bayern die Kommunion aus der Hand des Papstes, am Neujahrstag wurde ihm mit der Verleihung von geweihtem Schwert und Baret durch Gregor XIII. eine besondere Ehre zuteil.¹⁵ Die Erwartungen, die von der römischen Kurie im

DIE KRÖNUNGSRELIEFS AN DEN PAPSTGRABMÄLERN VON S. MARIA MAGGIORE IN ROM

Bernhard Schütz

Unter den Bauten, die Papst Sixtus V. in Rom während seiner nur fünfjährigen Amtszeit (1585–1590) errichten ließ, ist die nach ihm benannte »Cappella Sistina« an der Nordseite von S. Maria Maggiore das anspruchsvollste Werk, insbesondere was die Ausstattung und mehr noch deren Programm betrifft. Beim Tode des Papstes war die Kapelle, ein kreuzförmiger Zentralbau mit hoher Tambourkuppel, noch nicht ganz vollendet. Bestimmt war der Bau, der die Größe einer eigenen Kirche erreicht, zur Aufnahme des *presepe*, der Krippe von Bethlehem, eines der wichtigsten Heiltümer von S. Maria Maggiore. Die Krippe wurde wie bei einer frühmittelalterlichen Confessio unterirdisch eingebaut, und darüber fand ein Papstaltar seinen Platz.¹ Die künstlerisch bedeutsamsten Ausstattungsstücke sind die in den Seitenarmen vor der Wand aufgestellten Papstgrabmäler: links an der Westseite das für Pius V., den früheren Förderer Sixtus' V., rechts an der Ostseite das für Sixtus selbst (Abb. 1).²

Zwei Jahrzehnte später ließ Paul V. Borghese (1605–1621) zwischen 1611 und 1615 genau gegenüber an der Südseite von S. Maria Maggiore eine zweite Kapelle als nahezu identisches Pendant errichten, die nach ihm benannte »Cappella Paolina«. Auch sie wurde mit zwei Papstgrabmälern ausgestattet: Paul setzte seinem Förderer Clemens VIII. Aldobrandini an der Westseite ein Grabmal und sich selbst eins an der Ostseite, was genau der Anordnung in der Cappella Sistina entsprach.³ Die Grabmäler sind wahre Monumente; sie stellen an Größe, Pracht und Materialaufwand alles in den Schatten, was es bis dahin in der päpstlichen Sepulkralkunst gegeben hatte. Im architektonischen Aufbau sind die vier Monumente völlig gleich: Sie bilden einen Triumphbogen vom antiken Typus des Titusbogens mit einer Mittelnische in Arkadenform, schmalen geschlossenen Seitentravéen und einer hohen Attika; der Unterbau gegliedert von Säulen und einem verkröpften Gebälk, die Attika von Hermerkaryatiden. In dieses Aufbaugerüst sind erzählende Marmorreliefs eingelassen: drei in der Attika und jeweils eins in den unteren Seitentravéen. So entsteht eine Bilderwand in Stein von triumphalem Charakter. Sie inszeniert und rahmt die monumentale Statue des Papstes, die in der Mittelnische zur Schau gestellt ist, dort, wo beim antiken Triumphbogen die Durchfahrt war. Pius V. und Clemens VIII. sind wie päpstliche Ehrenstatuen thronend dargestellt, die Rechte zur Geste des Segnens oder Lehrens erhoben, Sixtus V. und Paul V. aber in ewiger Anbetung kniend – die frühesten Beispiele für einen betenden Papst bei monumentalen Grabstatuen.

In der Grabmalsarchitektur vorgebildet war der Triumphbogentypus dieser Art bei den von Antonio da Sangallo d. J. entworfenen Gräbern der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. im Chor von S. Maria sopra Minerva, wo sich die

Gräber außerdem in ähnlicher Weise gegenüberstehen.⁴ Sangallo orientierte sich noch um einen Grad deutlicher am antiken Prototypus, als es in S. Maria Maggiore der Fall ist.⁵ Auch bei den Medici-Papstgrabmälern befindet sich in der Mittelnische in der Art einer Ehrenstatue der thronende Papst. In den Seitentravéen sind Statuen von Aposteln und anderen Heiligen aufgestellt. Die drei Felder der Attika weisen erzählende Reliefs von Baccio Bandinelli auf. Das breite, über der Papststatue angebrachte Mittelrelief zeigt jeweils eine wichtige Begebenheit aus dem Pontifikat: bei Leo X. die Begegnung mit Franz I. von Frankreich, bei Clemens VII. die Kaiserkrönung Karls V. Die Thematik beginnt hier politisch zu werden, doch gehören an der Attika die doppelt so kleinen Seitenreliefs noch dem christlich-heilsgeschichtlichen Themenkreis an, entsprechend den Statuen darunter. Allegorien und Tugenddarstellungen, wie sie früher beliebt gewesen waren, fehlen hier.

