

Anett Ladegast

Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt an römischen Grabmälern um 1500



Abb. 1: Grabkapelle des Bischofs Juan Diego de Coca († 1477), bis 1473, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)



Abb. 2: Andrea Bregno (und Werkstatt), Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Das erste Bild des Toten ist sein Leichnam selbst, so Hans Belting in seinen anthropologischen Überlegungen zum Ursprung der Bildkünste, „weil auch der Leichnam bereits zu einem Bild geworden ist, das dem Körper des Lebenden nur noch ähnelt.“^[1] Die Porträtendarstellung des Verstorbenen an seinem Grabmal oszilliert somit zwischen den Polen ihrer offenkundigen Absenz und ihrer gleichzeitigen Präsenz im Grab durch die zurückgebliebene Hülle des Körpers bzw. der Gebeine.^[2] Der Umstand, dass der Tote tot ist, mag für den heutigen Betrachter zentraler erscheinen, als es der Fall für den Zeitgenossen war, der den

Verstorbenen in einer weiteren, Gott näheren Welt vermutete, die mit der der Lebenden nicht nur verbunden ist, sondern in ständiger Interaktion steht.^[3] Die Manifestation des Bedürfnisses nach (körperlicher) Präsenz im Kirchenraum über den Tod hinaus ist bis heute in zahllosen Stifterbildnissen und Grabmälern mit figürlicher Darstellung des Verstorbenen zu besichtigen. Sie sind beredte Zeugen der Memorialkultur einer Gesellschaft. Anhand dreier Grabanlagen aus einer der bedeutendsten Grabkirchen Roms, S. Maria sopra Minerva, soll im Folgenden ein Wendepunkt der römischen Grabmalstradition zwischen Gotik und Re-

naissance herausgearbeitet werden, der es erlaubt, das Verhältnis von Körper und Porträt, Präsenz und Repräsentation am Grabmal zwischen Gotik und Früher Neuzeit näher zu bestimmen.

Die Grabkapelle des spanischen Bischofs Juan Diego de Coca († 1477) bietet sich geradezu idealtypisch für eine Reflexion über das Verhältnis von Grabmal und Körper in der römischen Frührenaissance an (Abb. 1). Die heutige Cappella di S. Raimondo di Peñafort, die sich neben der weitaus bekannteren Carafa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva befindet, erfuhr über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Veränderungen. Während der von De Coca gestiftete Altar nicht erhalten ist, bestanden die späteren Eingriffe jedoch meist in Hinzufügungen, sodass sich heute eine stattliche Anzahl von Grabmälern und Epitaphien verschiedenster Größe in der Kapelle findet. Das Wandgrabmal des spanischen Kapellengründers, das noch Davies als „eines der besten Roms“ gelobt hatte,[4] überdauerte unangetastet (Abb. 2). Seine zentrale Nische wird von ornamentierten Doppelpilastern flankiert, deren zierliche Kapitelle ein Gebälk mit geschwungenem Muschelgiebel tragen. Der massive Sockel bietet Platz für eine zentrale Inschriftentafel und zwei, die Achsen der seitlichen Stützen fortsetzende Wappenfelder mit den Insignien des Bischofs, einer goldenen Lilie auf blauem Grund. Etwa auf Augenhöhe bildet der Gisant des Bischofs das Zentrum des Grabmals (Abb. 3). In liturgisches Ornat mit Mitra und Kasel gekleidet, ist er auf einem Sarkophag mit Matratze und Kissen gebettet dargestellt. Mit den über dem Körper gekreuzten, behandschuherten Händen bietet der Bischof ein Bild der Ruhe, das durch die sanften Faltschwünge, die von Albe und Kasel ausgehen, akzentuiert wird. Als eines der wenigen Monumente seiner Zeit blieb das De-Coca-Grabmal nicht nur an seinem ursprünglichen Standort, sondern vor allem inklusive seiner prächtigen Farbfassung ohne nennenswerte Schäden erhalten.

Der am 12. März 1477 im stattlichen Alter von 87 Jahren verstorbene Bischof[5] hatte höchst umsichtig für das Nachleben seiner Seele gesorgt, indem er bereits 1463/1464 Messstiftungen in seiner Grabkapelle leistete und ihre Ausstattung veranlasste.[6] Die siebte und letzte Kapelle des rechten Seitenschiffs vor dem Querhaus erhielt den Titulus des hl.



(Abb. 3) Andrea Bregno (und Werkstatt), *Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), *Detail*, 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Petrus sowie des Namensheiligen des Bischofs, Johannes dem Täufer.[7] De Cocas Grabmal, das, wie die Inschrift mit dem Passus „VIVENS SIBI POSVIT“ angibt,[8] bereits zu Lebzeiten errichtet wurde, scheint ebenso wie die Ausstattung der Kapelle zum Zeitpunkt der Abfassung seines Testamentes im Jahr 1473, also immerhin vier Jahre vor seinem Tod, fertiggestellt gewesen zu sein.[9] Da die Datierung quellenkundlich relativ gut gesichert ist und auch die Zuschreibung an den für die Grabmalsskulptur des römischen Quattrocento prägenden Bildhauermeister Andrea Bregno bzw. dessen Werkstatt seit Venturi weitestgehend anerkannt ist, bestand für die Forschung bislang offenbar kaum Bedarf nach einer intensiveren inhaltlichen Betrachtung der wenig bekannten Grabanlage und ihres Programmes.[10] Gegenüber den Grabmalstiftungen ihrer Zeit fällt die De-Coca-Grabanlage jedoch dadurch auf, dass sich ihr Stifter nicht weniger als dreimal bildlich verewigen ließ. Neben seiner Darstellung als Gisant tritt der Bischof Juan Diego de Coca in der Freskenmalerei des Nischengrunds (Abb. 3), die Melozzo da Forlì zugeschrieben wird,[11] ein zweites Mal im Kontext einer Adorationsszene auf. Gerade so, als habe sich die Liegefigur aufgesetzt, erscheint hinter ihr angeschnitten das gemalte Profilbild des die Hände zum Gebet hebenden Bischofs. Hinter dem mittig im Bildraum platzierten Altarblock, auf dessen rechter Seite die Mitra des Bischofs abgesetzt ist, öffnet sich eine sanft hügelige Landschaft. Mittelpunkt der Szene ist der in einer Mandorla erscheinende, auf Wolken thronende Christus. Die zwei ihn flan-

kierenden, Fanfaren blasenden Engel belegen, dass es sich um eine Darstellung des Jüngsten Tages handelt, an dem die Toten zu Gericht gerufen werden. Es scheint allerdings, dass De Coca dabei kaum etwas zu fürchten haben wird: Die rechte Hand des Weltenrichters ist bereits zum Segen erhoben, sein Blick ruht auf dem betenden Kleriker, der diesen mit nach oben gewendetem Haupt erwidert. Auch auf eine Fürsprache durch die für diese Thematik typischen Heiligen scheint der Bischof verzichten zu können; er empfängt sein Gottesurteil in einem fast intim anmutenden Zwiesgespräch.[12] Mit Auferstehung und Erlösung antizipiert die Szene Zukünftiges, das als bereits geschehen vorweggenommen wird. Die Nische des Grabmals mit ihrem architektonischen Rahmen wird zum Übergang, zum Tor ins Jenseits, auf dessen Schwelle die Liegefigur wie eingefroren verharrt. Durch die Kombination des passiv in sich ruhenden Gisants mit der wachen, in aktiven Kontakt tretenden gemalten Darstellung des Gerichts werden nicht nur verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen verbunden: Der auf den Sarkophag gebettete Gisant erinnert an die Aufbahrung des Leichnams während der Totenmesse. Diese wird am Grabmal perpetuiert, beziehungsweise durch die vor Ort vorgenommenen Fürbitten ebenso wie durch den Akt der Betrachtung immer wieder aktualisiert und stellt somit einen Bezug zu vergangenen und gegenwärtigen Handlungen her.

