



1 Arnolfo di Cambio, Grabfigur des Kardinals Riccardo Annibaldi della Molarina. Rom, S. Giovanni in Laterano.

ANFÄNGE DES FIGÜRLICHEN GRABMALS IN ITALIEN *

von Kurt Bauch

Die mittelalterliche Kunst kennt das menschliche Bildnis nur als Grabbild. Nur auf seinem Grabmal wird ein Mensch um seiner selbst willen dargestellt. Das seltene Herrscherbild ist etwas anderes. Stifterbild, Autorenbild, Künstlerbild sind niemals selbständig.¹ Das Grabbild ist das eigentliche Bildnis, wenn wir diesen Ausdruck nicht im heutigen, sondern im damaligen Sinne gebrauchen. Wegen seiner selbst wird der Mensch erst im Tode darstellbar. Ohne sein Sterben ist er unvollständig, unerkennbar. Erst wenn sein irdisches Dasein sich vollendet hat, wird die Erscheinung des Einzelnen überhaupt künstlerisch sichtbar. Das Grabbild zeigt ihn erhoben über sein irdisches Leben und Sterben.

Doch dieser Rahmen ist weitgespannt. Noch heute gibt es Tausende von mittelalterlichen Grabbildern, und jedes erfüllt jene Aufgabe in seiner Art. Ob ein Grabmal im 11. oder im 15. Jahrhundert entstanden ist, ob in Frankreich oder Italien, in England oder Deutschland, ob es einen Priester, einen Ritter oder ein Ehepaar darstellt, ob von diesem oder jenem Künstler geschaffen — jedesmal steht etwas anderes vor uns. Wenn die Grundzüge erkannt sind, ist fesselnd und lohnend gerade die hundertfältige Abwandlung.

Innerhalb dieses grossen und mannigfaltigen Bestandes spielt das italienische Grabmal eine besondere und hervorragende Rolle. Hunderte von Trecento-Grabmalern mögen erhalten

* Vortrag, gehalten am 5. Mai 1970 im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

¹ Kurt Bauch, Il ritratto occidentale. Il medioevo, in: Enc. Univ. Arte XI (1963), Sp. 580-583.

sein. In ihren Grundauffassungen stimmen sie weithin überein, in der vielfältigen Durchführung, der jedesmal eigenwilligen Einzelfassung bilden sie ein Hauptfeld der grossen italienischen Bildhauerkunst des Jahrhunderts. Die einzelnen Künstler, die verschiedenen Städte und Landschaften, die zeitlichen Stufen geben ein überreiches Gesamtbild, sehr einheitlich gegenüber den weitgestreuten Mittelpunkten der nördlichen Kunstkreise und doch wieder äusserst mannigfaltig.

Es ist ein Hauptfeld der Forschung. Alles ist sehr weitgehend geklärt. Die zusammenfassenden italienischen Werke über die Geschichte der Plastik, die grossen Monographien über die einzelnen Künstler geben alles Wesentliche. Sie sind die Grundlage für jede weitere Arbeit. Dazu kommen die neueren Einzeluntersuchungen bestimmter Denkmäler oder Denkmälerrgruppen, u.a. die von Salmi, Keller, Francovich, Bertelli, Kosegarten, Matthiae, Hutton, Noehles, Hertlein, Merz, Gardner, die oft über ihr eigentliches Thema hinaus klärend wirken.²

Vom Zusammenhang des Grabmals her allerdings, von der Problematik des Totendenkmals ist die Literatur nicht so reich, wenn man von älteren Übersichten wie denen von Raviglia oder Ferrari und den Notizen Longhursts absieht.³ Der erste Versuch, den ganzen Zusammenhang zu verfolgen, ist immer noch von Wert: Fritz Burger, Die Geschichte des Florentiner Grabmals, 1904. Seitdem ist als wichtigste Zusammenfassung — auch vom Thema des mittelalterlichen Bildnisses her — der grosse Aufsatz von Harald Keller zu nennen⁴. Das faszinierende Material, das Keller aufgespürt hat, seine besondere Betonung des italienischen Anteils, die mancherlei historischen Quellen machen diese Arbeit zum Ausgangspunkt für jede weitere Forschung. Auch wer methodisch oder in Einzelfragen anders denkt, wird immer von Keller ausgehen müssen.

Seitdem sind noch zwei wichtige Arbeiten erschienen, die das Thema berühren, wenn auch unter anderen Gesichtspunkten: das Buch von Henriette s'Jacob: „Idealism and Realism“.⁵ In dieser höchst kenntnisreichen und gelehrten Arbeit werden die symbolischen Bedeutungen am Grabmal und seinen Bestandteilen, ob sie nun in der Antike oder im Mittelalter entstanden sind, untersucht. Der Gegenstand des Buches ist „der Idealismus“ und „der Realismus“, so wie er sich aus der Analyse der Denkmäler und zahlreicher literarischer Belege verschiedener Zeiten ermitteln lässt.

² *Mario Salmi*, Arnolfiana, in: Riv. d'Arte 22, 1940, p. 133-177. — *Ders.*, Arnolfo di Cambio, in: Enc. Univ. Arte I, (1958), Sp. 744-751. — *Harald Keller*, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, in: Jb. der preuss. Kslgn. 55, 1934, p. 205-228; 56, 1935, p. 22-43. — *Géza de Francovich*, Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio, in: Le Arti (Florenz) 2, 1939/40, p. 236-251. — *Carlo Bertelli*, Traversie della tomba di Clemente IV, in: Paragone 227, 1969, p. 52-63. — *Antje Kosegarten*, Das Grabrelief des San Aniello Abbate in Dom von Lucca. Studien zu den früheren Werken des Jacopo della Quercia, in: Mitt. 13, 1967/68, p. 223-272. — *Guglielmo Matthiae*, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, 2 Bde., Rom 1967. — *Edward Hutton*, The Cosmati. The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries, London 1950. — *Karl Noehles*, Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae, in: Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, p. 17-37. — *Edgar Hertlein*, Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel, in: Zs. für Kunstgeschichte 29, 1966, p. 1-50. — *Hilde Merz*, Das monumentale Wandgrabmal um 1300 in Italien. Versuch einer Typologie, Diss. phil. München 1965. — *Julian Gardner*, A Relief in the Walker Art Gallery and thirteenth century Italian Tomb Design, in: The Liverpool .. Bulletin. Walker Art Gallery, 13, 1968-70, p. 5-19.

³ *Emilio Raviglia*, I monumenti sepolcrali nel medioevo, in: Rassegna d'Arte 12, p. 149-159. — *Giulio Ferrari*, La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno (= Collezione Artistica Hoepli), Mailand o.J. — *Margaret H. Longhurst*, Notes on Italian Monuments of the 12th to 16th Centuries, 2 Bde., London 1962.

⁴ *Harald Keller*, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jb. für Kunstgeschichte 3, 1939, p. 227-356.

⁵ *Henriette s'Jacob*, Idealism and Realism. A Study of Spulchral Symbolism, Leiden 1954.

Weniger theoretisch im Konzept ist das bekannte Buch von Erwin Panofsky „Grabplastik“ mit dem Untertitel: „vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini“.⁶ Der Titel besagt, dass es sich um Plastik, also die bildhauerische Verwirklichung und Ausgestaltung des Grabbildes handeln soll, doch schränkt der Untertitel das Thema ein: Es soll ausschliesslich um die Bedeutung gehen oder vielmehr um den Wandel dieser Bedeutung. Damit verengt sich der Gesichtspunkt, gleichzeitig ist er so hoch genommen, dass er mehr als 5000 Jahre überblickt.

Diesen hervorragenden Arbeiten gegenüber, so gern und ausgiebig sie zu Rate gezogen sind, wird hier ein anderes Ziel verfolgt: nämlich die Grabmäler historisch vorzuführen, also sie selber nicht als Beispiel, sondern als Werk zu zeigen, sie in ihrem Werden zu begründen und dadurch in ihrem Wesen zu deuten. Es soll gefragt werden, welche Inhalte jeweils welche Form gefunden haben und was sie in ihrem Gehalt bedeuten. Dabei hilft besonders Kellers Material, aber auch Panofskys Schrift. Die zwanzig Seiten, die er dem italienischen Grabmal des Mittelalters widmet, gehen über sein eng gestecktes Thema hinaus. In der Auswahl, Anordnung und Verknüpfung, ja schon in ihrer hervorragenden Abbildung ist manches Wesentliche vom Geschichtlichen und Künstlerischen der Denkmäler neu gesehen.

Die Entstehung des italienischen Grabbildes, besser gesagt, seine Anfänge, können jedoch vielleicht noch etwas genauer erfasst werden. Diese Anfänge sind ja sehr überraschend. Eine der grössten Kunstnationen des Abendlandes, die von jeher, vorher und nachher, gerade für Bildnis und Denkmal bedeutendste Formen gefunden hat, tritt als letzte in die europäische Geschichte des mittelalterlichen Grabbildes ein. Sie übernimmt diese Aufgabe vom Norden, von Frankreich. Das geschieht gegen Ende des 13. Jahrhunderts, als in Frankreich der Höhepunkt längst erreicht, ja schon überschritten war. Der Vorgang verknüpft sich mit einem einzigen Künstler, der zu den grossen Persönlichkeiten des ausgehenden Dugento gehört. Ein Künstler allein ohne Vorläufer oder Mitstrebende hat, das wäre zu zeigen, aus dem Norden die Anregungen geholt, um das italienische Grabbildnis zu schaffen: Arnolfo di Cambio.

Grundlage und Leitfaden ist die reiche und intensive Spezialforschung, die von Salmis und Kellers Aufsätzen bis zu Romaninis neuester Monographie⁷ geht und immer noch weiter forscht und findet. Nur von ihr aus kann man sich der Teilfrage, wie es zu seinen Grabmälern kommt, nähern. Die Verknüpfung dieser Grabmäler mit Arnolfos übrigen Werken ist erforscht.

Dabei sind für die folgenden Ausführungen zwei Einschränkungen zu machen. Es handelt sich hier nicht um Fragen der Eigenhändigkeit. Für die monographische Forschung wäre das eine Hauptsache. Kriterien des künstlerischen Ranges sind zwar keineswegs „subjektiv“, beliebig und überflüssig. Vielmehr besteht eine Hauptaufgabe unserer Wissenschaft ja gerade darin, diese Kriterien zu objektivieren, ihnen Gültigkeit zu verschaffen. Hier aber soll es keine Rolle spielen, ob etwas „zu schwach“ ist für eine Zuschreibung oder nicht. Es genügt, dass etwas „Arnolfo“ ist, mag er selbst den Meissel geführt haben oder ein Gehilfe. Die persönliche Beteiligung ist gerade bei ihm so verschieden, die Werkstatt- und Auftragsverhältnisse so ungeklärt, dass das hier ausgeschlossen wird. Es geht darum, ob ein Werk arnolfianisch ist, d.h. von ihm oder von einem anderen Künstler abhängig.

Ebenso wird nicht die Chronologie als Wandel des Stiles herangezogen. Datierungsfragen, soweit sie über die urkundlichen Anhaltspunkte hinausgehen, sind wichtig, aber es wird versucht werden, ohne sie auszukommen.