An den vier Grabmonumenten der Cappella Sistina und Paolina geht es bei den erzählenden Reliefs dann überhaupt nicht mehr um Themen der herkömmlichen christlichen Sepulkralkunst, sondern ausschließlich um Begebenheiten aus dem Pontifikat, die triumphal verherrlicht werden. Das Triumphale äußert sich nicht nur im architektonischen Typus, sondern auch in der prunkenden Demonstration kalter, etwas düsterer farbiger Marmorpracht und nicht zuletzt auch in den rühmenden lateinischen Inschriften, in denen die Darstellungen breit und ausführlich erklärt sind.⁶

Das Programm ist schon mehrfach als gegenreformatorische Propaganda der Kurie interpretiert und mit anderen rühmenden Programmen in Verbindung gebracht worden, so etwa mit den Freskenzyklen der Sala Regia im Vatikan und der Anticamera del Concilio im Farnese-Schloß Caprarola. Diese Zyklen seien wiederum eng mit der entsprechenden Propaganda weltlicher Regenten verwandt, z. B. auf ephemeren Ehrenpforten, wie sie vor allem in Florenz beliebt waren. Die Stoßrichtung der päpstlichen Zyklen, auch die der vier Grabmäler, zielt darauf, den Papst als höchsten Regenten der Welt herauszustellen und seine Suprematie über alle weltlichen Regenten anhand von Begebenheiten aus dem jeweiligen Pontifikat zu belegen. Dieser letztendlich hochmittelalterliche Anspruch des Papsttums sei während der Gegenreformation, ungeachtet der tatsächlichen politischen Verhältnisse, als Reaktion auf Luther wieder aufgelebt, und hier liege die Wurzel für das Programm der vier Grabmäler.⁷

Daß diese Stoßrichtung tatsächlich beabsichtigt war, erweist sich vollends an einer ikonographischen Eigenart der Grabmäler, die in der Forschung, so weit ich sehe, noch keine schlüssige Erklärung gefunden hat: an den Reliefs in der Mitte der Attika oberhalb der Papststatue. Dargestellt ist jedesmal die Krönung