In dem umsichtigen Vorgehen des Juan Diego de Coca bei der Gestaltung seiner Grabkapelle durfte allerdings auch der direkte Verweis auf den Ort seiner Grablege nicht fehlen (Abb. 3). Und so findet sich eine dritte Darstellung des Bischofs auf der heute rechts vom Wandgrabmal an der Innenseite des Eingangspfeilers der Kapelle angebrachten Bodenplatte (Abb. 4). Diese bedeckte einst das Bodengrab vor dem Kapellenaltar.[13] Auf ein Kissen gebettet, das die Wappen des Bischofs zeigt, ist Juan Diego de Coca hier im Messgewand eines Dominikanermönchs als Priester dargestellt; seine auf die Brust gelegten Hände halten einen Messkelch. Weder die Wappen noch die ohne Kopfbedeckung dargestellte Figur bieten einen Hinweis auf den tatsächlichen hierarchischen Status des Verstorbenen. Diesmal erscheint das durch Abnutzungsspuren verflachte Antlitz des Verstorbenen mit vollem Haar und Tonsur erstaunlich



Abb. 4: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Bodenplatte des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)



Abb. 5: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Bodenplatte des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), *Detail*, 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

jung (Abb. 5). Der naheliegende Grund, dass die Bodenplatte bereits wesentlich früher als die anderen Porträts entstanden sei,[14] ist auszuschließen, da in ihrer umlaufenden Inschrift der Bischofstitel von Calahorra, den De Coca erst 1470 erhielt, erwähnt wird. Somit ist davon auszugehen, dass auch diese Platte genuiner Teil der Kapellenausstattung war.[15] Es ist jedoch verwunderlich, dass ausgerechnet diese dem 87-jährig verstorbenen De Coca am wenigsten ähnelt, wenn die Darstellung des Toten auf seiner Grabplatte doch auf das „Bild des bei Öffnung des Grabes gefundenen Leichnams“[16] verweisen sollte. Da alle drei Porträts des Bischofs in einem Werkprozess und zu Lebzeiten des Dargestellten entstanden, bleibt dieser Widerspruch erklärungsbedürftig; die Altersdifferenz der drei Erscheinungsbilder De Cocas in Skulptur, Relief und Fresko fordert zu einer ikonografischen Deutung heraus. In der Tat kombiniert Juan Diego de Coca in seiner Grabkapelle nicht nur die in der römischen Grabmalstradition üblichen Porträttypen, sondern tritt dem Betrachter in der Gestalt dreier Archetypen entgegen, welche ein in sich geschlossenes Programm ergeben: So ist der junge, demütig mit dem Messsakrament verbundene, barhäuptige Mönch der Bodenplatte räumlich den irdischen Gebeinen zugeordnet; der ältere Mann, dessen Augenbrauen gedankenschwer zusammengezogen sind, ist dagegen in vollem Ornat auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn im Dienst der Kirche angekommen. Zuletzt zeigt das Fresko den Bischof als Greis mit dünnem Haarkranz, der die Mitra abgelegt hat, um seinen gerechten Lohn aus der Hand Gottes zu empfangen. Die zunehmende Verklärung der Person, die durch Wappen und Inschrift historisch greifbar gemacht wird, vollzieht sich also im bildlichen Dreisprung der drei Lebensalter, welche sich in den Körper eingeschrieben haben. Der Lebensweg des Bischofs wird als eine Annäherung an das Göttliche vorgeführt, der mit dem Tod nicht abrupt endet, sondern in eine neue Phase übergeht. Gleichzeitig verweist die Darstellung De Cocas als junger Priester durch die an diesem Ort unter der Grabplatte liegenden Gebeine auf die leibliche Auferstehung, die im idealen Alter Christi, also mit 30 bzw. 33 Jahren, geschehen sollte.[17] Somit schließt sich der Kreis: Das Erklimmen der kurialen Karriereleiter, dessen Erfolg durch Ornat und Alter bezeugt ist, führt

zur Erlösung und damit zu ewiger Jugend. Die Darstellung der drei Lebensalter in der De-Coca-Kapelle lässt sich aber nicht nur als lineare Stufenabfolge, sondern vor allem als geschlossener Kreislauf deuten, der seinen Ausgangs- wie Endpunkt in dem Bild des einfachen Priesters mit dem Sakramentskelch in den Händen hat und auf den vergangenen wie den zukünftigen Leib verweist. Das lebensgroße, vollplastische Ganzkörperbild der Liegefigur ist dabei der Mittler zwischen dem im Grab zurückgelassenen Körper und der Erlösung. Es oszilliert zwischen einst Gewesenen und dereinst Werdenden. Die Liegefigur bewahrt mit Ornat und porträhft individuellen Zügen des Verstorbenen die Erinnerung an ein historisches Leben und trägt gleichzeitig durch Idealisierung und Ornamentalisierung das Versprechen auf Ewigkeit und Allgemeingültigkeit in sich.

In dem hier zu betrachtenden Zusammenhang von Grabmal und Körper ist es bemerkenswert, dass die sorgfältige ausgestaltete Kapelle im Herzen der Ewigen Stadt nicht die endgültige Ruhestätte des spanischen Bischofs sein sollte: Im Jahr 1485, also acht Jahre nach seinem Tod, wurde der Leichnam De Cocas, wie in dessen Testament gewünscht, in die Kathedrale von Burgos transferiert.[18] Dies hatte allerdings keinerlei Konsequenzen für die Gestaltung der Kapelle oder das darin verortete Zeremoniell, denn die Abnutzungsspuren der Bodenplatte (Abb. 5) lassen vermuten, dass sie sich noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts an ihrem ursprünglichen Ort vor dem Kapellenaltar befunden hat.[19] Auch die Messverpflichtungen wurden, wie die Dokumente der Dominikanerkirche zeigen, weiterhin ausgeführt: Anniversarien und Seelenmessen wurden, so scheint es, unabhängig von dem Verbleib der Gebeine fortgesetzt. Die Grabmonumente mit ihrer dreifachen bildlichen Präsenz des Juan Diego de Coca konnten die Rolle als Adressaten der Gebete offenbar vollwertig übernehmen. Dieser ausnahmsweise dokumentarisch sehr gut belegte Fall kann darüber hinaus beispielhaft für die methodische Problematik stehen, die sich aus der Frage nach dem Zusammenhang von Grabmal und Grablege ergibt: Da die Grabmäler nur selten unverändert erhalten blieben und die Bodensituation, die Aufschluss über die Bestattung und den Verbleib der Gebeine geben könnte, in den meisten Kirchen und

Kapellen immer wieder überarbeitet wurde, ist die archäologische Erforschung des topografischen Zusammenhangs von Körper und Monument meist unmöglich. Zudem überliefern auch die Quellen, seien es Kirchenchroniken oder Nekrologien, nur selten den genauen Beisetzungsort. Stattdessen halten die Schriftquellen die Benennung der Altäre, an denen Fürbitte geleistet werden sollte, und, wenn überhaupt, den durch das Grabmal gekennzeichneten Ort des Gedenkens fest. Dessen figürliche Darstellung wird somit zum zentralen Träger der Erinnerung, zum Gefäß und Repräsentanten der leiblichen Gegenwart des Toten. [20]

Vergleicht man die De-Coca-Grablege exemplarisch mit einem früher und einem später entstandenen Grabmonument, die sich beide nur wenige Schritte voneinander entfernt in derselben römischen Kirche S. Maria sopra Minerva befinden, zeigt sich die Problematik von Kontinuität und Wandel der Porträtkonventionen zwischen Gotik und Renaissance.

Das Grabmal des Gelehrten Benedetto Maffei († 1494), das sich in der Cappella Grazioli Lante della Rovere befindet, [21] weist auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit dem des spanischen Bischofs auf (Abb. 6): Mit ihrer geschlossenen, einachsigen Silhouette lassen sich die zwei Grabmäler klar der Frührenaissance zuordnen. Bei beiden tragen die einfach bzw. doppelt gestellten Pilaster, deren Spiegel mit antikisierenden Rankenmotiven geschmückt sind, ein nach klassischem Vorbild geformtes Gebälk. Über dem Sockel mit von Wappen flankierter Inschrift steht jeweils ein Wannensarkophag in der zentralen Nische. Wesentlich größer ist dagegen die stilistische Differenz dieser Grabmäler zu dem des 1304 verstorbenen französischen Kardinals Guglielmo Durand, das sich im rechten Querhaus der Kirche befindet und durch gotische Stilelemente geprägt ist (Abb. 7). [22] Auf Konsolen hoch über dem Bodenniveau schwebend, birgt sein baldachinähnlicher Spitzgiebel ein Mosaik auf reichem Goldgrund. Statt auf einem Sarkophag



Abb. 6: Grabmal des Benedetto Maffei († 1494), nach 1494, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)



Abb. 7: Grabmal des Kardinals Guglielmo Durand († 1304), nach 1304, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

ruht die Liegefigur des Verstorbenen auf einer kastenförmigen Tumba, deren Front ein Band von fünf Wappen des Verstorbenen in Kosmatenarbeit zeigt und im oberen Teil von dem in regelmäßigen Schwüngen herabfallenden Bahrentuch verdeckt wird.