⁶ Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York o. J. (1964; deutsche Ausgabe: *Grabplastik*, hrsg. von Horst W. Janson, Köln 1964).

⁷ *Angiola Maria Romanini*, *Arnolfo di Cambio e lo „stil novo“ del gotico italiano*, Mailand 1969.



2 Arnolfo di Cambio, Grabmal des Kardinals Riccardo Annibaldi della Molarra (heutiger Zustand). Rom, S. Giovanni in Laterano.

Zunächst werden die fünf Grabmäler aufgezählt, die dem grossen Bildhauer und Baumeister von der Forschung zugeschrieben worden sind, — „ihm“ in dem allgemeinen Sinne, von dem eben die Rede war. Dabei werden jeweils die von diesen Werken abhängigen Grabmäler angefügt.



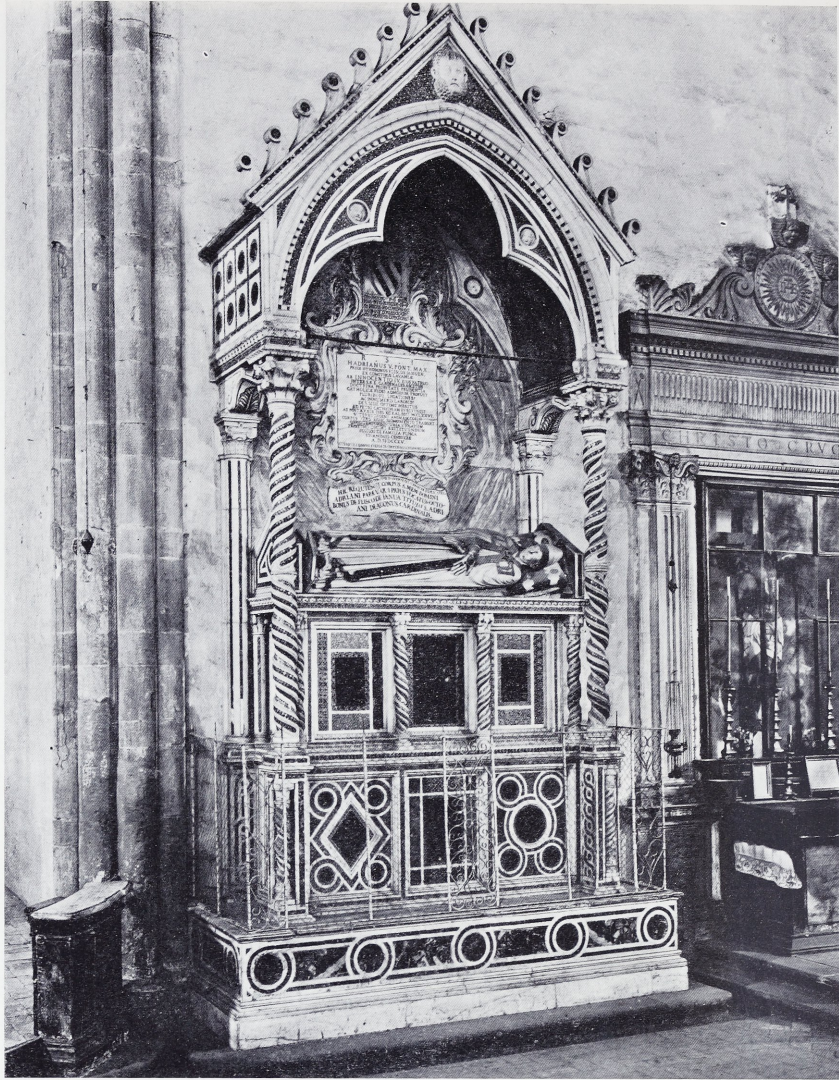
3 Zeichnung des Grabmals Annibaldi vor seiner Zerstörung. Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. Lat. 4423.

Der Kardinal Riccardo Annibaldi ist 1276 gestorben. Von seinem Grabmal in S. Giovanni in Laterano (Abb. 1-3) hat Borromini nur die Liegefigur erhalten. Er liegt tot auf etwas schräger Unterlage mit geschlossenen, vortretenden Augen und gekreuzten Armen. Die Dalmatik, in die der Kardinaldiakon gekleidet ist, erscheint über den Füßen wie abgeschnitten, als sei der Stoff ohne Schwere. Die Figur lag, wie eine Zeichnung vor der Zerstörung zeigt (Abb. 3), auf einem Bett mit herabhängendem Leintuch. Das Bett trug über Pfeilern einen Vorhang, dessen Vorderseite zurückgeschlagen war. Dahinter war die Totenfeier dargestellt: Zwei Priester, einer mit der Mitra und dem Stab des Verstorbenen, einer lesend, dazu zwei Kerzenträger und zwei mit Rauchfässern stehen vor dem rückwärtigen Vorhang, der vor einer Mosaikwand herabhängt. Diese Gruppe ist in S. Giovanni erhalten.⁸ Sie zeigt am unmittelbarsten Arnolfos Art.

Von diesem Grabmal ist abhängig das des Kardinals Stefano Surdis (Suardi) in S. Balbina in Rom. Die Figur ist weitgehend kopiert, nur der Kopf anders. Die oberen Teile fehlen. Der Kardinal ist erst 1291 gestorben. Das Werk ist am Sarkophag bezeichnet als Arbeit des Johannes aus der grossen Familie der Cosmaten, der römischen Marmorarbeiter und Mosaizisten, für die die unteren Teile charakteristisch sind.

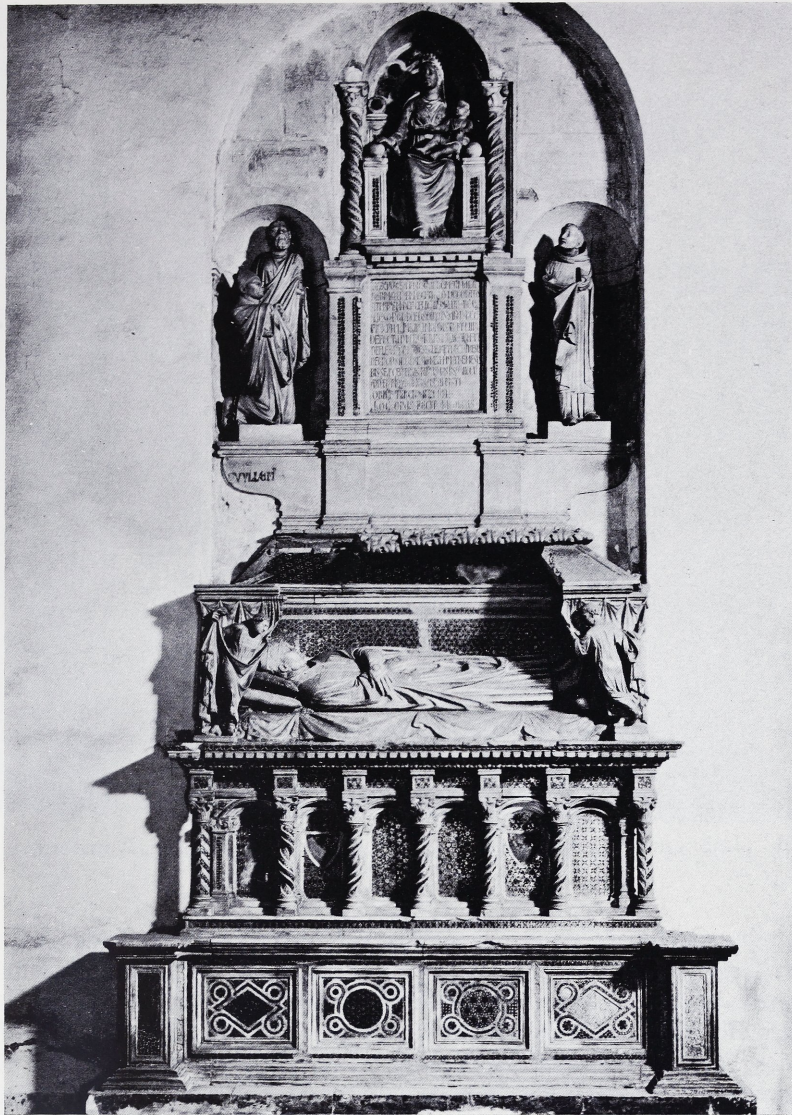
Eine zweite, ähnlich freie Kopie ist die Liegefigur des Kardinals Bernardo Carracciolo in S. Giovanni in Laterano. Da er schon 1261 gestorben ist, glaubte man lange, in diesem Werk den Beleg für eine frühe römische Plastikschule vor sich zu haben. Doch gibt das Sterbedatum nur den terminus post (und oft nicht einmal den). Keller hat festgestellt, dass das Annibaldi-Grabmal vorauszusetzen ist.

⁸ Die erhaltenen Bestandteile des Grabes wurden 1970 im Kreuzgang der Lateransbasilika neu zusammengefügt (Abb. 2).



4 Arnolfo di Cambio, Grabmal des Papstes Hadrian V. Viterbo, S. Francesco.

Das zweite dem Arnolfo zugeschriebene Grabmal ist das des Papstes Hadrian V. (Fieschi) in S. Francesco in Viterbo (Abb. 4). Auch Hadrian ist 1276 gestorben, doch nimmt die Forschung eine etwas spätere Entstehung an. Der Papst liegt auf schräger Platte im Pluviale über dem Sarkophag, dessen hochrechteckige Schmuckfelder durch Säulchen geteilt sind, ähnlich die senkrechten Platten und die Ecksäulchen des Sockels. Auf ihm erheben sich die Säulen, die den hohen spitzbogigen Baldachin tragen. Er zeigt ausser architektonischem und musikischem Schmuck oben einen bärtigen Kopf, in den Nasen des Spitzbogens die kleinen Rundreliefs eines lachenden und eines weinenden Kinderkopfes und am Beginn des Bogens innen über den Kapitellen je ein vortretendes lachendes Köpfchen. Diese Schmuckplastiken gelten als besonders arnolfianisch. Die Rückwand wird heute durch eine Inschrift und reiches



5 Arnolfo di Cambio, Grabmal des Kardinals Guillaume de Braye.
Orvieto, S. Domenico.

Schmuckwerk von 1715 ausgefüllt. Nach Cristofori⁹ war dort einst ein Mosaik mit dem hl. Johannes. Da Johannes der Patron Genuas, der Heimat Fieschis, ist, lässt sich nach ähnlichen Darstellungen vermuten, dass der kniende Papst von dem Heiligen der Gottesmutter empfohlen wurde.