1. Grabmal Papst Sixtus' V. Rom, S. Maria Maggiore, Cappella Sistina

»LIBERAR QUESTO SECOLO DALL'INVIDIARE GLI ANTICHI«

Bernini und die *Querelle des Anciens et des Modernes*

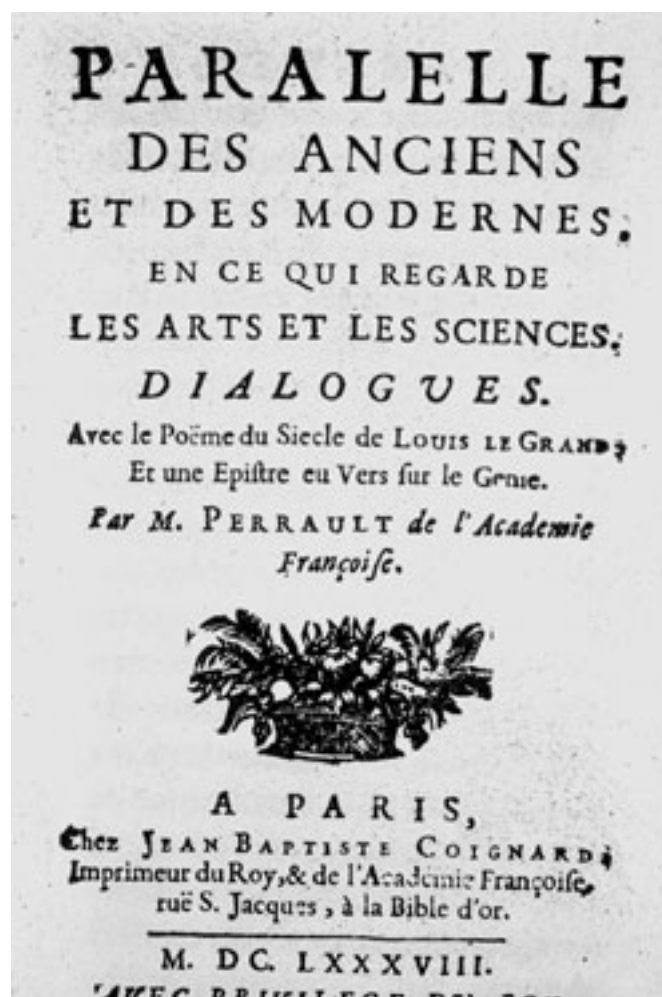
Sebastian Schütze

Am 27. Januar 1687 eröffnete Charles Perrault mit seinem »Poème sur le Siècle de Louis le Grand« in der Académie Française den Angriff auf die uneingeschränkte Autorität der Antike. Daran sollte sich eine der folgenreichsten Kontroversen der Ideengeschichte der Frühen Neuzeit, die *Querelle des Anciens et des Modernes*, anschließen.¹ Im Folgenden wird es um die Vorgeschichte der *Querelle*, den Prozeß einer langsamen, schrittweisen Emanzipation der *Moderni* im Verlauf der Frühen Neuzeit gehen. Ihre Standortbestimmung und die Einschätzung der eigenen Leistungen gründete fast immer auf dem Vergleich mit dem übermächtigen Vorbild der Antike, ihr wachsendes Selbstbewußtsein auf der Erfahrung, die Antike in vielen Künsten und Wissenschaften nicht nur erreicht, sondern schließlich übertroffen zu haben. Perrault hat diese selbstbewußte Standortbestimmung im Vergleich mit der Antike in seiner 1688–97 publizierten »Parallèle des Anciens et des Modernes« exemplarisch und mit universalem Anspruch durchgeführt (Abb. 1).² Wie in einem Hohlspiegel gebündelt scheinen hier die wichtigsten Argumente einer Diskussion noch einmal auf, die von der humanistischen Fortschrittsidee getragen die Ideengeschichte der Frühen Neuzeit grundlegend geprägt hat. Der Prozeß verlief dabei keineswegs linear, sondern war vielmehr von Zweifeln und Widersprüchen, von Oppositionen und starken retardierenden Elementen gekennzeichnet. Ein gesamteuropäisches Phänomen, zu dem, zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlicher Intensität, die einzelnen Künste und Wissenschaften beigetragen haben. Gestalten wie Giannozzo Manetti, Niccolò Machiavelli, Juan Luis Vives, Nikolaus Kopernikus, Sperone Speroni, Jean Bodin, Louis Le Roy, Francis Bacon, Galileo Galilei oder René Descartes bezeichnen dabei wichtige Stationen des Weges, der jenen grundsätzlichen Mentalitätswandel beschreibt, den wir mit dem Begriff der Moderne zu fassen suchen, aufgefaßt nicht als Epochenbegriff, sondern als qualitatives Moment einer Zeit, die sich immer mehr bewußt wird, daß Werte und Normen der Antike nicht mehr oder wenigstens nicht mehr *a priori* uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen können.

Zweifellos haben Entdeckungen und Erfindungen der Frühen Neuzeit Bewußtsein und Selbstbewußtsein der *Moderni* entscheidend geprägt, die Lebenswirklichkeit und ihre Wahrnehmung grundlegend verändert, denkt man nur an die Erfindung von Buchdruck und Schießpulver, von Mikroskop und Fernrohr, an die Eroberung der Neuen Welt, die Entdeckung neuer Sterne oder die Erforschung der Gestalt des Mondes (Abb. 2).³ Hier war der Zuwachs an Erkenntnis gegenüber der Antike unmittelbar anschaulich, wurden dem Menschen sprichwörtlich neue Welten eröffnet.

Dichtung und Literatur, Philosophie und Rhetorik, Geschichtsschreibung und bildende Künste haben jedoch gleichfalls einen gewichtigen Beitrag geleistet. War es für diese schwieriger, ihr Verhältnis zu den antiken Vorbildern zu definieren und sich letztlich von den großen Autoritäten zu emanzipieren, so verlangte dies zugleich komplexere argumentative Strukturen, so daß hier bestimmte Aspekte des oben angesprochenen Emanzipationsprozesses in größerer Differenzierung hervortreten.