Ohne die Frage nach der Entwicklung des Renaissancestils in Rom weiter ausführen zu können, ist an dieser Stelle doch festzuhalten, dass der Wechsel von der gotischen Formensprache zu der der Renaissance sich Mitte des 15. Jahrhunderts innerhalb der Grabmalstradition zwar relativ spät aber eindeutig, plötzlich und ohne stilistische Mischformen vollzog. [23] Die völlige Abkehr von der mittelalterlichen Grabmalstradition auf der Stilebene beschränkte sich allerdings vor allem auf Architektur und Ornamentik. Und so fällt ein ikonografischer Vergleich der drei Monumente, der das Figurenprogramm zur Maßgabe nimmt, gänzlich anders als die stilistische Gruppierung aus. Hier teilen das gotische Grabmal des Kardinals Durand und das mehr als 150 Jahre später entstandene des Bischofs De Coca wesentliche Elemente: Ihre zentrale Nische birgt jeweils eine auf einem Sarkophag gelagerte Liegefigur, die mit über der Brust verschränkten Händen in liturgischem Ornat aufgebahrt ist. Der Nischengrund zeigt in beiden Fällen den Verstorbenen ein zweites Mal in einer Anempfehlungsszene, einerseits den Kardinal mit seinen Schutzheiligen vor der thronenden Madonna kniend, andererseits, im Falle des De-Coca-Grabmals, links des von Engeln begleiteten Heilands. Selbst das gotische Motiv des Vorhanges, welcher den Gisant umgibt und von zwei Engeln aufgeschlagen wird, findet sich am De-Coca-Monument wieder (Abb. 8): Ein im Zuge von Restaurierungsarbeiten freigelegtes Fresko an der Kapellenwand zeigt, dass das Marmorgrabmal De Cocas von einer gemalten Scheinarchitektur ergänzt wurde. Sie zeigt einen illusionistischen Rundbogen, an dem ein mit Schleifen versehener, baldachinartiger Vorhang befestigt ist, dessen Seiten über den Kanten des Grabmals aufgeschlagen sind.[24] Das eng in die Kapellenarchitektur eingepasste Grabmal des Benedetto Maffei verzichtet dagegen auf derartige szenische Ausschmückungen. Sarkophag und Porträt sind voneinander formal gelöst; das Porträt des Verstorbenen ist als Büste in einem Clipeus an der Nischenrückwand angebracht. Auf ein weiteres fi-

gürliches Programm durch Heiligen- oder Tugenddarstellungen wird verzichtet. Der Sarkophag verliert durch den geschuppten, hoch aufgewölbten Deckel die Doppeldeutigkeit, die er in der Kombination mit dem Gisant, wie beim De-Coca-Monument noch durch den Verweis auf die ephemere Aufbahrungssituation als Kline einerseits und auf den Blick in eine ideale Grabkammer als Gefäß der Gebeine andererseits getragen hatte.



Abb. 8: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Die Reichweite, die diesem Wechsel des Darstellungsmodus innewohnt, wird erst vor dem Hintergrund der Grabmalandschaft Roms deutlich. Das Wiedererstarken der römischen Kurie nach der endgültigen Rückkehr des Papstes aus Avignon und dem Ende des abendländischen Schismas ging mit einer reichen Kunstförderung einher, die den Herrschaftsanspruch der Kurie sichtbar machen und der Ewigen Stadt zu neuem Glanz zu verhelfen sollte. Diese Aufbruchsstimmung spiegelt sich auch in der Grabmalenkultur Roms:[25] Den wenigen Grabmalern des Tre-

cento steht eine große Fülle von Wandgrabmälern des Quattrocento gegenüber. Neben hohen Angehörigen der Kurie ließen sich nun auch Adlige und Gelehrte monumentale Wandgrabmäler errichten, deren zentraler Teil stets eine bildliche Darstellung des Verstorbenen bildete.[26] Trotz der reichen Nachfrage dominierten nur wenige Werkstätten den römischen Markt. Hier ist zunächst der bereits erwähnte Andrea Bregno, ein Bildhauer lombardischer Herkunft zu nennen, aus dessen Umkreis wohl die größte Zahl der skulpturalen Werke dieser Zeit stammte. Neben dem Römer Paolo Romano sorgten Bildhauer wie Giovanni Dalmata und Mino da Fiesole, die sich wiederholt in der Ewigen Stadt aufhielten, für externe Einflüsse.[27] Innerhalb der reichen Vielfalt der römischen Grabmalandschaft bieten die Monumentalgrabmäler des späten 15. Jahrhunderts jedoch einen erstaunlich homogenen Eindruck. Nur wenige Grabmalstypen beherrschten das Bild, dekorative wie formale Elemente wurden variiert immer wieder eingesetzt. Dabei kristallisierten



Abb. 9: Andrea Bregno, *Grabmal des Kardinals Louis d'Albret* († 1465), nach 1465, Marmor, Rom, S. Maria in Aracoeli (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

sich drei Formen der Porträt-darstellung heraus. Das Grabmal des Kardinals Louis d'Albret († 1465) in S. Maria in Aracoeli von Andrea Bregno (Abb. 9) wurde zum Vorbild für die Gestaltung einer ganzen Reihe von Grabmälern.[28] Es zeigt die auf einem Sarkophag gelagerte vollplastisch gearbeitete Liegefigur des Verstorbenen in der zentralen Nische, die durch Inschriftenfeld und Wappen am Sockel sowie Heiligenfiguren in Pilasternischen gerahmt wird. Eine zweite, im Rom der Frührenaissance recht weit verbreitete Form des Wandgrabmals ist der sogenannte Grabkammertypus (Abb. 10): Wie bei dem ebenfalls von Andrea Bregno geschaffenen Grabmal des Bischofs Alfonso de Paradinas († 1485)[29] wird der Verstorbene als Relief ausgearbeitet auf einer antikisierenden Bahre liegend gezeigt, die sich in einer flachen, oft architektonisch gestalteten Nische befindet. Neben dem Wandgrabmal behauptete die oft qualitativvoll gearbeitete Bodenplatte mit figürlicher Darstellung weiterhin ihre Bedeutung, wie das Beispiel des Rodrigo-Sanchez de Arevalo († 1476) zeigt (Abb. 11): einst hatte ihre Zahl die der Wandgrabmäler bei Weitem überstiegen. Wegen ihrer größeren Gefährdung durch fortwährende Trittabnutzung und dem drohenden Verlust bei Bodenerneuerungen, blieb jedoch nur ein geringer Anteil bis heute erhalten.[30] All diesen Porträtformen



Abb. 10: Andrea Bregno, *Grabmal des Bischofs Alfonso de Paradinas* († 1485), nach 1465, Marmor, Rom, S. Maria in Montserrat, ursprünglich in S. Giacomo degli Spagnoli (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

ist gemein, dass sie den Verstorbenen als Ganzkörperfigur zeigen. Dennoch boten sie ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten, durch das der Verstorbene in der sozialen Hierarchie differenziert verortet werden konnte. So beanspruchten Kardinäle bis ins frühe 16. Jahrhundert hinein den als am vornehmsten angesehenen Porträttypus der vollplastischen Figur auf einem Sarkophag für sich, während Adlige, Gelehrte oder Bischöfe wie Alfonso de Paradinas eher das Relief des Grabkammertypus bevorzugten – wenn sie nicht doch, wie im Falle des Bischofs Juan Diego de Coca, die einem Kardinal gleichkommende sepulkrale Ehrung für sich reklamierten.