⁹ *Francesco Cristofori, Le tombe dei Papi in Viterbo e le chiese di S. Maria in Gradi, di S. Francesco e di S. Lorenzo. Memorie e documenti sulla storia medioevale viterbese, Siena 1887.*

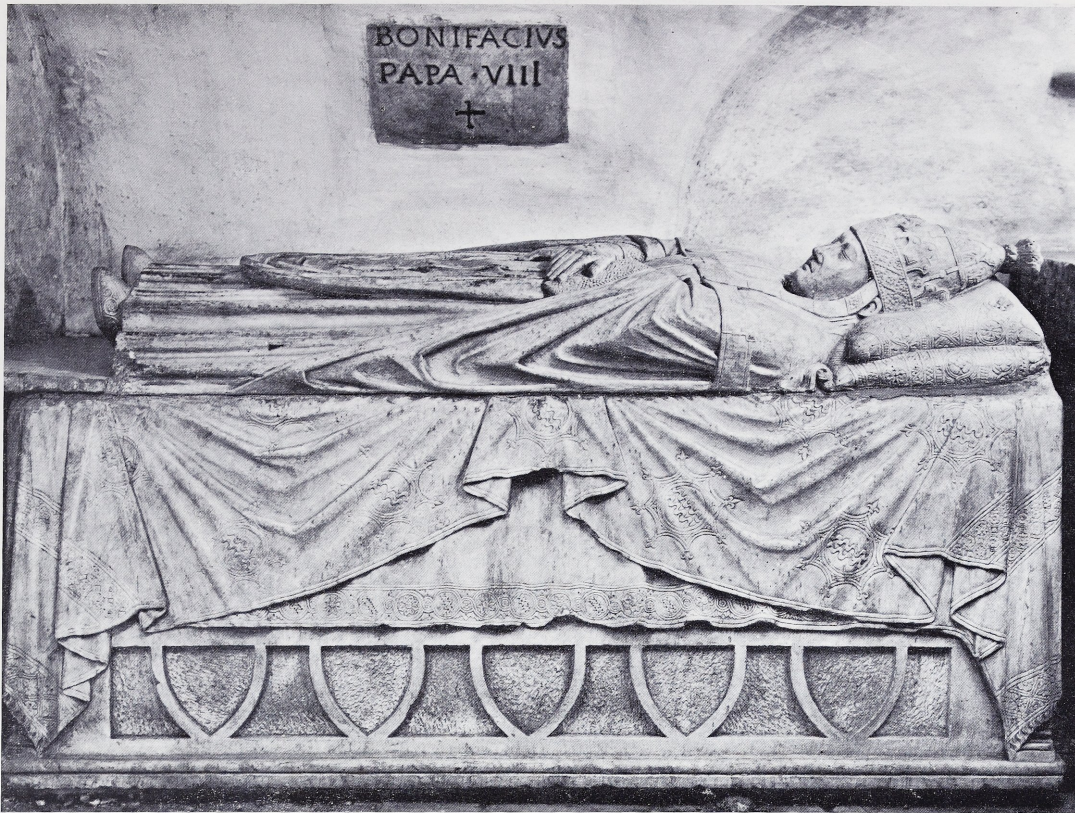


6 Grabfigur des Kardinals de Bray (Detail). Orvieto, S. Domenico.

Das dritte ist das Grabmal des französischen Kardinals Guillaume de Bray, † 1282, in S. Domenico in Orvieto (Abb. 5, 6). Auch hier ist nicht alles erhalten. Die Eckpodeste des Sockels, auf denen die Säulen mit dem Baldachin aufruhten, sind leer. Auch ist die *camera*, der *thalamus*, das Bett innerhalb der Vorhänge an der Rückseite nur ergänzt. Vielleicht war dort ebenfalls die Totenfeier dargestellt. Vorn werden jedenfalls die Vorhänge von Diakonen in lebhafter Bewegung zurückgezogen, um das Bild des in der Kasel tot daliegenden greisen Kardinals (Abb. 6) sichtbar werden zu lassen. Darüber, also in der Rückwand des einstigen Baldachins, sitzt eine Inschrift, über der die Gottesmutter thront. Sie legt nicht ihre Hand auf die Kugel, wie man gesagt hat, sondern segnet den links knienden de Bray, der vom heiligen Petrus (?) empfohlen wird. Die lange Inschrift endet mit den Worten *hoc opus fecit Arnolfus*.

Eine freie Kopie dieses Werkes scheint das Grabmal des Papstes Benedikt XI., † 1304, in S. Domenico in Perugia zu sein. Etwa so dürfte der Aufbau in Orvieto ausgesehen haben. Selbst der Gesichtstypus wirkt ähnlich. Die Neigung und Gebärde der Madonna sind eindeutig, sie segnet den Knienden. Statt der Diakone ziehen ungeflügelte Engel den Vorhang zurück. Dieses Grabmal, das wohl erst gegen 1320 entstanden sein kann, wird von Vasari fälschlich dem Giovanni Pisano zugeschrieben.

Das vierte ist das Grabmal des grossen Papstes Bonifaz VIII. (Gaetani), † 1303. Doch hatte er dieses *sacellum* in St. Peter schon vorher in Auftrag gegeben. Es ist bezeichnet *Ar-*



7 Arnolfo di Cambio, Grabmal des Papstes Bonifaz VIII. Rom, S. Pietro in Vaticano.

nolfus architectus. Die Liegefigur ist erhalten und heute in den Vatikanischen Grotten (Abb. 7). Der Papst liegt wie schlafend in der Kassel auf dem Bett mit dem grossartig gerafften Leintuch, unter dem ursprünglich die Wappenschilder verschwanden. Das bezeugt eine Zeichnung, die den weiteren Aufbau von einst verdeutlicht. Über dem toten Papst war ein Mosaik, auf dem er nochmals lebend, kniend erschien, in einer Paradieseslandschaft vor der Muttergottes, die ihn segnete. Er war empfohlen vom heiligen Petrus, und auf der anderen Seite stand der heilige Bonifaz. Der Bettraum war von Vorhängen umgeben, mit Engeln, die innen an den Seitenwänden standen, also nur sichtbar aus unmittelbarer Nähe. Sie sind beschädigt erhalten.

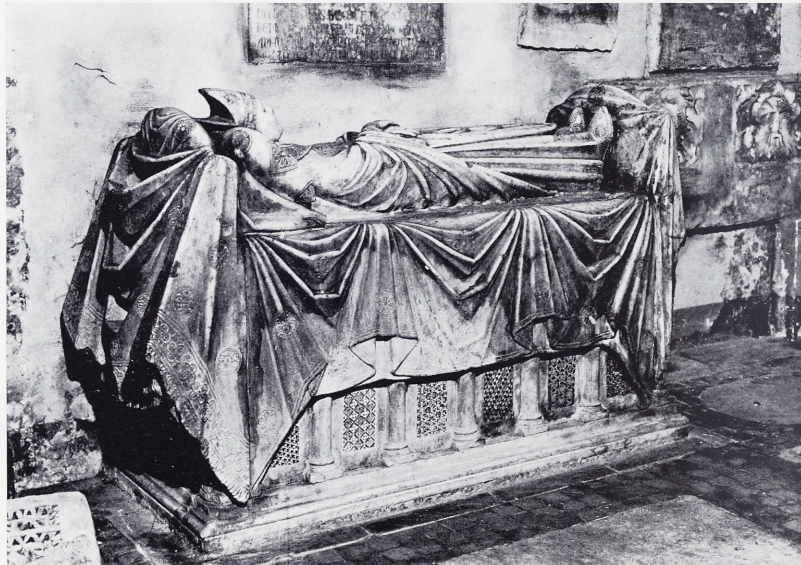
Nach diesem berühmten Werk gibt es mindestens drei Kopien, doch nicht als *sacellum*, sondern als Baldachingrab: das Grabmal des Kardinals Durante, † 1296, in S. Maria sopra Minerva in Rom, von Johannes Cosmas signiert; das des Kardinals Rodriguez, † 1299, in S. Maria Maggiore in Rom, ebenfalls von Johannes Cosmas bezeichnet, und das des Kardinals Matteo d'Acquasparta, † 1302, in S. Maria in Aracoeli in Rom, das ebenfalls diesem Cosmaten zugeschrieben wird (Abb. 8). Figur, Bettuch, Wappenschilder sind ähnlich. Der Vorhang des *thalamus* mit den innen an den Seitenwänden stehenden Engeln stimmt genau überein, ebenso das Mosaik: die Gottesmutter nach rechts gewandt, wo der Kardinal in kleinem Format kniet, empfohlen vom heiligen Franziskus.¹⁰

¹⁰ Auch die Grabmäler Minutoli († 1301), Malbranca († 1294) und Duraguerra (nach 1302) gehören in diese Gruppe.



8 Grabmal des Kardinals Matteo d'Acquasparta.
Rom, S. Maria in Aracoeli.

Ebenfalls von dem Bonifaz-Grabmal abhängig ist das des Kardinals Anchères de Troyes in S. Prassede in Rom (Abb. 9). Die Figur liegt mit geschlossenen Augen ähnlich da. Das Leintuch hängt über die Säulen des Sarkophags herab. An den Schmalseiten sind die grosszügig modellierten Stoffmassen besonders eindrucksvoll. Heute steht das Grabmal an der Wand, doch könnte es ursprünglich auch frei gestanden haben. Dies wäre ein einzigartiger Fall in Italien bis zu Quercias Grabbild der Ilaria del Carretto. Die Partien an der Stirnwand sind anscheinend nach beiden Seiten durchgearbeitet. Vielleicht hatte der französische Kardinal nach der Sitte seiner Heimat ein Freigrab verlangt.



9 Grabmal des Kardinals Anchères de Troyes. Rom, S. Prassede.



10 Arnolfo di Cambio, Grabmal des Papstes Honorius IV. (Detail). Rom, S. Maria in Aracoeli.

Das fünfte und letzte der hier aufzuzählenden Grabmäler Arnolfos ist das des Papstes Honorius IV. (Savelli), † 1287. Nur die Liegefigur ist erhalten (Abb. 10), sie liegt erst seit 1545 in S. Maria in Aracoeli auf einem anderen Savelli-Grab, zu dem sie nicht gehört. Auch hier war ein *thalamus* mit Vorhängen dargestellt, die Reste locker bewegter Vorhänge sind sichtbar. Der Papst liegt in der Kassel ähnlich wie Bonifaz da, jedoch mit steilerem Kopfkissen und entsprechend eingesunkenem Kopf. Sein Gewand legt sich auf die Schuhe. Der eingeknickte Kopf ist einer der bedeutendsten in dieser ganzen Reihe. Die geschlossenen Augen treten vor, der Mund sinkt herab, als sei er gerade eingeschlafen.

In freier Anlehnung an derartige Werke scheint ein Typus entstanden, der in einer Anzahl von Werken besonders in Florenz vorkommt. Das dem Arnolfo-Vorbild nächste Exemplar dürfte das bisher nur von Salmi¹¹ nebenher erwähnte Grabmal sein, das im Museo Bardini ist (Abb. 11). Es gibt eine Vereinfachung der grossen Grabmalszene durch Übertragung ins Relief. Der Verstorbene ist schräg gesehen in pontificalen Gewändern auf dem Totenbett. Rechts und links (hier zu ergänzen) in kleinem Format zwei Geistliche. Der Typus ist verbreitet. Vielleicht geht er auf die früh, im Norden schon im 12. Jahrhundert vorkommende Reliefdarstellung der „Exequien“ zurück. Er kommt an der Vorderwand von Sarkophagen vor, etwa in S. Maria Novella im Grabmal Cavalcanti, aber auch als blosses Wandrelief, wie in mehreren Stücken in der kleinen Johanniterkirche S. Jacopo in Corbolino in Florenz. Der Typus findet sich in Florenz, Arezzo, Viterbo noch mehrfach, bis hin zu dem vorzüglichen Agnellus-Grabmal in Lucca, das A. Kosegarten gewürdigt und das sie Jacopo della Quercia zugeschrieben hat.¹²

¹¹ Siehe Anm. 2.