Der Beitrag der bildenden Künste bedarf noch einer systematischen, im größeren ideengeschichtlichen Kontext argumentierenden Behandlung. Bisher wurden dabei vor allem literarische Zeugnisse über Kunst, seltener die nicht weniger aussagekräftigen Kunstwerke selbst herangezogen. Zu den Schlüsseltexten zählen natürlich Leon Battista Alberti und Giorgio Vasari. In der pathosgeladenen Widmung seines »Trat-



1. Charles Perrault, »Parallèle des Anciens et des Modernes«, Paris 1788–1797, Frontispiz



6. Bernini, Hl. Laurentius, 1617. Florenz, Sammlung Contini-Buonacossi

LORENZO MATTIELLI'S NEPTUNBRUNNEN IN DRESDEN

Moritz Woelk

Der Brunnen auf dem Gelände des heutigen Krankenhauses in Dresden-Friedrichstadt (Abb. 1) war der wichtigste Bestandteil einer barocken Gartenanlage, die Heinrich Graf Brühl seit 1742 unmittelbar vor den Toren der Stadt Dresden als Sommerresidenz anlegen ließ. Graf Brühl, der noch unter August dem Starken einen kometenhaften Aufstieg am sächsischen Hof erlebte, errang nach dessen Tod 1733 unter der Regierung von Kurfürst Friedrich August II., als König von Polen August III., eine Schlüsselstellung in der Regierung des Kurfürstentums Sachsen bzw. des Königreichs Polen. Zu seinem Verantwortungsbereich gehörten unter anderem das Finanzwesen, die Leitung des staatlichen Bauwesens, die Porzellanmanufaktur in Meißen sowie viele durch Agenten vermittelte Kunstankäufe für die Sammlungen des Königs und für seine eigene. Die Sommerresidenz diente im wesentlichen für prunkvolle Empfänge, nicht allein für Gäste Brühls, sondern auch für solche des Königs. Garten und Brunnen sind also mittelbar der Repräsentationskunst des sächsischen Hofes zuzurechnen.¹

Das Gartenpalais war ein nicht besonders großes eingeschossiges Gebäude, dessen Mittelpunkt ein zweigeschossiger großer Festsaal war. Brühl hatte das von den Vorbesitzern übernommene Palais nur geringfügig erweitern lassen und um eine Orangerie ergänzt, die im Sommer auch als Speisesaal fungieren konnte. Der durch Grundrisse überlieferte Garten war in drei parallelen Achsen mit unterschiedlich gestalteten Parterres angelegt, von denen die zentrale Achse etwa doppelt so lang war wie die seitlichen. Der Garten umfaßte diverse Wasserbassins, vielfältige Bepflanzungen und ein Naturtheater. Die 1744 bis 1746 geschaffene Brunnenanlage bildete den Endpunkt der Mittelachse. Ihre Breite von etwa 40 Metern entsprach ungefähr der Breite des ihr gegenüberliegenden Gartenpalais. Die Ausführung der Skulpturen ist für Lorenzo Mattielli gesichert.² Seine Dresdener Jahre wurden umfassend untersucht in der Dissertation von Konstanze Rudert von 1994, in der auch der Brunnen behandelt ist, dazu sollen in diesem Beitrag einige Ergänzungen gegeben werden, besonders im Blick



1. Lorenzo Mattielli, Kaskade in Dresden Friedrichstadt, 1744–1746 (Zustand um 1930)

PAPSTGRABMÄLER IN ST. PETER

Pietro Bracci und das Problem der Serialität

Elisabeth Kieven

2003 tauchte im New Yorker Kunsthandel eine bislang unbekannt Zeichnung des römischen Bildhauers Pietro Bracci (1700–1773) auf, die vom Ashmolean Museum in Oxford erworben wurde.¹ Signiert und 1743 datiert, präsentiert das qualitätvolle Blatt in Aufriß und Grundriß den Entwurf eines päpstlichen Grabmals für St. Peter (Abb. 1). Das klar erkennbare Wappen weist auf Papst Clemens XI. Albani hin, der von 1700 bis 1721 regierte und dessen Grablege, die er sich selbst zu Lebzeiten bestimmte, sich in der Chorkapelle der Kanoniker von St. Peter befindet.²

Abgesehen vom Problem dieses verspäteten und auch nie realisierten Grabmalprojekts für Clemens XI. stellt sich die Frage nach der Entwurfspraxis Braccis; aber die neue Zeichnung führt darüber hinaus auch zum Nachdenken über kunsthistorische Selbstgewißheiten und ihre Gefahren.