Abb. 11: *Bodenplatte des Rodrigo Sanchez de Arevalo* († 1476), Marmor, Rom, S. Maria in Montserrat, ursprünglich in S. Giacomo degli Spagnoli (Aufnahme der Autorin)

Erst an der Wende zum 16. Jahrhundert fanden entscheidende Neuerungen Eingang in die sepulkrale Porträttradition Roms: In der Forschung wurde wiederholt auf die Tendenz einer sukzessiven Aktivierung der Porträtendarstellung am Grabmal hingewiesen. [31] Als wesentliche Marksteine hierfür werden die Grabmäler der Kardinäle Ascanio Maria Sforza († 1505) und Girolamo Basso della Rovere († 1507) angesehen, die im Auftrag des Papstes Julius II. della Rovere von Andrea Sansovino für den Chor von S. Maria del Popolo angefertigt wurden (Abb. 12).[32] Sie führen den Demigisant in Rom ein, bei welchem der Körper des Dargestellten nicht mehr flach auf dem Rücken liegend, sondern halb aufgerichtet und dem Betrachter zugewandt gezeigt wird. Wie soeben eingeschlafen ist Kopf des Kardinals Girolamo Basso della Rovere auf den angewinkelten, über Kissen erhöht gelagerten Arm gesunken. Obwohl sein Gesicht mit den wie im Schlaf geschlossenen Augen keinen direkten Kontakt zum Betrachter herzustellen vermag,



Abb. 12: Andrea Sansovino, *Grabmal des Kardinals Girolamo Basso della Rovere* († 1507), nach 1465, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

ist es ihm ebenso zugewandt wie sein Körper durch die leicht gebeugten, übereinandergeschlagenen Beine aufgerichtet ist. Gänzlich anders als die Liegefigur Juan Diego de Cocas, deren über Augenhöhe angebrachter, flach ausgestreckter Körper mit dem Richtung Himmel zeigenden Gesicht kaum einsehbar ist, ist der weitaus extrovertiertere Demigisant auf den Betrachter hin ausgerichtet, auch wenn seine geschlossenen Augen keinen direkten Kontakt zulassen. Einen weiteren Schritt vollziehen die Grabmäler der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII., welche den Verstorbenen nun als gänzlich wach und aktiv, thronend und segnend in Form einer Ehrenstatue zeigen.[33] In der Beschreibung dieser sich scheinbar linear vollziehenden Aufrichtungsbewegung wird jedoch eine wichtige Innovation des römischen Grabmalsporträts meist ignoriert, die ihren Ursprung nicht in der kurialen Elite, sondern in den Gelehrtenkreisen der Stadt hatte. Das Luigi Capponi zugeschriebene Grabmal der Gebrüder Antonio und Michele Bonsi in S. Gregorio Magno (Abb. 13) gilt als das erste der römischen Renaissance, welches nicht mehr den ganzen Körper des Verstorbenen in dessen Porträt zeigt, sondern die nach antikem Vorbild in einem Clipeus angebrachte Büste verwendet.[34] Schnell folgten weitere Grabmalstiftungen dieser Art, wie das bereits erwähnte des Benedetto Maffei. Auch Andrea Bregno wählte für sein eigenes Grabmal, das sich ebenfalls in S. Maria sopra Minerva befindet, die Büstenform (Abb. 14). Im Laufe des 16. Jahrhunderts sollte sie sich gegenüber der Ganzkörperdarstellung fast völlig durchsetzen. Diese Neuerung bracht zahllose Vorteile mit sich, da Material- und Arbeitsaufwand geringer ausfielen und die Büste, anders als der Gisant, nicht exklusiv an den sepulkralen Kontext gebunden, also vielseitiger einsetzbar ist. Nicht zuletzt konnten nun auch kleinere Monumente mit einem Porträt des Verstorbenen ausgestattet werden. Auch wenn die Verwendung von Büsten nicht notwendig zu kleineren Grabmälern führte, ist ein gewisser Zusammenhang von Porträtform und Grabmalsgröße in dieser Zeit nicht von der Hand zu weisen. Denn der römische Grabmalsbestand zeigt, dass die Größe der Wandgrabmäler des 14. und 15. Jahrhunderts gewisse Maße nicht unterschritt, da sie sich an der Breite der etwa in Lebensgröße wiedergegebenen Liegefigur ori-

enterte.[35] In einer ähnlichen Weise konnten die Sarkophage, die nur selten vollplastisch ausgeführt waren und nicht zur tatsächlichen Bestattung der Gebeine dienten, als Stellvertreter des Körpers dienen, in dem sie dessen Größe imitieren.[36] So bestimmt der Sarkophag selbst an Grabmälern, wie dem des Benedetto Maffei, wo statt der Liegefigur eine Büste als Porträt Verwendung fand, oder ganz darauf verzichtet wurde, die Mindestbreite des Grabmals.[37] Dagegen fallen Grabmäler, die, wie das bereits beschriebene Monument für Andrea Bregno, auch auf einen Sarkophag verzichteten und ausschließlich eine Büste zeigen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts wesentlich kleiner aus.[38]



Abb. 13: Luigi Capponi, *Grabmal der Brüder Antonio und Michele Bonsi*, um 1500, Marmor, Rom, S. Gregorio Magno (Aufnahme der Autorin)

Auch wenn die Büste als Stellvertreter die Anwesenheit der gesamten Person bzw. ihres Körpers leisten kann, findet doch ein Akt der Medialisierung des Leibes statt, auf den nur noch indirekt verwiesen, dessen materielle Präsenz aber nicht mehr als zwin-

gend notwendig empfunden wird.[39] Die Tragweite dieser Verschiebung der Porträtkonvention kann nicht genug betont werden, denn das christliche Mittelalter hindurch war das Grabmalporträt nicht nur in Rom von der Liegefigur dominiert.[40] Über fast fünf Jahrhunderte hinweg war die Darstellung des Verstorbenen Nukleus und Zentrum der gesamten Grabmalgestaltung und kaum ein Monument mit repräsentativem Anspruch mochte darauf verzichten.[41] Ob mit geschlossenen oder offenen Augen, gekreuzten oder betenden Händen, ob als Relief oder Ritzung einer Bodenplatte oder vollplastisch ausgearbeitet, so ist den verschiedenen regionalen Ausformungen des Gisantens eines gemeinsam: Sie zeigen stets den Körper des Verstorbenen in seiner Gesamtheit. Die Vermeidung einer Fragmentierung des Körpers in seiner figürlichen Darstellung ist ein wichtiges, bisher meist als selbstverständlich unhinterfragtes Merkmal dieser großen Gruppe früher Porträts.[42] Das Beispiel des Grabmals Juan de Diego de Cocas mit seiner Kombination von Liegefigur und gemaltem Brustbild des Bischofs zeigt, dass dieser Mechanismus vor allem für das skulpturale Porträt zutrifft – in der Malerei wurde schon wesentlich früher mit dem Anschnitt der Figur gearbeitet.[43]



Abb. 14: Werkstatt Andrea Bregno, *Grabmal des Andrea Bregno* († 1503), nach 1503, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Das beginnende 16. Jahrhundert ist in Rom also durch eine zunehmende Pluralität der Porträtformen gekennzeichnet. Und doch verschwand neben dem Zuwachs an Gestaltungsmöglichkeiten in dieser Zeit auch ein wichtiger Grabmal- und Porträttypus: Die figürliche Bodenplatte, die über das Mittelalter hinaus in die Frührenaissance tradiert worden war, hatte endgültig ausgedient.[44] Bodenplatten blieben von nun an auf Inschrift und Wappen reduziert, figürliche Darstellungen wurden die Ausnahme; der alleinig denkbare Platz des Porträts blieb dem Wandgrabmal vorbehalten.[45]

Welcher tiefgreifende Wandel dieser Wechsel der Porträttradition für die soziale Funktion des Grabmals als Träger und Akteur der Memoria mit sich brachte, kann hier nur angedeutet werden. Am Grabmal findet ein wichtiger Translationsprozess statt: Aller individuellen Merkmale entkleidet sind die Knochen nur noch abstrakter Repräsentant der Person, deren Leben sie einst beherbergt haben. Das Porträt am Grabmal ist aber nicht nur Indikator für die Anwesenheit der Gebeine des Toten bzw. deren Stellvertreter am Kenotaph. Es ist vor allem Garant für seine Verbindung mit der Welt der Lebenden, die durch Fürbitte und Gebetsgedenken für Seelenheil und Memoria sorgen. Somit wird der Verstorbene zum sichtbaren – und damit präsenten – Teil einer Vergangenheit, die für die Nachlebenden identitäts- und stabilitätsstiftend wirkt.[46] Diese Funktion übernimmt nun das Grabmal: Inschrift, Heraldik, die Art der künstlerischen Gestaltung und Prachtentfaltung, der Ort innerhalb der Stadttopografie und innerhalb des Kirchenraumes sind die Parameter, mit denen das verstorbene Individuum wieder im Koordinatensystem der Gesellschaft verortet wird. Das Wandgrabmal des spanischen Bischofs Juan Diego de Coca zeigt, dass es nicht nur dem Verstorbenen und dessen Andenken verpflichtet ist, sondern dessen soziale Einbindung ganz immanent in sich trägt. So zeigt sein Giebel nicht das Wappen des Bischofs, sondern das des Königreichs Aragon und verschafft so der aragonesischen Krone einen heraldischen Auftritt in einer der zentralen Kirchen Roms (Abb. 2). Wie zu Lebzeiten ist auch der Tote nicht als Solitär zu denken: seine enge Einbindung in familiäre, klienteläre, religiöse oder landmannschaftliche Strukturen finden am Grabmal und