¹² Siehe Anm. 2.



11 Grabrelief eines Bischofs. Florenz, Museo Bardini.

Das sind die im Dugento entstandenen figürlichen Gräber Italiens. Sie sind alle von Arnolfo oder nach Arnolfo. Es gibt offenbar keine anderen — ausser einem, das früher als das Annibaldi-Grab von 1276 entstanden ist.

Papst Clemens IV., der Franzose Guy Foulquois le Gros aus St. Gilles, ist 1268 gestorben. Das Grabmal (Abb. 12-14) soll 1276 fertig geworden sein. Es ist in S. Francesco in Viterbo nur noch in Resten erhalten. Schon im 13. Jahrhundert war es mehrfach ab- und wiederaufgebaut, mit der Leiche in den Dom und wieder zurückgebracht worden. Von Anfang an scheint der Neffe des Papstes, Pierre le Gros, zu seinen Füßen gelegen zu haben (Abb. 15).¹³ Jedenfalls war schon zur Zeit des Jesuiten Papebroeck 1685 der Zustand nicht mehr ursprünglich. Auch der zum grossen Teil neue Aufbau von 1890, den Abb. 12 zeigt, ist heute nicht mehr erhalten. Im letzten Krieg ist nochmals vieles davon zerstört worden.¹⁴ Der Sarkophag, auf dem der Tote ruht, ist ein antikes Originalstück und trägt an seiner Rückseite Reliefschmuck. Da im Krieg die mosaizierte Vorderseite beschädigt worden ist, hat man den ganzen Sarkophag umgedreht, er zeigt heute — wie Bertelli mitteilt¹⁵ — die antik römische Reliefseite (Abb. 13).

Der vor dem Krieg erhaltene Bestand lässt sich ergänzen. Die Liegefigur ist nur 158 cm lang und liegt auf dem 2 m breiten Sarkophag. Sie ist also auf jeder Seite um 21 cm zu kurz. Dies entspricht etwa dem Verhältnis in dem de Braye-Grabmal. Auch dort ist die Liegefigur entsprechend „zu kurz“. Folgerichtig wären auch in Viterbo Figuren an den Vorhängen und überhaupt ein *thalamus* zu ergänzen. Ein *thalamus*, eine *camera*, also ein Bett mit Vorhängen in der damals in Florenz üblichen Form, käme demnach hier zuerst vor. Davidsohn erwähnt es in seiner Geschichte von Florenz: „Am Ende des Dugento, im Trecento, nannte man die

¹³ Das Antlitz in den ruhigen grossen Formen erinnert an das des Anchères de Troyes (Abb. 9), steht jedoch künstlerisch viel höher.

¹⁴ Zerstört ist auch das Grabmal des 1268 gestorbenen Pietro di Vico in S. Francesco in Viterbo (Longhurst a.a.O., C 15). Die Reste, zwei Säulen und der Sarkophag auf dem Sockel, zeigen nächste Verwandtschaft mit dem Clemensgrab.

¹⁵ Siehe Anm. 2.



12 Grabmal des Papstes Clemens IV. (Zustand nach 1890). Viterbo, S. Francesco.



13 Grabmal des Papstes Clemens IV. (heutiger Zustand). Viterbo, S. Francesco.



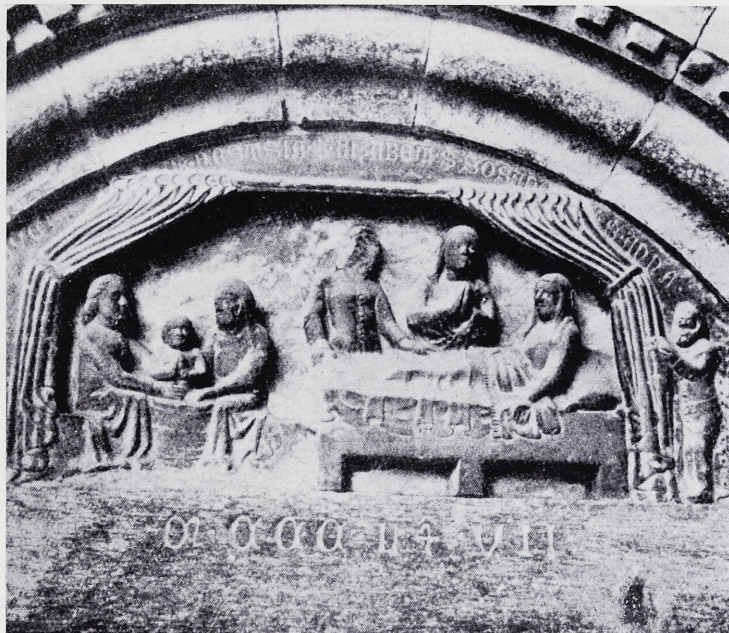
14 Grabfigur des Papstes Clemens IV. (Detail).



15 Grabfigur des Bischofs Pierre le Gros (Detail). Viterbo, S. Francesco.



16 Grabmal des Papstes Clemens IV. (nach Papebroeck).



17 Nicolino da Campione, Geburt Mariä. Bergamo, S. Maria Maggiore.

vierseitigen Bettvorhänge mit ihrer Bedachung ‚Camera‘, da sie gewissermassen ein eigentliches Schlafgemach im Schlafzimmer absonderten“.¹⁶ Es handelt sich also hier zunächst noch nicht um ein Paradebett, einen Katafalk oder ähnliches, sondern nur um ein Bett. Ein solches Bett ist in dem ganz anderen Zusammenhang einer Mariengeburt abgebildet z.B. im Bogenfeld eines Seitenportals von S. Maria Maggiore in Bergamo (Abb. 17), einem späten, erst 1357 entstandenen provinziellen Relief, das von Nicolino da Campione signiert ist.

Den *thalamus* mit den Figuren an den Vorhängen des Clemens-Grabmals können wir ergänzen. Allerdings fehlt er bereits auf einem Stich, den Daniel van Papebroeck 1685 in seiner Papstgeschichte bringt (Abb. 16).¹⁷ Dieser Stich, den Keller aufgefunden hat, ist sehr schwach. Vor allem aber gibt er offenbar schon nicht mehr den ursprünglichen Zustand wieder. Damals hatte das Grabdenkmal, wie Papebroeck auch berichtet, schon mehrere Übersiedlungen und dabei wohl auch Veränderungen und Verluste erlitten. So fehlten bereits damals die Figuren an den Vorhängen, die doch durch den freien Platz auf dem Sarkophag schon dadurch wahrscheinlich gemacht werden, dass sie auf fast allen anderen Grabmälern der Zeit vorkommen.

Auch die Rückwand ist problematisch. Zunächst sieht es dort ähnlich aus wie bei de Braye: eine Inschrift, darüber eine Madonna, daneben eine kniende Figur, die bei de Braye, aber auch in allen anderen Fällen, den Verstorbenen darstellt und — wie wir sehen werden — darstellen muss. Diese Figur ist merkwürdig gekleidet: das Gewand mit dem nackten Hals und das kurze Haar sind das eines Mannes. Die Kopfbedeckung scheint jedoch eher ein Herzogshut mit einem Nimbus zu sein. Dem entspricht eine Inschrift, die Papebroeck anführt.

¹⁶ Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz IV, 3, Berlin 1927, p. 327.

¹⁷ Daniel Papebrochius (van Papebroeck), Conatus chronico-historicus ad catalogum Romanorum Pontificum, Antwerpen 1685. — Harald Keller, Il sepolcro di Clemente IV in San Francesco a Viterbo, in: Illustrazione Vaticana 6, 1935, p. 237-240.

Er spricht zunächst von der grossen Grabinschrift, dem *Epitaphium* in der Mitte *in litteris Gothicis (id est Teutonicis) incisum*. Das war im 13. Jahrhundert wahrscheinlich neu und von Frankreich eingeführt. Dem Jesuiten der Barockzeit galt das als deutsche Schrift. Rechts neben dieser Inschrifttafel sei eine zweite Inschrift in lateinischen Lettern. Sie war also offenbar nicht gleichzeitig. Auf dem Stich ist sie nicht angegeben. Diese Inschrift besagte: „in dieser heiligen Kirche sei die heilige Hedwig, Herzogin von Polen, von dem heiligsten Papst Clemens IV., der hier begraben sei, in feierlichem Ritus der Zahl der Heiligen eingefügt worden, 1267“. Zwei weitere Zeilen der Inschrift waren nach Papebroeck *studiose erasi*, sorgfältig ausgekratzt. Die heilige Hedwig, 1174 als Tochter des bayerischen Grafen von Andechs geboren, verheiratet mit Herzog Heinrich I. von Schlesien, also einem slawischen Fürsten, der im Kampf um seine Selbständigkeit gegenüber Polen stand, ist tatsächlich 1267 von Clemens IV. heiliggesprochen worden. Doch der Tenor des Textes klingt nachmittelalterlich. Papebroeck vermerkt am Beginn der Clemens-Vita ausführlich, seine Quelle für die Lebensgeschichte sei eine polnische, Martinus Polonus.

Das alles wäre nicht wichtig, wenn nicht an dieser Stelle innerhalb des gesamten Denkmälerbestandes nie eine von dem Verstorbenen kanonisierte Heilige allein, vielmehr stets und, wie wir sehen, notwendig der Verstorbene selbst vor Maria (oder Christus) kniend dargestellt würde. Sein Platz, seine Haltung, vielleicht sogar teilweise sein Habit (er war Kartäuser) stimmen dazu, während die Identifizierung der Barockzeit fraglich wird.

Die kniende Figur des Verstorbenen (?), die Inschrift, die Muttergottes, alles scheint dafür zu sprechen, dass das Grabmal Clemens' IV. in Viterbo etwa wie das des Kardinals de Bray zu ergänzen ist.

Der wichtigste Bestandteil ist der Sarkophag. Er ist breit und sehr niedrig, ausserdem ist der Mosaikschmuck rein waagrecht in seinen Linien. Die Wände sind flach, die Kanten ohne Profil. Dadurch unterscheidet sich dieses Stück von allen anderen Teilen des Grabmals und auch (man braucht nur den Sarkophag des de Bray zu vergleichen) von der Architektur aller übrigen Grabmäler. Alle die anderen Formen des Papstgrabes sind nämlich senkrecht und plastisch. Das Sockelgeschoss trägt ein ähnliches Mosaikmuster wie der Sarkophag, aber senkrecht gestellt, unten und oben durch vortretende Profile eingefasst und vor allem durch eine Säulenstellung mit Spitzbogen plastisch gegliedert. Die Sockel, die freistehenden Säulen, der scharf gezeichnete, genaste Spitzbogen, Giebel und Krabben — alles ist plastisch, aufstrebend, gotisch. Und gotisch ist vor allem, dass eine Liegefigur vorhanden ist, gotisch auch ihre plastische Durchführung.

Die Figur des Toten ist hingestreckt, sie kreuzt die Hände über dem Leib, die Kasel fällt in vielen tiefen Schüsselfalten vorn und seitlich herab (Abb. 12). Die Albe legt sich eng auf die Schuhe, seitlich liegt das Gewand auf dem schrägen Sarkophagdeckel. Der Kopf (Abb. 14) kommt ausgemergelt aus dem Kragen, er erscheint geschrumpft unter der Tiara. Das grosse hässliche Ohr sitzt tief. Das ledrig magere Gesicht ist in Höhlungen und Faltensträhnen eingefallen. Die Augen sind geschlossen, doch haben sie wie der Mund noch etwas Verkrampftes behalten.