Der römische Bildhauer Pietro Bracci gehört zu der von der kunsthistorischen Forschung eher zurückhaltend behandelten zweiten Künstlergeneration »zwischen Bernini und Canova«. Er galt als einer der bedeutendsten Bildhauer Roms, der an fast allen großen Aufgaben seiner Zeit beteiligt war. Die beiden wichtigsten Aufträge erhielt er gegen Ende seiner Karriere: die Ausführung der Kolossalstatue des »Oceanus« in der Mittelnische der Fontana di Trevi (1760) und das Grabmal Papst Benedikts XIV. in St. Peter (1763–1769)³ (Abb. 2). Bracci hatte sich einen Namen als Spezialist vor allem für Kardinalsgrabmäler gemacht,⁴ oft in Zusammenarbeit mit dem Architekten Paolo Posi.⁵ Das wohl bekannteste gemeinsame Werk ist das Grabmal des Kardinals Giuseppe Renato Imperiali in S. Agostino (1745);⁶ auch für das Grabmal Papst Benedikts XIII. Orsini (1724–1730) hatte Bracci 1734–1737 unter der Leitung von Carlo Marchionni die kniende Statue des Papstes und eine Allegorie ausgeführt sowie nach einem Entwurf Filippo Barigionis das Grabmonument für Maria Clementina Sobieska, Gemahlin James' III. Stuart, in St. Peter gestaltet (1739–1741).

Es haben sich eine Reihe Zeichnungen Braccis für Grabmäler erhalten, die einen Einblick in seine Entwurfspraxis geben und die sich heute größtenteils in den Sammlungen des Canadian Centre for Architecture und des Musée des Beaux-Arts in Montreal befinden. Als John Pinto und ich diesen Bestand zur Publikation vorbereiteten, hatten wir durchaus Probleme mit der Datierung und Zuordnung einzelner Blätter.⁷ Das nun hinzugekommene Oxforder Blatt bestätigt dies. Denn zwischen einem nicht realisierten Entwurf von Posi und Bracci für das Grabmal Benedikts XIV. von circa 1760, der vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel auftauchte (Abb. 3),⁸ und dem Projekt für Clemens XI., das 1743 datiert ist, läßt sich kein stilistischer Unterschied erkennen. Und mehr noch: Die beiden im Entwurf von 1743 den Sarkophag flankierenden Allego-

rien der Fortitudo und der Religion sind identisch mit denen von Braccis Projekt eines Grabmals für James Stuart, »König von England«, in St. Peter von 1766 (Abb. 4).⁹ In einem Zeitraum von fast zwanzig Jahren läßt sich in Braccis Œuvre ein immer wiederkehrendes Formenrepertoire und damit eine stilistische Serialität beobachten. Dies gilt nicht für alle Werke Braccis, es scheint vor allem auf das Genre der Grabdenkmäler beschränkt zu sein. Gleiche Motive der Allegorien, mal symmetrisch, mal asymmetrisch angeordnet, mit oder ohne Sarkophag, werden variiert wie eine Auswahl von Mustervorlagen. Bei allem Können und gleichbleibend hoher Qualität der Entwürfe bekommen diese dadurch eine gewisse Beliebigkeit. »Ama poco la fatica«, urteilte Luigi Vanvitelli 1761 über Bracci.¹⁰ Auch die Anlage der Blätter bleibt sich gleich: Wie die Vorlage für eine Stichdarstellung wird der Entwurf als Präsentationszeichnung sorgfältig in Aufriß und Grundriß vorgestellt, oft auf braun getöntem Papier und durch die Verwendung von weißer Gouache plastisch betont. Aber hat dies nicht vielleicht auch etwas mit der Ökonomie eines bewährten und erfolgreichen Auftragsstypus zu tun? Ohne Braccis Jahresangabe hätten wir jedenfalls das Oxforder Blatt sehr viel später datiert. Und der beunruhigende Gedanke bleibt: Wie sind Braccis Zeichnungen zu datieren? Die stilistischen Kriterien verweigern den Dienst angesichts des seriellen Charakters der Entwürfe.