durch dessen Kontext Ausdruck. Als visuelles Medium im öffentlichen Raum Kirche ist das Grabmal eine langfristige Investition des Auftraggebers, der oft genug nicht mit dem „Grabmalsbewohner“ identisch ist. Es kann der Legitimation oder Konstruktion vergangener oder gewünschter Zustände dienen oder gar einen appellativen Charakter besitzen.[47] Während Inschrift und Wappen die biografischen Informationen zur historischen Person liefern, stellt das Porträt des Verstorbenen an seinem Grabmal den Dialogpartner für den Betrachter dar. Es ist das Interface des Totengedenkens, indem es im Kirchenraum in möglichst gleichwertige Präsenz, d.h. lange Zeit lebensgroß, plastisch und ganzkörperlich, die Welt der Lebenden mit der der Toten verflechtet. Die Verschiebung des Porträttypus von der Liegefigur zur Büste verändert dieses Verhältnis: Statt des deutlichen Bezuges auf Zukünftiges und Jenseitiges durch die Präsenz der Liegefigur oder des Auftrittes in einer schon jenseitigen Anempfehlungsszene rückt jetzt das Diesseits mit dem biografischen Tatenbericht der Inschrift ins Zentrum des Andenkens, als dessen Zeuge die Büste auftritt.[48] Sie ist Repräsentant eines im antiken Sinne erfolgreich gelebten und vollendeten Lebens, nicht schon Teil einer ewigen, göttlich verklärten Präsenz. Der Körper als solcher wird für die Lebensrückschau verzichtbar, seine Fragmentierung ist nun kein Problem mehr. Mit der Liegefigur verschwanden schleichend auch die Sarkophage aus der Grabmalstradition, welche in den seltensten Fällen funktional für eine reale Bestattung ausgelegt waren, sondern symbolisch auf den Körper und die Grablege sowie als Kline auf die Aufbahrung verwiesen.[49] Das Grabmal löst in der Frühen Neuzeit sukzessive seine symbolischen wie realen Verbindungen zum Körper des Verstorbenen und seinen Überresten; es wird zum Kenotaph. [50]

Es stellt sich die Frage nach dem Grund für den hier vorgestellten Wandel der Porträttradition im Grabmal Kontext. Neben dem Wunsch nach der Adaption der antiken Tradition des Totenporträts lässt sich ein spezifisches Repräsentationsbedürfnis vermuten, denn es ist bemerkenswert, dass die Büste zunächst vor allem von Laien verwendet wurde und erst mit einigen Jahrzehnten Verspätung auch am Kardinalsgrabmal Einzug hielt. Es scheint, dass im 15.

Jahrhundert die Angehörigen der Kurie, welche die Kunstpatronage in Rom dominierte, mit ihren Grabmalstiftungen einen Kompromiss suchten zwischen dem auf stilistischer Ebene untermauerten Anspruch, ein neues Zeitalter im antiken Glanz einzuläuten einerseits, und dem Wunsch nach einer Anknüpfung an altergebrachte Traditionen andererseits, indem man an die Themen und Programme der gotischen Wandgrabmäler anknüpfte. Dabei ist es erstaunlich, wie konsequent zunächst gotische Bildtraditionen wie das Motiv des Ent- und Verhüllens durch den Vorhang in eine neue Formensprache übersetzt wurden. Sie erwiesen sich im Laufe des 15. Jahrhunderts als hartnäckiger und wandlungsresistenter als Dekor und Stil. Die Revision des Porträtkanons am Grabmal folgt dem stilistischen Epochenwechsel erst mit über 50 Jahren Verspätung nach.

Um das Jahr 1500 lässt sich in Rom ein Paradigmenwechsel der Porträt Darstellung am Grabmal durch die Aufgabe des Monopols der Liegefigur feststellen. Stil- und Typusentwicklung – und das ist zentral – verlaufen dabei nicht synchron: zeichnete sich die Frührenaissance durch eine große Kontinuität von Figurenprogramm und Ikonografie aus, so lässt sich der Bruch der Porträttradition zum Ende dieses Jahrhunderts nicht mit einem stilistischen Wandel erklären. Die Frage nach den Konsequenzen des Wechsels von Ganzkörperliegefigur zur Büste für die dahinter stehende Konstruktion des Körperbildes ebenso wie die mit den Grabmal verbundenen eschatologischen Vorstellungen ist hier jedoch nur angerissen und bedarf noch weiterer Forschungen.

Endnoten

1. Hans Belting, *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, hg. von Constantine von Barloewen, München 1996, S. 120-176, hier S. 123, in ähnlicher Weise auch S. 120-122 sowie 160-161.
2. Hierzu und zum Begriff der Repräsentation siehe z.B. Hans Belting, *Repräsentation und Anti-Repräsentation: Grab und Porträt in der frühen Neuzeit*, in: *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. von Hans Belting, München 2002, S. 29-52. Zur Differenz von Grabmal und Grablege siehe grundlegend Ingo Herklotz, „*Sepulcra*“ e „*monumenta*“ del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia, Rom 1985. Zur zunehmenden Tendenz der Ablösung von Grabmal und Grablege im Rom des 16. Jh.s und der Verbreitung des Kenotaphs siehe den Artikel von Philipp Zitzlsperger in diesem Band.
3. Siehe hierzu grundlegend Otto Gerhard Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in: *Death in the Middle Ages*, hg. v. Hermann Braet und Werner Verbeke, Leuven 1983, S. 19-77: „[...] die Toten sind Personen im rechtlichen Sinn, sie sind Rechtssubjekte und auch Subjekte von Beziehungen der menschlichen Gesellschaft. Mit anderen Worten: sie sind unter den Lebenden gegenwärtig.“ (ebd., S. 22) Den Wandel dieser Auffassung setzt Oexle im 18. Jh. an (ebd., S. 73-75). Zum Paradox von Anwesenheit und Abwesenheit der Person im Leichnam sowie zum Verhältnis von Sepulkralkultur und Bildbrauch siehe ebenfalls Belting 1996, *Schatten des Todes*, hier v.a. S. 122-129.
4. „The tomb is one of the best in the church, or in Rome itself“, so Gerald Stanley Davies, *Renaissance: the sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*, London 1910, S. 273; mit diesem Verweis auch Thomas Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum: Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 2010, S. 178.
5. Zur Biografie des 1390 in Burgos geborenen Juan Diego de Cocas siehe zusammenfassend zuletzt Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 174-175. De Coca war bis 1470 Rotauditor und seit 1467 Bischof von Oviedo; 1470 wechselte er zur Diözese von Clahorra.
6. Zur Stiftungsgeschichte der Kapelle siehe ausführlich Giancarlo Palmerio und Gabriella Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275 – 1870*, Rom 1989, S. 155-158 sowie Michael Kühnenthal, *Andrea Bregno in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Band 32, 1997/98, S. 179-272, hier S. 269 mit Verweis auf die Kirchenchronik des Ambrogio Brandi, *Chronica Breve della Chiesa e del Convento della Minerva di Roma*, Manuskript im Archivio Generale Ordine Domenicano in S. Sabina, Rom, Sezione XIV Romana, Liber C, Pars I. Abschrift von 1706, Entstehung vor 1540, hier fol. 15v.
7. Als *Cappella di S. Paolo e S. Giovanni Battista* wird die Kapelle bei Brandi, vor 1540, *Chronica Breve*, S. 15. bezeichnet. So auch Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 176.
8. Die knappe Inschrift füllt die Inschriftenplatte nur zu Hälfte aus: „IOANNES DIDACI DE COCA HISPANVS / PRESVL CALAGVRRITANVS . VIR / INTEGERRIMVS SIBI VIVENS POSVIT / VIXIT. ANNIS. LXXXVII. M. VIII. D. XVI.“ Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 175 beschreibt den unterschiedlichen Duktus von Inschrift und Angabe der Lebensdauer, welche nachträglich hinzugefügt worden zu sein scheint. Eine auf der Sarkophagfront in Form einer ausgerollten Schriftrolle angebrachte Tabula ansata ergänzt mahnend: „SI PIETAS SI SANCTA FIDES CONSCENDIT OLYMPVM / NOS TEGIMVS CINERES SPIRITVS ASTRA TENET“. Transkription nach Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*. 13 Bde., Rom 1869-1884, Bd. 1, S. 425, Nr. 1645.
9. Kühnenthal verweist auf einen Eintrag im *Liber anniversorum* der Kirche von 1474, der von den Vorbereitungen des Bischofs für seine Grablege berichtet, und schlägt eine Datierung der Grabanlage in diese Zeit vor (Kühnenthal 1997/1998, *Andrea Bregno*, S. 269 mit Verweis auf Brandi vor 1540, *Chronica Breve*, fol. 15v.). Als *Terminus post quem* für die Arbeit an dem Grabmal lässt sich der 13. Februar 1470 bestimmen, an dem De Coca die Bischofswürde seiner spanischen Heimatprovinz Calahorra erhielt, auf welche die Grabmäler in den Inschriften hinweisen; auch die Porträtendarstellung De Cocas und die Wappen nehmen Bezug auf seinen Bischofstitel. Zum Testament des Bischofs siehe Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 176, mit weiterer Literatur. Derselbe, S. 158-160, konkretisiert auf Grund stilistischer Vergleiche die Datierung des Coca-Grabmals auf 1469/70 bis 1471.
10. Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, Bd. 6: *La Scultura del Quattrocento*, Mailand 1908, S. 944. Die bislang ausführlichste Würdigung erfuhr die Grabanlage durch Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 155-165, welcher eine Vielzahl an Quellen zu Datierung und Ausstattungsgeschichte der gesamten Kapelle heranzieht. Zur weiteren Zuschreibungsgeschichte siehe ebd., S. 163. Allein Kühnenthal 1997/1998, *Andrea Bregno*, S. 269-270 widerspricht der inzwischen breit anerkannten Zuweisung an Bregno. Da er den Stil des Wandgrabmals nicht mit dessen zeitgleichen Arbeiten vergleicht, sondern als einer älteren Phase näherstehend, plädiert er für einen unbekanntem lombardischen Meister als Schöpfer des De-Coca-Grabmals. In der Tat weist es Merkmale auf, die es