So also sieht dieses Grabmal aus: ein antiker, romanisch kunstgewerblich verzierter Sarkophag, umgeben von durchaus gotischen Architekturformen. Dazu an der Rückwand über dem zu ergänzenden *thalamus* ursprünglich wohl der Verstorbene vor der Muttergottes kniend.

Ein früheres Grabmal dieser Art ist nicht bekannt. Nach diesem hat es im Dugento sicherlich Dutzende, im Trecento Hunderte figürlicher Grabmäler gegeben, vorher offenbar keines. Auch gibt es keine Vorstufen oder Voraussetzungen. Die grossen Bildhauer des 13. Jahrhunderts, die Pisani, haben nichts dergleichen geschaffen. Weder ist etwas erhalten, noch eine Nachricht, noch sonst irgendeine Spur. Vasaris Zuschreibungen an Giovanni Pisano sind falsch oder ohne Erwähnung einer Grabfigur, sein Grabmal der Kaiserin Heinrich später und ab-

weichend.¹⁸ Aufwendigere Grabmäler hat es in Italien in früherer Zeit überhaupt offenbar wenige gegeben. Alle sind — soweit wir wissen — ohne Figur.

Ein Grabmal dieser Art ist jedoch angeblich beschrieben in der Schrift „Candelabrum eloquentiae“ des Florentiner Humanisten an der Universität Bologna Magister Boncompagno da Signa, der das Buch 1215 geschrieben und 1227 überarbeitet hat. Er schreibt darin:

„... Die Gräber vornehmer und besonders gelehrter Männer werden oft geschmückt wie *thalami*, wie Himmelbetten. Über ihnen macht man steinerne Aufbauten mit einer Vielfalt von Farben geziert: man macht auch Epitaphien, so werden Gedichte genannt, in denen den Nachkommen die Verdienste Verstorbener ins Gedächtnis gerufen werden, und immer wird am Schluss etwas von der Verachtung der Welt erwähnt. Auch werden Bilder der Gottheit gemalt oder der seligen Jungfrau oder der Heiligen, zu deren Ehre die Kirchen erbaut sein mögen. Gemalt wird auch, wie Engel oder Heilige die Seelen der Verstorbenen der göttlichen Majestät vorführen. Aber in früheren Zeiten (*sed olim*) entstanden bewunderungswürdige Skulpturen in erlesensten Marmorarten mit eingegrabenen Inschriften, die wir heute nicht mehr völlig verstehen können“.¹⁹

Aus dieser Stelle aus dem frühen Dugento kann man nicht schliessen, wie es die Forschung (trotz Davidsohns richtiger Interpretation)²⁰ bis heute tut, dass damals schon Grabplastiken gemacht worden seien. Im Gegenteil, es wird nur vom Malen gesprochen und davon, dass früher, in einer Zeit, deren Inschriften man schon nicht mehr ganz verstand, also doch wohl in der römischen oder etruskischen Antike, Skulpturen an Gräbern gemacht waren, zu Boncompagnos Zeit also nicht.

Vor dem um 1270 entstandenen Grabmal hat es also in Italien Grabfiguren nicht gegeben. Und das, obgleich damals im Norden seit fast zwei Jahrhunderten Grabfiguren in grosser Zahl und Vollendung bekannt waren.

Auf den ersten Blick sieht allerdings ein nordisches Grabmal völlig anders aus. Die „Entstehung“ lag damals schon fast zweihundert Jahre zurück. Das älteste erhaltene Grabbild ist das des Rudolph von Schwaben, des deutschen Gegenkönigs, im Merseburger Dom, das um 1080 gefertigt ist — eine Grabplatte, leicht über den Kirchenboden erhoben, gegossen von der hochstehenden sächsischen Bronzekunst der Zeit (Abb. 18). Der gefallene Fürst ist mit geöffneten Augen, die angemassenen Insignien haltend, dargestellt — nicht stehend und nicht liegend, nicht lebend und nicht tot, nicht senkrecht und nicht waagrecht, nicht dort und nicht hier. Dies alles ist wesentlich, weil es ein Grundtypus des mittelalterlichen Grabbildes im Norden ist und bis zum Ende des Mittelalters bleibt. Grabbilder dieser Art sind in Deutschland aus dem 12. Jahrhundert noch annähernd zwanzig erhalten.

¹⁸ Ausser vielen Hinweisen, Anregungen und Hilfen verdanke ich *Antje Middeldorf-Kosegarten* auch den Hinweis auf das früher in der Skulpturensammlung der Berliner Museen befindliche Relief, das angeblich die Erhebung des Beato Buonaccorso von Pistoia darstellt und das sie als Werk des Nicola Pisano abbildet: *A. Kosegarten*, Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium in Pisa, in: *Jb. der Berliner Museen* 10, 1968, p. 14-100 (p. 89). Offenbar geht das Motiv der beiden Engel, die ein Tuch halten, aus dem die Halbfigur eines Bischofs auftaucht, zurück auf die Erhebung der Seele eines Verstorbenen, wie sie an der Rückwand eines Nischengrabmals vorkommt. Doch ist es fraglich, ob damit bewiesen ist, dass Nicola ein ganzes derartiges Wandgrabmal mit Grabfigur geschaffen hat. Falls er wirklich der Bildhauer des Reliefs ist, könnte er es ebensogut isoliert nach einem französischen Vorbild geschaffen haben.

¹⁹ *Sepulcra sublimium personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adornantur; fiunt super eis architecta lapidea colorum diversitatibus redimita: fiunt etiam epitaphya, dicuntur carmina, quibus posteris ad memoriam reducuntur magnitudines et merirata [merita] defunctorum et semper in fine fit mentio de contempto mundi. Pinguntur equidem ymagines deitatis vel beate virginis aut sanctorum vel sanctarum ad quorum vel quarum honorem ecclesie sunt constructe. Depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine majestati presentant. Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie intellegere non valemus...* (zitiert nach *Burger* 1904, p. 21).

²⁰ *R. Davidsohn* a.a.O., p. 377 ff.



18 Grabrelief Rudolfs von Schwaben. Merseburg, Dom.

Im späten 12. Jahrhundert beginnt es auch in Frankreich. Die ersten Königsgrabsteine in St. Denis sind etwa aus der Zeit der Porte Valois, den 1170er Jahren, erhalten (Childebert, König des 6. Jahrhunderts).²¹ Die Unentschiedenheit zwischen Liegen und Stehen ist für jene Zeit kein Widerspruch, das ist wie bei den deutschen Denkmälern. Neu ist dagegen, dass hier nicht das Kunsthandwerk zugrundeliegt, sondern die neue nordfranzösische Monumentalplastik. Diese statuarische Richtung der Figuren auf der Grabplatte vereint sich später mit einer ganz anderen Überlieferung: der des antiken Figurensarkophags. Im 13. Jahrhundert spiegelt sich die Blüte der Cathedralplastik in der Grabkunst wider. Immer noch liegen die Figuren da, auf Kopfkissen ruhend, gleichzeitig kontrapostische Standbilder mit lebensvollen Köpfen und Gebärden. Den Höhepunkt bildet die monumentale Ahnenfolge König Ludwigs des Heiligen in der Abtei St. Denis: Denkmäler einstiger Herrscher, im kirchlichen Raum als Grabmäler errichtet.

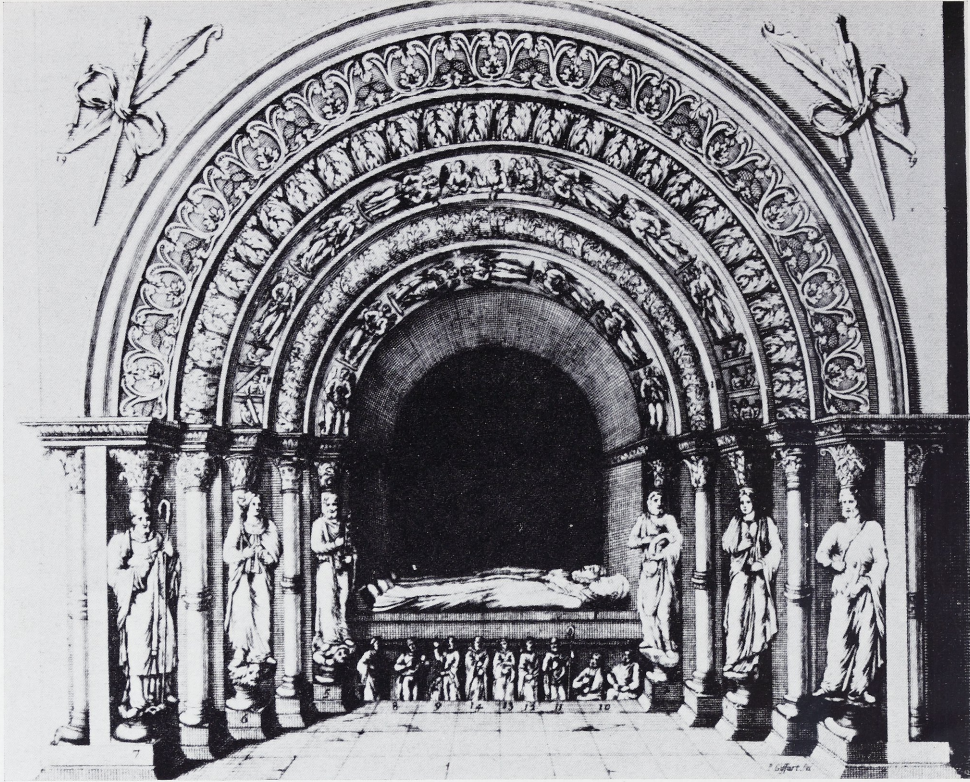
Aber es gab in Frankreich noch einen zweiten Typus des figürlichen Grabmals, das Nischengrabmal, französisch *enfeu*. Aus dem 12. Jahrhundert sind wenige erhalten und noch nicht vollständig gesammelt, doch müssen sie seit dem 13. Jahrhundert sehr zahlreich gewesen sein. Noch heute zeugen davon Hunderte von leeren Grabnischen in französischen Kirchen; gerade in Frankreich sind die Verluste besonders gross.

Hugues d'Amiens, Erzbischof von Rouen, † 1170, liegt mit geschlossenen Augen und gekreuzten Armen auf seinem Leichentuch, das über den Rand des Sarkophagdeckels herabhängt (Abb. 19). Aber er liegt nicht frei im Raum, sondern in einer Wandnische. In der Archivolte der rundbogigen Nische — die spitzbogige Arkatur ist im 13. Jahrhundert vorgesetzt — sind Engel dargestellt, die Kerzen und Weihrauchfässer halten, in der Mitte tragen zwei die Seele des Verstorbenen zum Himmel empor. An der Rückwand der Nische hat Enlart noch Reste einer Totenfeier gesehen.

²¹ Siehe jetzt Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, Abb. 48.