Braccis ausgeführtes Grabmal Papst Benedikts XIV. in St. Peter fällt vor allem durch das ungewöhnliche, hier in der Tat zum ersten Mal auftretende Standmotiv der Papstfigur auf. Wie sich nun zeigt, hatte Bracci mit dieser Idee bereits 1743 beim Albani-Grabmal experimentiert. Ausgangspunkt der Neuerung dürfte damals die Notwendigkeit gewesen sein, das Grabmal in einer der schmalen Nischen der Seitenschiffe unterbringen zu müssen. Die von kolossalen Säulen gerahmten hohen Nischen ließen die durch Berninis Papstgrabmäler in den großen Nischen um die Vierung kanonisch gewordene pyramidale Anordnung von Papstfigur mit Sarkophag und flankierenden Allegorien kaum zu; die Statuen der Allegorien mußten die Säulen überschneiden, es entstand drangvolle Enge. Die stehende Figur des Pontifex, der sich von seinem Thron erhoben hat, füllte die hohe Nische proportional angemessen und glich durch seine Höhe die breitgelagerte Komposition von Sarkophag und den ihn rahmenden sitzenden Allegorien aus.

Im ersten gemeinsamen Entwurf Posis und Braccis für ein Grabmal Papst Benedikts XIV., das gegenüber dem Grabmal der »Königin« Maria Clementina Sobieska (1741 vollendet) im ersten Joch des südlichen Seitenschiffs vorgesehen war, wird die stehende Papststatue durch eine perspektivische Rahmung deutlicher von Sarkophag und Allegorie abgesetzt; das Problem der Überschneidung der rahmenden Säulen wird vermie-



1. Pietro Bracci, Entwurf für das Grabmal Papst Clemens' XI. Oxford, Ashmolean Museum

AM ENDE DER TRADITION?