- stark von anderen Monumenten Andrea Bregnos unterscheiden. So ist die Gestaltung der Tabula ansata des Sarkophags als geschweiftes, aufgerolltes Schriftband nach Florentiner Vorbild ebenso einmalig in Bregnos Oeuvre, wie die frontal gestellten, in Kanneluren auslaufenden und stark vereinfachten Löwentatzen der Sarkophagstützen. Die Zuschreibung des De-Coca-Monuments scheint somit noch nicht abschließend geklärt zu sein.
11. So seit Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 7.2: *La pittura del quattrocento*, Mailand 1913, S. 3.
 12. Siehe im Vergleich zu dieser Reduktion die vielfürigen Gerichts-Szenen am Grabmal des Papes Paul II. Barbo († 1471) ursprünglich in Alt-St. Peter, und in dessen Nachfolge am Grabmal des Kardinals Jacopo Ammanati-Piccolomini († 1479) in S. Agostino; beide Reliefs von Mino da Fiesole.
 13. Eine Beschreibung der Bodenplatte an ihrem Ursprungsort gibt Brandi, vor 1540, *Chronica Breve*, fol.13v. sowie Forcella, *Iscrizioni*, Bd. 1, S. 429, Nr. 1642. Die Praxis, neben einem Wandgrabmal auch den Ort der Bestattung davor oder in räumlicher Nähe mit einer Bodenplatte zu markieren, ist nicht unüblich, aber auf Grund späterer Veränderungen oder Verlegungen meist nicht mehr nachvollziehbar. Die Kombination von Wandgrabmal und Bodenplatte hat sich bei den Grabmälern der Kardinäle Pietro Stefaneschi († 1417) in S. Maria in Trastevere und bei Louis d'Albret († 1464) in S. Maria in Aracoeli erhalten, in beiden Fällen sind die Bodenplatten schlicht und nur mit Inschrift oder Wappen gestaltet.
 14. So argumentiert Davies 1910, *Renascence*, S. 274.
 15. Bemerkenswerter Weise wurde hier auf den posthumen Nachtrag des Todesdatums oder der Lebensdauer verzichtet, die Inschrift bleibt unvollständig („IOANNES DIDACI DE / COCA EPISCOPVS CALAGVRRITANVS NATIONE ISPANVS / HIC IN PACE RE / QUI SCIT VIXIT ANNIS“), so auch Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 157.
 16. Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S. 48; ihm folgend so auch Arnold Angenendt, *Das Grab als Haus des Toten: religionsgeschichtlich - christlich – mittelalterlich*, in: *Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000, S. 11-29, hier S. 20.
 17. Siehe hierzu ausführlich Arnold Angenendt, *Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria*, in: *Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalters*, hg. v. Karl Schmid und Joachim Wollasch (*Münstersche Mittelalter-Schriften*, Bd. 48), München 1984, S. 79-199, hier S. 115-116: Thomas von Aquin verbreitete die Annahme, dass sich der auferstandene, verklärte Leib am Alter der öffentlichen Tätigkeit Christi (*annus perfectionis*), also 30 bzw. 33 Jahren, orientiere.
 18. Hier fand der Bischof in einem ebenfalls von ihm gestifteten Grabmal in der Capilla de la Visitación seine letzte Ruhe. Zur Überführung und zum Grabmal in Burgos siehe Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 158 mit weiterer Literatur.
 19. So auch Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 158.
 20. So Angenendt 2000, *Das Grab als Haus des Toten*, S. 23 mit dem Hinweis, dass die Grabfigur nicht nur der Vergegenwärtigung des Toten dient, sondern als „Vorgriff auf den Auferstehungsleib verstanden werden“ kann. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Grab und Grabmal selbst nicht unbedingt Orte liturgischen Gedenkens sind, sondern ab dem 16. Jh. zunehmend als profane Repräsentationsbauten wahrgenommen werden, siehe hierzu Dietrich Erben, *Requiem und Rezeption. Zur Gattungsbestimmung und Wahrnehmung von Grabmälern in der Frühen Neuzeit*, in: *Tod und Verklärung: Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln u.a. 2004, S. 115-135, hier S. 122-123.
 21. Zu diesem siehe August Grisebach, *Römische Büsten der Gegenreformation (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 13), Leipzig 1936, S. 42-43; dieser gibt als *ante quem* das Todesdatum des in der Inschrift als Auftraggeber genannten Sohnes Achille Maffei mit 1510 an.
 22. Dieses befand sich einst in der Cappella Altieri im linken Seitenschiff, von wo das Grabmal 1670 an seinen heutigen Platz verlegt wurde. Trotz einiger Schäden v.a. des Mosaiks scheint es sich in seinem Aufbau relativ gut erhalten zu haben. Zu Standort und Verlegung siehe Forcella 1869-1884, *Iscrizioni*, Bd. 1, S. 411, Nr. 1533.
 23. Zur Frage nach dem ersten Renaissancegrabmal Roms siehe ausführlich Michael Köhlenthal, *Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band 16, 1976, S. 17-56.
 24. Ein weiteres Beispiel, bei dem die Kombination von Wandgrabmal und es rahmender Freskierung erhalten blieb, und das ebenfalls ein Vorhangmotiv zeigt, ist das Grabmal des Kardinals Louis d'Albret († 1464) in S. Maria in Aracoeli, das ebenfalls von Andrea Bregno stammt.
 25. Einen Überblick über die römischen Grabmäler des 15. Jh.s versucht der bereits erwähnte Davies 1910, *Renascence* zu geben; des Weiteren siehe Alfredo Paolucci, *Monumenti sepolcrali della seconda Meta del Quattrocento in Roma*, in: *Roma*,