19 Grabmal des Erzbischofs Hugues d'Amiens. Rouen, Kathedrale.

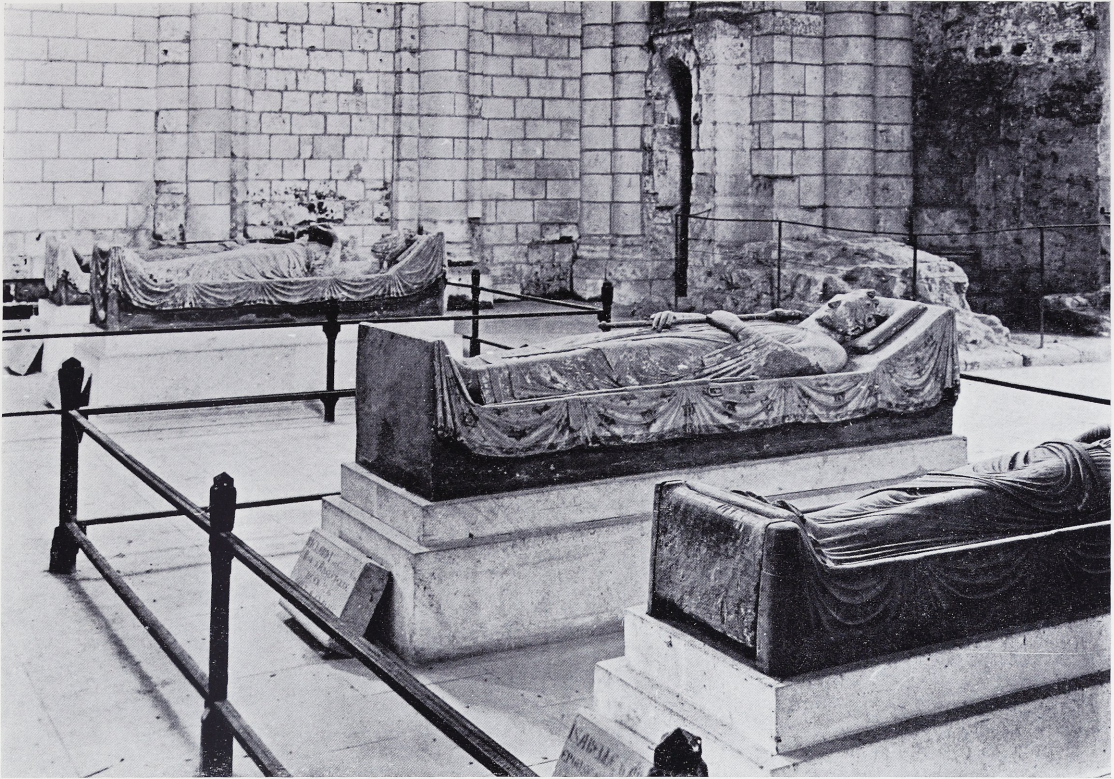


20 Grabmal Otgers des Dänen (nach *Mabillon*). Meaux, Saint-Faron.

Das früheste Nischengrab, vielleicht schon aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, ist offenbar das Doppelgrab Otgers des Dänen (Ogier le Danois) und seines Genossen Benedikt in Meaux. Der Stich Mabillons gibt die portalarartige Nische mit Figuren und die beiden Mönche mit geschlossenen Augen und gekreuzten Armen (Abb. 20). Ihre Seelen werden jede in einem Tuch von Engeln übereinander in der inneren Archivolte emporgetragen; oben Christus und die Engel im Jüngsten Gericht.²²

Das bedeutendste Denkmal dieser Art muss das Nischengrab gewesen sein, dessen Reste die „Porte romane“ an der Reimser Westfront bilden, wahrscheinlich vom Grab eines königlichen Prinzen, der Erzbischof von Reims war († 1175). Im Scheitel tragen wiederum Engel die Seele des Verstorbenen empor. An der Rückwand thront Maria, wahrscheinlich war neben ihr der Verstorbene einst kniend gegeben. An den Nischenpfeilern sind je ein Priester und zwei Diakone beim Vollzug der Totenoffizien dargestellt. Zwischen diesen Pfeilern muss wohl die Liegefigur des Toten auf dem Sarkophag gelegen haben, von der noch Reste erhalten sind.

²² *Émile Mâles* ikonographische Deutung des ganzen Grabmals aus dem Rolandslied (*L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1924², p. 306-310) kann nicht zutreffen. Sie beruht auf einer Inschrift, die erst nach 1580 angebracht sein kann. Am 5. September dieses Jahres hat Montaigne das Grabmal genau betrachtet und daran „weder Inschrift noch Wappen“ festgestellt: Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, ed. *Maurice Rat*, Paris 1955, p. 2.



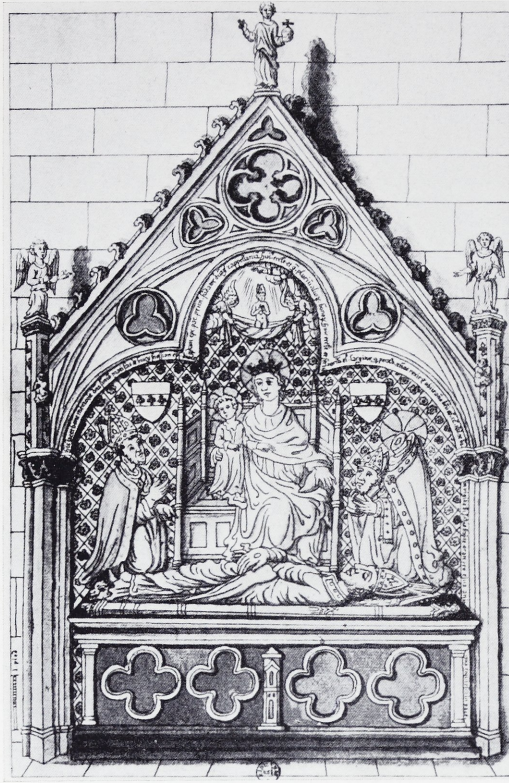
21 Grabmäler der Plantagenets. Fontevrault (Maine-et-Loire), Abteikirche.

Das wichtige Denkmal an so hervorragender Stelle hat wahrscheinlich typenbildend gewirkt. Schon das Grabmal in Rouen dürfte nach ihm entstanden sein.

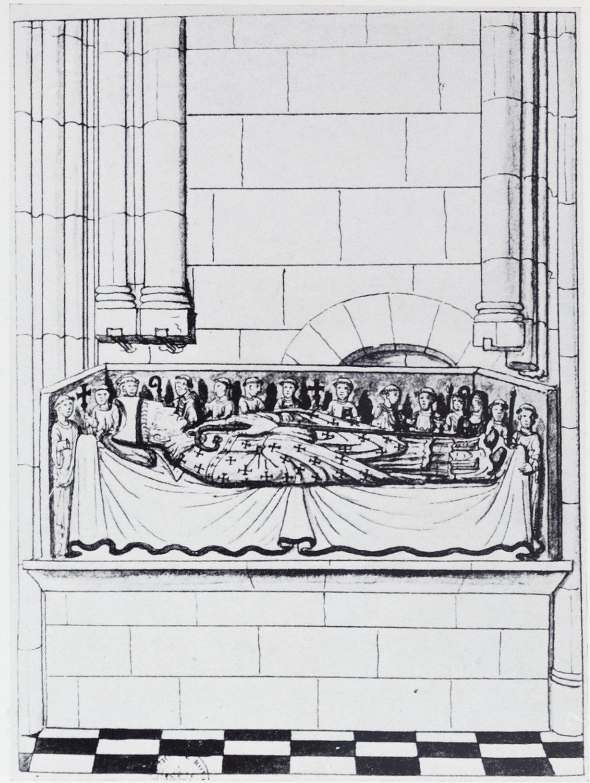
Aus diesen Denkmälern schon ergibt sich, dass die berühmten englischen Königsgräber in Fontevrault ebenfalls Nischengräber gewesen sein müssen (Abb. 21). Die Figuren liegen mit geschlossenen Augen auf ihrem Totenbett über dem herabhängenden Leintuch (die Hände sind meist ergänzt). Die heutige Aufstellung ist aus dem 19. Jahrhundert, wirkungsvoll, aber ganz unmittellalterlich.

Denn so ist es bei anderen Denkmälern, etwa dem des Matitas de Bussy, einst in Notre-Dame in Paris (Abb. 22). Wiederum liegt der Tote ausgestreckt auf dem Sarkophag in der Nische, die Seele wird von Engeln emporgetragen. An der Rückwand die Muttergottes, die der kniende Verstorbene mit dem heiligen Dionysius (St. Denis) anbetet.

Wenn also Panofsky, der diese Denkmäler zusammenstellt, sagt, dass hier wieder die Darstellung „*au vif*“ vorkommt, so entspricht das nicht dem ikonographischen Zusammenhang. Die Liegefigur ist mit geschlossenen Augen und gekreuzten Händen, also tot gegeben. Es kann auch gar nicht anders sein. Der frühe Denkmälerbestand zeigt, dass jedesmal, wenn ein Toter gegeben ist (Hände, Augen, Bett), er in einer Wandnische liegt und in ihr jedesmal noch einmal als Lebender im Jenseits dargestellt ist. Das ist folgerichtig und erfordert sich gegenseitig. Die Darstellung nur eines Leichnams ist für das Mittelalter kein Thema. Sie hat nur Sinn, wenn über dem entseelten Leib das wirkliche, aktuelle Leben des Verstorbenen erscheint: seine Aufnahme in den Himmel. Dies ist der Inhalt, um den in den Totenoffizien gebetet



22 Grabmal des Bischofs Matitas de Bussy (nach *Gaignières*). Ehemals Paris, Notre-Dame.



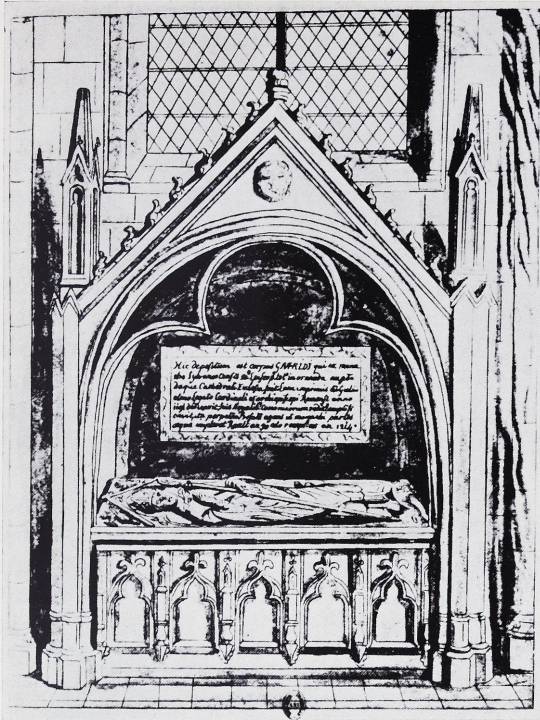
23 Grabmal des Bischofs Pierre de Chatellerault (nach *Gaignières*). Ehemals Fontevrault, Abteikirche.

wird, die Aufnahme in den Himmel, die der Verstorbene im Jenseits, lebend, empfohlen von seinem heiligen Patron, von der Muttergottes erlehrt.