Bemerkungen zu Antonio Canovas plastischen Modellen

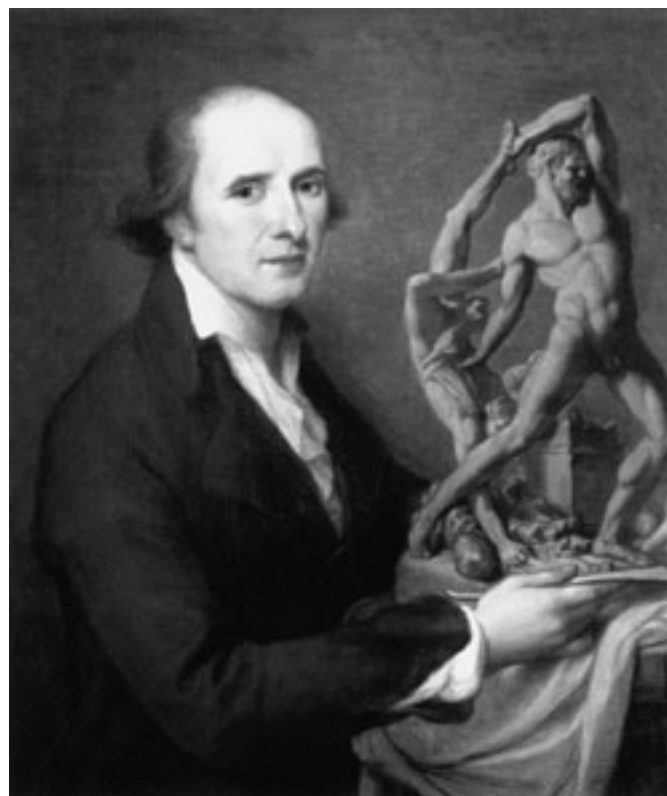
Johannes Myssok

Als Angelika Kauffmann im Jahr 1795 ihr Portrait Antonio Canovas (Abb. 1) malte, galt der befreundete Künstler bereits seit einigen Jahren international als der bedeutendste Bildhauer seiner Zeit.¹ Und dennoch zeigt sie ihn nicht diesem Status entsprechend kostbar gewandet und in würdevoller Pose, sondern in schlichter Kleidung mit einem Tonmodell, das er auf dem Modelliertisch zu seiner Rechten präsentiert. Das Bild und die Szenerie mögen unspektakulär wirken, und es ist zudem keines seiner Erfolgswerke der zurückliegenden Jahre, das er hier rein metaphorisch enthüllt – nein, das offenkundig frische Modell, das er hier, noch mit dem Modellierspatel in der Hand vorweist, steht vielmehr im Zusammenhang mit seinem zu diesem Zeitpunkt innovativsten, ja ehrgeizigsten Projekt – der Herkules und Lichas-Gruppe.² Doch damit gibt sich das Gemälde sogleich auch als ein bemerkenswertes Paradoxon zu erkennen. Denn ausgerechnet die Malerin, die wie der Bildhauer selbst ihren europaweiten Ruhm durch ihre ›empfindsamem‹, zumeist dem amourösen Genre entstammenden Sujets erlangt hatte, ausgerechnet Angelika Kauffmann zeigt den Venezianer mit seinem jüngsten Werk des kontrastierenden Felds des *genere forte* oder *sublime*.³ Unter den Portraits Canovas nimmt das Bild allerdings nicht etwa deshalb einen Sonderplatz ein, weil die Malerin hier in der Bildanlage wohl bewusst die venezianische Tradition aufgriff, sondern aufgrund seines außergewöhnlichen Sujets. Denn im Gegensatz zu Hugh Douglas Hamiltons berühmtem Portrait Canovas mit der Amor und Psyche-Gruppe ist der Italiener hier einmal nicht als Marmorbildhauer gezeigt, vielmehr stellt Angelika Kauffmann ihn als Modelleur dar und betont damit die Wichtigkeit des Entwurfsprozesses für das Œuvre des Freundes.⁴ Dies und die Verhaltenheit der Szenerie bestimmen den Charakter des Bildnisses, das eben keines der ›offiziellen‹, für eine breitere Öffentlichkeit gedachten war, sondern einen nahen, geradezu intimen Blick auf den Bildhauer wirft.⁵

Das Jahr 1795, in dem das Portrait höchstwahrscheinlich entstand, war ein erneuter Wendepunkt in Canovas Werdegang.⁶ Immer wieder, auch nach der triumphalen Präsentation der Venus und Adonis-Gruppe jüngst in Neapel, zweifelte der Bildhauer an sich und der Qualität seiner Werke, deren Rezeption in der Öffentlichkeit ihn kaum schlafen ließ. Ein für den hypersensiblen Canova sicherlich bedeutsamer Anlaß hierzu war mit der Veröffentlichung von Faustino Tadinis dichterischen Werkbeschreibungen »bis zum Jahr 1795« gegeben, die eine erste Bilanz des Œuvres von dritter Seite zogen.⁷ Indes war das Jahr auch von einem enormen Erfindungsreichtum und einer umfassenden Produktivität geprägt, da Canova sich noch intensiver als zuvor auf den Entwurf neuer plastischer Werke konzentrierte und daneben eine Reihe Gemälde schuf, die zum Teil

ebenfalls als ›Entwürfe‹ für spätere Marmorskulpturen angesprochen werden können.⁸

Mit Ausnahme von Tadinis Buch, das erstmalig auch einem größeren Publikum die ›privat‹ modellierten Reliefs der frühen neunziger Jahre bekannt machte, war bis dahin wenig aus Canovas Schaffensprozeß an die Öffentlichkeit gedrungen. Er galt als der unangefochtene Meister der Marmorskulptur, als der ›neue Phidias‹, und so mochte sich vor den perfekt ausgearbeiteten Oberflächen seiner Skulpturen kaum jemand die Frage nach deren Entstehungsprozeß stellen. Doch es gab auch Ausnahmen, wie etwa Marcello Marchesini, der am Ende seines kurzen, Tadini gewidmeten Essays zur Venus und Adonis-Gruppe versuchte, diesbezüglich Neugier bei der Öffentlichkeit zu erwecken: »Non si mettono moltissimi pensieri, ed infiniti disegni che esso tiene presso di se, e che per varj motivi non gli ha veduti [sic!] alcuno, ed ancora non è tempo di pubblicarli.«⁹ Das hierdurch evozierte Mysterium wurde durch andere Schriftsteller aus Canovas Kreis noch weiter vertieft, und auch der Meister selbst tat alles, um seine kleinen Tonmodelle und Zeichnungen zu den Arkana der Stadt Rom werden zu lassen. Denn entgegen dem weit verbreiteten Bild des ›offenen Studios‹, als das Canovas Atelier in den europäischen Reiseberichten aus Rom ›um 1800‹ erscheint, differenzierte der Bild-