- Band 10, 1932 sowie Michael Kühnenthal, *Le origini dell'arte sepolcrale del Rinascimento a Roma*, in: *Colloqui del Sodalizio / Sodalizio tra Studiosi dell'Arte*, Band 5, 1975/76, S. 107-123.
26. Die wenigen erhaltenen Wandgrabmäler der römischen Frührenaissance, bei denen auf ein Porträt des Verstorbenen ganz verzichtet wurde, fallen generell kleiner aus, wie das Grabmal der Prinzessin von Zypern, Kantakuzena Floridi und ihrer Tochter, um 1508 in S. Maria sopra Minerva.
27. Zu Giovanni Dalmata siehe zuletzt Johannes Röll, *Giovanni Dalmata (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 10)*, Worms 1994; zu Mino da Fiesole siehe den Katalog von Michelle Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole (1429 - 1484)*, Ann Arbor 2006, 2 Bde.; zu Paolo Romano siehe Simona Cesar, *Magister Paulus: uno scultore tra XIV e XV secolo (Studi e documenti, Bd. 16)*, Rom 2001.
28. Zu diesem siehe zuletzt Pöpper 2010, *Andrea Bregno*, S. 110-118.
29. Das Grabmal des spanischen Bischofs befindet sich heute in der spanischen Nationalkirche S. Maria in Montserrat, stammt aber einst aus der von Paradinas gestifteten Kirche S. Giacomo degli Spagnoli, der heutigen Nostra Signora del Sacro Cuore an der Piazza Navona; zu diesem siehe zuletzt ausführlich Pöpper 2010, *Andrea Bregno* S. 210-215.
30. Viele dieser Bodenplatten lassen sich allein durch die bei Forcella 1869-1884, *Iscrizioni* vorgenommene Quellenauswertung nachweisen. Die Überlieferungswahrscheinlichkeit einer Bodenplatte in S. Agostino beträgt demnach für das 15. Jh. 1:8, für das 16. sogar nur 1:11; von den figürlichen blieb leider keine einzige erhalten (siehe hierzu auch die Fußnoten 41-42).
31. Die beiden zentralen Texte in diesem Diskurs, in denen die Demigisants als Träumende gedeutet werden, sind Johannes Röll, *"Do we affect fashion in the grave?" Italian and Spanish tomb sculptures and the pose of the dreamer*, in: *The image of the individual: portraits in the Renaissance*, hg. v. Nicholas Mann und Luke Syson, London 1998, S. 154-164; sowie Joseph Imorde, *Träumende Prälaten: zu einer "invenzione" Andrea Sansovinos*, in: *Die Jagiellonen: Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, hg. v. Dietmar Popp und Robert Suckale (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Wissenschaftliche Beibände*, 21), Nürnberg 2002, S. 375-383.
32. Ausführlich zu dieser Grabanlage und zu ihren politischen Implikationen siehe Philipp Zitzlsperger, *Die Ursachen der Sansovino-Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo*, in: *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln 2004, S. 91-113.
33. Zu diesen siehe als Einstieg in die reiche Literatur: Jutta Götzmann, *Der Triumph der Medici: zur Ikonographie der Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva*, in: *Praemium Virtutis II: Grabmäler und Begräbniszeremonie in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hg. v. Joachim Poeschke und Britta Kusch-Arnold (*Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*, Bd. 9), Münster 2005, S. 171-200. Bereits am Grabmal des Papstes Innozenz VIII. Cybo († 1492), ursprünglich in Alt St.-Peter, fand neben der Darstellung als Liegefigur auch eine thronende Ehrenstatue des Papstes Verwendung. Zu diesem siehe einführend Hannes Roser, *"In innocentia - mea ingressvs svm ...": das Grabmal Innozenz' VIII. in St. Peter*, in: *Tod und Verklärung: Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln u.a. 2004, S. 219-238.
34. Zu dem um 1500 datieren Monument siehe grundlegend Grisebach 1936, *Römische Büsten der Gegenreformation*, S. 39-42 mit zahlreichen weiteren römischen Beispielen von Büsten nach antikem Vorbild in den römischen Kirchen um und nach 1500. Aktuell dazu: Claudia La Malfa, *Immagini clipeate nella scultura funeraria della seconda metà del Quattrocento a Roma*, in: *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, hg. v. Claudio Crescentini und Claudio Strinati, Florenz 2008. Da auch Andrea Bregno diese Neuerung schnell aufnahm, und schließlich sein eigenes Grabmal in S. Maria sopra Minerva eine Büste erhielt, muss auch Johannes Röll widersprochen werden, welcher den Grund für die Monotonie der Grabmallslandschaft Roms in der fehlenden Experimentierfreude Bregnos sieht (vgl. Röll 1998, *Fashion in the grave*, S. 159). Vielmehr scheint die große Homogenität den Wünschen seiner meist kurialen Auftraggebern entsprochen zu haben.
35. In wieweit die Gesamtgröße eines Grabmals vom Porträtbild in dessen Zentrum abhängt, zeigen auch die „kleineren“ Wandgrabmäler der römischen Frührenaissance mit Liegefigur, wie das des ebenfalls aus dem Bregno-Umkreis stammende Monument für Giovanni della Rovere († 1483) in S. Maria del Popolo, bei welchen die architektonische Struktur eng um die Liegefigur herum entwickelt, also entsprechend der quergelagerten Form des Gisant somit vor allem von geringerer Höhe ist.
36. Aus dieser Tradition bricht im Rom des 16. Jh.s allein Michelangelo aus, der Papst Julius II. an dessen schließlich in S. Pietro in Vincoli realisierten Grabmal nicht nur unterlebensgroß, sondern auch

- wesentlich kleiner als die anderen Figuren darstellt.
37. In ähnlicher Weise in der Kombination von Büste und Sarkophag auch das Grabmal der Gebrüder Bonsi ins S. Gregorio Magno, zu diesem siehe Fußnote 33.
38. Als Überblick siehe hierzu den Katalog bei Griesebach 1936, *Römische Porträtbüsten*, zum Grabmal von Antonio und Michele Bonsi, um 1500 S. 39-42, zu dem für Andrea Bregno († 1503) S. 48-49, die kleine Platte für Lorenzo Colonna († 1484) in SS. Apostoli ohne Inschrift, S. 44-45; das Grabmal für Giovanni Battista de' Cavalieri († 1507) in S. Maria in Aracoeli S. 46-47 und viele weitere. Im weiteren Verlauf des 16. Jh.s löst sich der Größenbezug von Porträt bzw. Körper und Grabmal auf; z.B. entstehen nun auch Sarkophage in Miniaturform.
39. „Die Büste ist eine Reduktionsform, die synekdotisch funktioniert: Im Teil wird das Ganze >mitverstanden<“, so Kohl in ihren grundsätzlichen Überlegungen zum Charakter der Büste in Jeanette Kohl, *Talking heads : Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste*, in: *Kopf - Bild: die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Jeanette Kohl und Rebecca Müller (*I Mandorli*, Bd. 6), München / Berlin 2007, S. 9-30, hier S. 11.
40. Als Überblickswerke seien hierzu genannt Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997 und Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin / New York 1976; hier auch zu Ausnahmen, welche den Verstorbenen z.B. thronend zeigen, wie am Grabmal Roberts des Weisen von Anjou in S. Chiara (Neapel) oder dem des Papstes Innozenz VIII. Cibo in St. Peter (Rom); zu den römischen Grabmälern siehe umfassend Jörg Garms, *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und in Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Wien 1994, 2 Bde.
41. Da die Grabmonumente damit zunehmend an das dargestellte Individuum gebunden waren, ergab sich ein Problem für Gruppen- und Familiengrablagen; das trecenteske Grabmal der Orsini in S. Maria in Aracoeli z.B. verzichtet ganz auf figürliche Darstellungen. In anderen Fällen, wie dem Monument des Papstes Sixtus IV. della Rovere, fand die Bestattung weiterer Familienangehöriger in dessen Grabmal statt, ohne dass es z.B. durch die Anbringung einer individuellen Inschrift modifiziert wurde.
42. Die Ganzheit der Figur lässt sich als Verweis auf die Ganzheitlichkeit und Vollkommenheit der erwarteten leiblichen Auferstehung am Jüngsten Tage deuten, so Angenendt 1984, *Toten-Memoria*, S. 116-118.
43. Hierin ähnelt es dem Grabmal des Kardinals Astorgio Agnensi († 1451), das ebenfalls aus der Bregno-Werkstatt stammt und sich im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva befindet; beide sind in Rom hierin jedoch als Sonderfälle anzusehen: Die Darstellung einer Adorations- oder Anempfehlungsszene ist zwar nicht untypisch für die römischen Wandgrabmäler des 15. Jh.s., als Relief zeigt sie aber meist Ganzfiguren, wie z.B. am Grabmal des Papstes Pius II. Piccolomini († 1464), heute in S. Andrea della Valle oder an dem des Papstes Paul II. Barbo († 1471) in S. Pietro in Vaticano, am heute zerstörten gotischen Baldachingrabmal des Kardinals Francesco de Landi d. Ä. († 1427) ursprünglich in S. Maria Maggiore oder an dem des Kardinals Pietro Riario († 1474) in SS. Apostoli. Zu allen diesen Grabmälern siehe die Angaben in der Datenbank des REQUIEM-Projektes zur Erforschung der römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit (www2.hu-berlin.de/requiem/).
44. Mit Hilfe der reichen Inschriftensammlung Forcellas (Vincenzo Forcella: *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 13 Bde., Rom 1869-1884) lassen sich auch heute verlorene Grabstätten rekonstruieren: 28 Bodenplatten mit figürlicher Darstellung des Verstorbenen sind bis zum Jahr 1500 allein für die römische Kirche S. Agostino nachweisbar, keine von ihnen blieb bis heute erhalten (zu S. Agostino siehe ebd. Bd. 5, S. 5-112). Nach 1500 nimmt ihr Anteil an den Neusetzungen rapide ab, die letzten – heute ebenfalls zerstörten – figürlichen Bodenplatten entstanden schon als Einzelfall: nach über 20 Jahren Pause die für den Kaufmann Francesco Marmotte 1540 (ebd. Bd. 5, S. 41, Nr. 120) und schließlich 1559 für Adriana Eugenia aus Perugia (ebd. Bd. 5, S. 52, Nr. 152).
45. Auch hier sei auf das Beispiel der Grabmalssituation in S. Agostino verwiesen: Während laut Forcella im 15. Jh. 28 Bodenplatten mit figürlicher Darstellung des Verstorbenen nur 15 Bodenplatten ohne (nachweisbare) Figur gegenüberstanden, so sind im 16. Jh. nur noch 7 mit figürlicher Darstellung gegenüber 56 Bodenplatten mit Wappen und Inschrift nachweisbar (ebd. Bd. 5, S. 5-112). Keine von ihnen hat sich wiederum bis heute erhalten. Ein Grund für das Verschwinden der figürlichen Bodenplatten mag in der zunehmend kritischen Einstellung gegenüber den Grabmälern im Kirchenraum im Zuge des Trienter Konzils und der katholischen Reformbemühungen des 16. Jh.s liegen. Weshalb jedoch nur die figürlichen Bodenplatten verschwanden, und man im Angesicht der als Stolperfallen kritisierten Reliefplatten nicht auf andere Techniken wie Ritzung oder Mosaik auswich, bleibt weiterhin unklar.
46. Zur zeitlichen Ausrichtung der Grabmäler als an Vergangenes erinnernd und Zukünftiges vorweg-