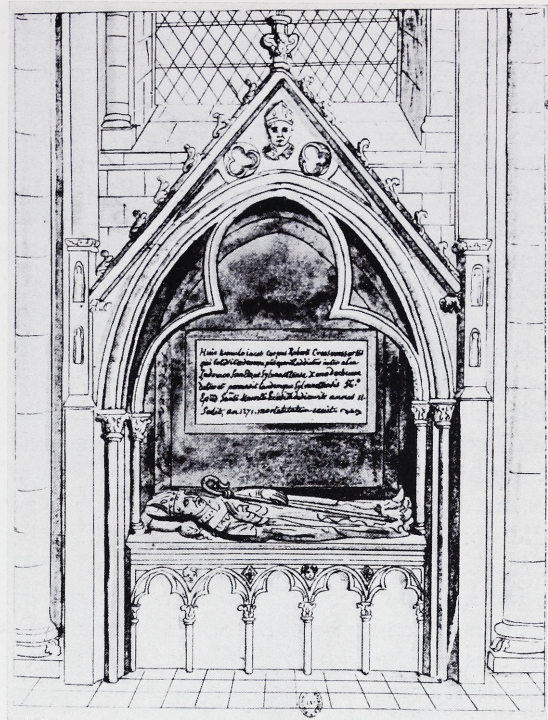
In der späteren Zeit wird das nicht mehr immer als notwendiger Zusammenhang verstanden. Doch war es offenbar zwingend bei der Bildung und Entfaltung des Typus dieses Nischengrabes im Gegensatz zum Monument des Freigrabes mit der lebend dargestellten Liegefigur.

Beim Nischengrab und ausschliesslich dort setzt das italienische Grabmal an. Es übernimmt, wofür es in Italien keine Tradition hatte, die lebensgrosse menschliche Figur aus dem Französischen, aber nur als Darstellung des Toten. Es übernimmt seine Lagerung: nicht auf einer Grabplatte, sondern auf einem Sarkophag als Totenbett, und nicht freistehend, sondern an der Wand und unter einem Bogen. Aber dazu gehört in jedem Fall — in Frankreich und auch in Italien — die Aufnahme des Verstorbenen in den Himmel. Der Leib hat nur Sinn, wenn der Verstorbene gleichzeitig in seinem jenseitigen Leben sichtbar wird. Dazu tritt — die Verbindung herstellend — oft, wenn auch nicht immer, die kirchliche Totenfeier. Ein Vergleich des Annibaldi-Grabmals (Abb. 3) mit dem des Pierre de Chatellerault, Bischofs von Poitiers, in Fontevrault zeigt die Übereinstimmung bis in Einzelheiten des Bettuches hin (Abb. 23).

Aber auch die Architekturformen sind übernommen, wie ein Vergleich des Hadriansgrabes (Abb. 4) mit dem des Geoffroi, Bischofs von Senlis († 1214), in Chaalis bezeugt (Abb. 24). Wahr-



24 Grabmal des Bischofs Geoffroy de Senlis (nach *Gaignières*). Ehemals Chaalis, Abteikirche.



25 Grabmal des Bischofs Robert de Cressonsart (nach *Gaignières*). Ehemals Chaalis, Abteikirche.

scheinlich hat auch der berühmte Baldachin über dem Altar der Sainte Chapelle, der als Vorbild herangezogen wurde, überallhin gewirkt. Aber wahrscheinlicher ist doch, dass die Grabarchitektur von der französischen Grabarchitektur herkommt. Die Zeichnung der Bögen, der hohe Ansatz des Giebels, Krabben und Kreuzblume sind eines ohne das andere nicht denkbar. An derselben Stelle sitzt die bärtige Maske in einem übereinstimmend gezeichneten Felde. Es dürfte also in beiden Fällen Petrus gemeint sein. Ein „Giove“, wie er bei Arnolfo vermutet wurde, ist im gotischen Frankreich nicht denkbar.

Eine bartlose Maske, offenbar im Habit, erinnert an den Abt oder Bischof an derselben Stelle im Grabmal des Robert de Cressonsart, Bischofs von Senlis, in Chaalis (Abb. 25). Dort ist vielleicht der Gründer des Zisterzienserordens, der heilige Bernhard, gemeint, in Viterbo (Abb. 16) vielleicht der Gründer des Kartäuserordens, dem Clemens angehörte, also der heilige Bruno von Köln. Der Neuaufbau von 1890 hat diese Maske nicht mit wiederhergestellt.

So scheint nicht nur die Aufgabe überhaupt, sondern auch ihre Lösung von der französisch-gotischen Kunst übernommen, nicht nur die Figur, sondern auch die Architektur bis in die Einzelmotive hinein. Dennoch ist etwas Eigenes und Neues entstanden, das sich in seinem künstlerischen Kern von den Vorbildern unterscheidet.

Nicht nur sind die gotischen Architekturformen grossflächig vereinfacht, nicht nur erstrahlen sie in farbigem Mosaikschmuck römischer Herkunft und ist durch die Schrägstellung der Liegeplatte die anschauliche Einheit verstärkt (was im Norden unmöglich wäre), schon der ganze Gedanke des architektonischen Rahmens ist ein anderer. Es handelt sich in Italien ja

nicht um eine Wandnische, die aus der Mauer ausgehoben und an den Rändern durch figürlichen Architekturschmuck artikuliert ist. Vielmehr ist vor die durchlaufende Wand ein Baldachin vorgesetzt, und dies in der besonderen Weise, dass er zur Hälfte vor der Wand steht, zur Hälfte in oder hinter der Wand zu denken ist. Dadurch ist der Baldachin (der auch im Norden vorkommt, doch über freistehendem Grab) als Wandbaldachin gleichzeitig in die Flächenform des Gesamtaspektes einbezogen und dennoch in seiner vollen Bedeutung erhalten. Der Baldachin, das Ziborium, ist seiner Herkunft nach ein Hoheitsmotiv, eine Ehrenarchitektur, die sich über dem Grab erhebt wie über einem Altar als dem Grab Christi. Von dorthier stammt seine besondere Würde als Schutzwölbung über dem Allerheiligsten.

Ausserdem aber beruht dieses Motiv auf einer spezifisch italienischen Tradition: schon das Grab des Kardinals Fieschi in S. Lorenzo f.l.m. (Abb. 26) zeigt es. Um 1256 bereits ist hier über dem Grabmal ein Baldachin in vorgotischen Formen aufgerichtet, und schon damals ist dieser Baldachin sozusagen in die Wand projiziert. Ein solches Ziborium ist Cosmatenwerk. Ein Altarbaldachin (in der Art dessen in Castel Sant'Elia) tritt jetzt ebenso flach vor die Wand und verbindet sich gleichzeitig mit dem reichen Anblick des Ganzen zu einer farbig-bedeutungshaften Ebene.

Zu diesem einheitlichen Gesamtaspekt gehört aber ein unentbehrliches Motiv, das auch die nordischen Vorbilder haben: das Flächenbild an der Rückwand (hier ein Fresko, sonst Mosaik oder Relief), in dem das eigentliche, das Hauptbild des Verstorbenen gegeben ist: seine kniende Gestalt, von seinem Patron empfohlen, vor Christus oder Maria, um die Aufnahme in den Himmel bittend. Das war in Frankreich so, aber auch schon in Italien. Vielleicht ist dies, weil es das wesentlichere war, auch das ältere Motiv. Schon am Anfang des 13. Jahrhunderts erwähnt ja Boncompagno diese Darstellungen. Vielleicht geht es auf unverfolgbaren Wegen auf die Fresken in den altchristlichen Arkosolgräbern Roms zurück, im Norden wie im Süden.

Möglich ist auch, dass der hochgetürmte, senkrechte Aufbau sich an etruskischen Grabaufbauten orientiert hat, wo der Verstorbene über mehrstöckigen Kuben auf dem Bett aufgestützt gelagert erscheint. Die herangezogene Stelle bei Boncompagno zeugt ja von einer Beachtung und Betrachtung antiker Grabbauten und Grabskulpturen. Sehr nahe und anschaulich scheint die Beziehung nicht zu sein, aber immerhin möglich.

Das Wichtigste ist die Grabfigur. Wiederum ist die Anregung aus dem Norden in durchaus eigener Weise fruchtbar gemacht. Die französischen Liegefiguren der Nischengräber (Fontevrault) waren schlafend wiedergegeben. Unverändert und unbewegt in Haltung und Antlitz lagen sie auf den Totenbetten, auch im Tode mit ihrer fürstlichen Würde, ihren regelmässigen Zügen ungeschmälert in ihrer Hoheit. Solche Auffassungen gibt es auch noch in den italienischen Grabmälern. Der bildnissüchtige Bonifaz VIII. hat sich noch zu seinen Lebzeiten so darstellen lassen (Abb. 7). Aber Annibaldi (Abb. 3) wird von Keller als Leichenantlitz beschrieben. Tot ist auch Honorius (Abb. 10) mit dem eingeknickten Kopf, dem hängenden, herabgezogenen Mund, dem erstarrenden Gesicht! Oder das Greisenantlitz des Guillaume de Braye (Abb. 6), ohne Adel und Schönheit, dazu durch Alter oder Krankheit von tiefen, tief herabführenden Falten durchzogen, ein ausgelöschtes Leben, ein Toter — ganz im Gegensatz zu seinem Bildnis als Kniender vor Maria. Und endlich Clemens IV. (Abb. 14). Ich sehe hier nicht einen „Lebenden mit geschlossenen Augen“, auch keinerlei direkte Abhängigkeit von Reimser Gesichtern, sondern ein altes, leidenschaftliches, ledriges, faltiges, im Todeskampf erstarrtes Antlitz eigener Prägung. Alter, Krankheit, Tod ergeben hier persönliche Züge, die unverkennbar sind. Das sind keine blossen Typen, sie gleichen einander zu wenig, sie erscheinen jeder wie „nach dem Leben“ — als Tote.

Das gab es in der Gotik nicht. Vielleicht fängt Ähnliches in Teillösungen auch im Norden in diesen Jahren eben an, etwa in den Antlitzen Philipps III. des Kühnen, † 1285, oder Ru-



26 Grabmal des Kardinals Guglielmo Fieschi. Ehemals Rom, S. Lorenzo f.l.m.

dolfs von Habsburg: lebend gegebenen Gesichtern im üblichen Typus, doch mit einzelnen eigenen Zügen. Die Bildnishaftigkeit wird ja nicht mit einem Male gewonnen, sondern setzt sich innerhalb der Typentradition erst allmählich durch. Aber gegenüber jenen Antlitzen mit geöffneten Augen ist hier eben der Tote als tot, als verstorben, als dieser Leichnam aufgefasst. Das ist das Neue.

Denn das bekannteste Gegenbeispiel, das vermutete Totenbildnis der französischen Königin Isabella von Aragon, die 1271 in Cosenza durch Sturz vom Pferd starb und dort von einem französischen Bildhauer mit ihrem Gatten Philipp III. dargestellt ist (Abb. 27), kann nach den neuen Forschungen von Erlande-Brandenburg nicht mehr als Beweis gelten.²³ Die Kniefigur in Cosenza sollte nach Émile Bertaux das Antlitz der Königin mit der Verletzung, möglichst noch nach einer Totenmaske gefertigt, zeigen. Das wäre bei einer lebend, kniend, betend gegebenen Figur schon wenig wahrscheinlich. Bei näherem Zusehen ist festgestellt worden, dass es sich vielmehr um einen Fehler im Werkstoff, eine aufgebrochene Ader im Stein handelt. Ein zweiter Aufbruch derselben Art ist an der Hüfte zu sehen.