1. Angelika Kauffmann, Portrait Antonio Canovas. Padua, Privatsammlung



3. Antonio Canova, »Sich selbst krönender Apoll«. Los Angeles, The Getty Center

SCHRIFTENVERZEICHNIS JOACHIM POESCHKE

(ohne Lexikon- und Zeitungsartikel)

zusammengestellt von Gabriele Poeschke

- 1970
Arnolfos »Madonna mit dem Kind« in der Florentiner Domopera, in:
Argo – Festschrift für Kurt Badt zum 80. Geburtstag, Köln 1970,
S. 164–175.
- 1971
Rezension zu Manfred Wundram, Donatello und Nanni di Banco,
Berlin 1969, in: Kunstchronik 24, 1971, S. 10–23.
- 1972
Betrachtung der römischen Werke des Arnolfo di Cambio, in: Römi-
sche Quartalschrift 67, 1972, S. 175–211, Taf. 8–24.
- 1973
Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Ihre Bedeutung für die
Bildung der Figur im »stile nuovo« der Dante-Zeit (Beiträge zur
Kunstgeschichte; 9), Berlin/New York 1973.
- 1974
Rezension zu Kenworth Moffett, Meier-Graefe as art critic, München
1973, in: Kunstchronik 27, 1974, S. 166–170.
- 1975
Ästhetischer Kritizismus und kunstgeschichtliche Ursachensetzung,
in: Kunst und Kunsterziehung. Festschrift für Ernst Straßner, Göt-
tingen 1975, S. 114–118.
- 1977
Rezension zu Artur Rosenauer, Studien zum frühen Donatello –
Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit, Wien 1975, in: Kunst-
chronik 30, 1977, S. 340–345.
- 1980
Donatello – Figur und Quadro, München 1980.
Zum Einfluß der Gotik in Süditalien, in: Jahrbuch der Berliner Mu-
seen 22, 1980, S. 91–120.
- 1981
Rezension zu Hans Belting, Die Oberkirche von San Francesco in
Assisi, Berlin 1977, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 233, 1981,
S. 133–143.
- 1982
Der frühe Max Beckmann, in: Max Beckmann – Die frühen Bilder.
Katalog zur Ausstellung in Bielefeld und Frankfurt 1982–1983, hg.
von Ulrich Weisner und Klaus Gallwitz, Bielefeld 1982, S. 127–136.
- 1983
Der Neubeginn in Frankfurt: Beckmann in den Jahren 1915–1919, in:
Max Beckmann – Frankfurt 1915–1933. Katalog der Ausstellung zum
100. Geburtstag, hg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1983,
S. 21–25.
- Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere, in:
Roma Anno 1300. Atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte
Medievale dell'Università di Roma »La Sapienza« (19–24 maggio
1980), hg. von Angiola Maria Romanini, Rom 1983, S. 423–432.
- Der »Franziskusmeister« und die Anfänge der Ausmalung von
S. Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Insti-
tutes in Florenz 27, 1983, S. 125–170.
- 1984
Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen (Max Beckmann. Vorträge
zum 100. Geburtstag, hg. von Christian Lenz), Esslingen 1984.
- 1985
Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München
1985.
Zum Begriff der »concinnitas« bei Leon Battista Alberti, in: Intuition
und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985, hg. von Frank
Büttner und Christian Lenz, München 1985, S. 45–50.
- 1986
Rezension der Ausstellung »Donatello e i suoi«, Florenz 1986, in:
Kunstchronik 39, 1986, S. 505–510.
- 1988
Der römische Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und das Datum der
Fresken von Castel S. Elia, in: Römisches Jahrbuch für Kunstge-
schichte 23/24, 1988, S. 1–28.
- 1989
Il rapporto tra statua e spazio nel concetto del giovane Donatello,
in: Donatello-Studien (Italienische Forschungen, hg. vom Kunst-
historischen Institut in Florenz; Folge 3, Bd. 16), München 1989,
S. 146–154.
- 1990
Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine
Zeit, München 1990 (amerikanische Ausgabe: Donatello and His
World. Sculpture of the Italian Renaissance, New York 1993).
Donatello als Zeichner?, in: Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus
Schwager zum 65. Geburtstag, hg. von Stefan Kummer und Georg
Satzinger, Stuttgart 1990, S. 20–30.
- 1992
Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine
Zeit, München 1992 (amerikanische Ausgabe: Michelangelo and His
World. Sculpture of the Italian Renaissance, New York 1996).
»Per exaltare la fama di detto poeta ...«: Frühe Dantedenkmäler in
Florenz, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 67, 1992, S. 63–82.
- 1993
zusammen mit Candida Syndikus und Thomas Weigel: Mittelalterliche
Kirchen in Münster, München 1993.