nehmend siehe Horst Bredekamp, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger: *Vom Nutzen des Todes für Zeit und Ewigkeit: Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmälern der frühen Neuzeit*, in: *Kritische Berichte*, Band 29, Heft 2, 2001, S. 7-20.

47. Als Beispiel einer prospektiven Indienstnahme einer Grabanlage siehe Philipp Zitzlsperger, *Die Ursachen der Sansovinograbmäler in S. Maria del Popolo (Rom)*, in: *Tod und Verklärung: Grabmal-kultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln u.a. 2004, S. 91-113.
48. Zu dieser thematischen Verschiebung innerhalb der Epigraphik an den römischen Grabmälern der Frühen Neuzeit von der *pietas* hin zur *virtus* des Einzelnen als *cursum honorum* nach antikem Vorbild siehe grundlegend Arne Karsten, *Gräber für Gelehrte? Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmälern im Zeitalter der Katholischen Reform*, in: *Funktionen des Humanismus: Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, hg. v. Thomas Maissen und Gerrit Walther, Göttingen 2006, S. 303-324.
49. Gleichzeitig fand hier erstmals die Ablösung von der antiken Sarkophagform als Kasten oder Wanne mit trapezoidem Querschnitt statt; zur Genese und Herleitung des Renaissance-Wannensarkophags siehe Kühnenthal 1997/1998, *Andrea Bregno*, S. 249-250.
50. Siehe hierzu den Beitrag von Philipp Zitzlsperger in diesem Band.

Abbildungen

Abb. 1: *Grabkapelle des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), bis 1473, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Abb. 2: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Abb. 3: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), *Detail*, 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Abb. 4: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Bodenplatte des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Abb. 5: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Bodenplatte*

des Bischofs Juan Diego de Coca († 1477), *Detail*, 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Abb. 6: *Grabmal des Benedetto Maffei* († 1494), nach 1494, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

Abb. 7: *Grabmal des Kardinals Guglielmo Durand* († 1304), nach 1304, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Abb. 8: Andrea Bregno (und Werkstatt), *Grabmal des Bischofs Juan Diego de Coca* († 1477), 1469-1471, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt/Philipp Zitzlsperger)

Abb. 9: Andrea Bregno, *Grabmal des Kardinals Louis d'Albret* († 1465), nach Marmor, Rom, S. Maria in Ara-coeli (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

Abb. 10: Andrea Bregno, *Grabmal des Bischofs Alfonso de Paradinas* († 1485), nach 1465, Marmor, Rom, S. Maria in Montserrat, ursprünglich in S. Giacomo degli Spagnoli (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

Abb. 11: *Bodenplatte des Rodrigo Sanchez de Arevalo* († 1476), Marmor, Rom, S. Maria in Montserrat, ursprünglich in S. Giacomo degli Spagnoli (Aufnahme der Autorin)

Abb. 12: Andrea Sansovino, *Grabmal des Kardinals Girolamo Basso della Rovere* († 1507), Marmor, Rom, S. Maria del Popolo (Foto: Fotoarchiv REQUIEM-Projekt)

Abb. 13: Luigi Capponi, *Grabmal der Brüder Antonio und Michele Bonsi*, um 1500, Marmor, Rom, S. Gregorio Magno (Aufnahme der Autorin)

Abb. 14: Werkstatt Andrea Bregno, *Grabmal des Andrea Bregno* († 1503), nach 1503, Marmor, Rom, S. Maria sopra Minerva (Aufnahme der Autorin)

Zusammenfassung

Die Dekaden um das Jahr 1500 bezeichnen in Bezug auf die Porträtkonventionen eine Schlüsselstelle innerhalb der römischen Grabmalstradition. Der seit dem 14. Jahrhundert tradierte Gisant blieb auch in der Frührenaissance noch das Zentrum der Wandgrabmäler. Am Ende des 15. Jahrhunderts fand mit der

nach antikem Vorbild gestalteten Büste eine neue Porträtform Eingang in die römische Sepulkralskulptur, die ein völlig neuartiges Repräsentationskonzept mit sich brachte: Nun wurde der Körper nicht mehr in seiner Gänze und Vollkommenheit gezeigt. In der Folgezeit entstand eine zunehmende Bandbreite an Porträtformen, welche zwischen der Darstellung des Verstorbenen als Ganzfigur oder Büste, als tot, schlafend oder gar aktiv, ja hochlebendig variierte. Während im beginnenden 16. Jahrhundert auf der einen Seite also eine zunehmende Vielfalt an Porträts auffällt, verschwand doch ein Typus fast völlig, der für Tre- und Quattrocento noch von großer Bedeutung gewesen war: Nach 1500 verlieren Bodenplatten mit dem als Relief oder Ritzung gestalteten Abbild des Verstorbenen zunehmend an Bedeutung. Die Unterscheidung von Stil- und Typusentwicklung innerhalb der römischen Grabmalstradition ermöglicht einen differenzierten Zugang zu dem sich wandelnden Verständnis von Körper und Porträt an der Wende zur Frühen Neuzeit, das anhand von drei Fallbeispielen untersucht werden soll.

Autorin

Anett Ladegast studierte Kunstgeschichte und Erziehungswissenschaften mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2004-2008 initiierte sie zusammen mit Judith Ostermann das Projekt „Kunstgeschichte an Schulen“ und leitete mit ihr die Kunst AG „Sehen Lernen“ an Berliner Grundschulen. 2007 schloss sie ihre Masterarbeit mit dem Titel „Die Zwillinggrabmäler von Kardinal Jacopo Ammanati-Piccolomini und seiner Mutter Costanza Ammanati-Piccolomini in S. Agostino, Rom. Die Verbindung von Memoria und Liturgie: Möglichkeiten und Grenzen einer Grabmalsstrategie“ am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität bei Prof. Dr. Horst Bredekamp ab. Seit 2007 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit“. Ihr Dissertationsprojekt trägt den Titel „Grabmalsstrategien im Rom der Renaissance-Päpste – zur Vorgeschichte des Julius-Grabmals“.

Titel

Anett Ladegast, *Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt an römischen Grabmälern um 1500*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (17 Seiten), www.kunsttexte.de.