Mit der Aufnahme der Liegefigur kommt also sofort auch eine neue Auffassung auf, die in der gotischen Tradition nicht vorgegeben war. Diese umwälzende Schöpfung hat die ganze spätere italienische Grabmaltradition bestimmt, aber in einem Einzelfall sofort auch über Italien hinausgewirkt.

Deutschland hat keine Nischengräber, kennt auch die tote Liegefigur nicht. Einzelne Beispiele in Freckenhorst, Trier, Koblenz bleiben Ausnahmen. Aber ein bedeutendes Denkmal zeigt — völlig isoliert — die italienische Anregung: das Grabmal des Bischofs Wolfhart von Rot († 1302) im Augsburger Dom. Hier ist alles übersteigert: das flache Daliegen mit einsinkenden Gewändern und das überscharfe, überlange Greisenantlitz in der ganzen Bitternis des Sterbens. Die lateinische Inschrift gibt, ganz gegen nordische Gewohnheit, die Namen des Bildhauers und des Giessers ausführlich und gereimt, wie es etwa die römischen Cosmaten zu tun pflegten. So eigenwillig selbständig das Bronzewerk technisch und künstlerisch ist, nur aus Anregungen solcher Art ist der isolierte Typus zu erklären.

Was die geschichtliche Stellung der italienischen Schöpfung betrifft, so erscheint, je weiter man herumblickt, die Entstehung um so plötzlicher, um so isolierter das grundlegende Werk. Das führt zu der letzten Frage: nach dem Künstler, der die Neuschöpfung vollzogen hat. Dies ist ja eine spezifisch italienische Frage. Namen beginnen im Norden gerade erst damals eine Rolle zu spielen, in Italien aber waren sie schon längst wesentlich. Gerade in dieser grossen Generation des späteren Dugento werden in Italien die einzelnen Künstler auch schon als Persönlichkeiten greifbar und begreifbar. Die Frage spitzt sich zu auf dieses Grabmal des Papstes Clemens IV. von etwa 1270, das offenbar das geniale erste und grundlegende Werk des italienischen Grabbildnisses ist. Wer hat es geschaffen?

Dieses Werk ist, wie jeder weiss, mit dem Namen bezeichnet gewesen. Papebroeck überliefert die Inschrift *Petrus Oderisii sepulcri fecit hoc opus*. Zwar schreibt er, die Inschrift sei noch weiter gegangen, aber unleserlich. Vielleicht hat also ein zweiter Hexameter noch mehr über die künstlerische Entstehung ausgesagt.

Petrus Oderisii ist uns aus anderen Werken bekannt. Sein Name steht in London, ebenfalls in Versen, an dem Sockel, der einst den Schrein mit den Gebeinen des englischen Königs

²³ *Émile Bertaux*, Le tombeau d'une reine de France à Cosenza en Calabre, in: *Gazette des B.-A.* III. Ser. Bd. 19, 1898, p. 265-276, 369-378. — *Alain Erlande-Brandenburg*, Le tombeau de Saint Louis, in: *Bull. monumental* 126, 1968, p. 7-36 (p. 17 f.). Übrigens muss auch dieser Grabmaltypus in Frankreich existiert haben: vgl. die etwa gleichzeitige Grabanlage des Vidal de Malvésí um 1273 im Kreuzweg von St. Salvi in Albi (Congrès archéologique 92 [Toulouse], 1929, p. 448-450 mit Abb.).



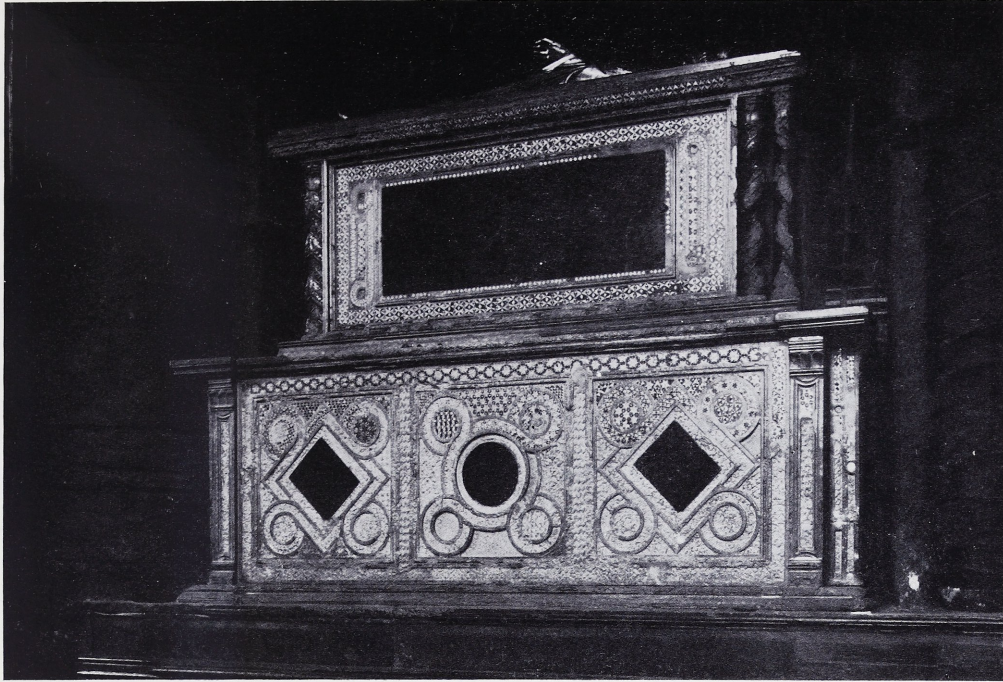
27 Grabmal der Isabella von Aragon, Königin von Frankreich (Detail). Cosenza, Dom.



28 Grab Eduards des Bekenners, Königs von England. London, Westminster Abbey.

Eduard des Bekenners getragen hat und der (ohne diesen Schrein) noch heute im Chorumgang der Westminster-Abtei steht (Abb. 28). *1270 hoc opus est factum | quod Petrus duxit in actum | Romanus Civis...* Auch der Fussboden im Chor der Abteikirche ist mit einem Namen *Odericus* bezeichnet und 1268 datiert. Man nimmt an, dass es sich bei Petrus Oderisii um den Sohn dieses Odericus handelt.

Noch mehrere Sarkophage und Fussböden werden diesen römischen Meistern zugeschrieben, vor allem der unbezeichnete Sockel und Sarkophag, auf dem die Bronzebildnisse des Königs Heinrich III. und seiner Gattin, von dem Londoner Goldschmied William Torel um 1290 gegossen, liegen (Abb. 29).



29 Grab Heinrichs III. von England. London, Westminster Abbey.

Sockel und Sarkophag beider Grabmäler sind schlecht erhalten, sie sind immer wieder hergerichtet worden und haben viel von ihrem originalen Mosaikschmuck verloren, der Sockel für Eduard den Bekenner fast alles davon. So treten die Stege zwischen den früheren Gold- und Farbmustern stark heraus, geometrische Flächenornamente mit gedrehten Mosaiksäulen an den Ecken und drei Nischen mit eingesetzten Spitzbogenformen, unarchitektonisch wie Möbelformen. Sie sind das einzige Gotische des Aufbaus. Es fehlt ganz in dem Sarkophag Heinrichs III., der in breit hingestreckten Flächenmustern geschmückt ist, oben durch eine Porphyrlatte, unten durch drei in Quadrate eingeschriebene Kreismuster.

Wenn dies die einzigen bekannten Werke des Odericus und seines Sohnes sind, so kann man nicht davon reden, dass sie als „Bildhauer“ nach London gerufen seien, wie es kürzlich geschehen ist. Bildhauer gab es in England damals bereits genug; einzig und nur in Rom zu haben waren die berühmten Marmorarbeiter und Mosaizisten.

Die Cosmaten sind bekanntlich eine Gruppe römischer Kunsthandwerker, die seit dem 12. Jahrhundert marmorne Throne, Altäre, Kanzeln, Fussböden, mit byzantinisch-arabischen Mosaikmustern geschmückt, herstellten. Hutton zählt etwa zweiundzwanzig Namen auf, etwa sechsundsiebzig noch erhaltene Werke, in Rom, in ganz Italien, besonders im Süden. Die Cosmaten waren Marmorarbeiter. An Osterleuchtern oder Thronen haben sie gelegentlich auch kleine handwerkliche Bildwerke angebracht, Architekten oder Bildhauer im Sinne des 13. Jahrhunderts sind sie offenbar nicht gewesen. Noehles sagt, „die schreinerhafte Handwerkskunst der Cosmaten wagte sich ... selten über die Imitation kunstgewerblicher Erzeugnisse hinaus“.²⁴ Ab 1307 sind sie Werkstätten allmählich abgestorben.

²⁴ K. Noehles a.a.O. (s. Anm. 2), p. 29.

Einer dieser Cosmaten, Petrus Oderisii, dessen Londoner Werke wir kennen, hat also das Grabmal Clemens' IV. signiert —, jenes einzigartig vorstossende Werk, gewagt und neu, mit einer tiefen Kenntnis hochgotischer Architektur und Grossplastik und dazu mit der Fähigkeit, sie mit italienischen Traditionen zu etwas Eigenem, Neuen zu gestalten.

Das Einzige, was mit dem zusammengeht, was sonst von Petrus Oderisii bekannt ist, wäre der Sarkophag, und er allein. Seine Andersartigkeit gegenüber dem gotisch architektonischen des Aufbaus und dem plastisch bildhauerischen der Figur war schon aufgefallen. Mit dem Gotischen irgendwie vergleichbare Werke von Petrus oder seinem Vater haben wir nicht.

Dagegen entspricht der ganze Aufbau Arnolfos Art. Die Baldachinarchitektur ist im Stil dieselbe wie in den Grabmälern Arnolfos. Der grosse Architekt, der die gotischen Formen in seinen Riesenbauten beherrscht und verwandelt, kündigt sich darin an. Das liesse sich — wenn man den Sarkophag ausnimmt — im Einzelnen nachweisen. Dazu die Liegefigur! Sie wurde mit dem Totenanzicht Honorius' IV. und dem des alten Kardinals de Bray verglichen. Die ledrigen Falten, die durch das greisenhafte Gesicht hinab über den Kiefer ziehen, sind nur bei Arnolfo zu finden. In Frankreich findet sich dieser Zug nicht. In dem stehenden heiligen Papst am Ziborium in S. Cecilia in Rom (Abb. 30) kommt er ebenfalls vor. Antje Kosegarten²⁵ hat das seltene Motiv schon in den grossartigen Masken des Nicola Pisano festgestellt, der Arnolfos (und nicht Petrus Oderisii) Lehrer war. Jedenfalls scheint mir die Liegefigur des Clemens ein bedeutendes Werk rein und ausschliesslich in Arnolfos Stil zu sein, nicht nur was den Kopf, auch was die vielfältig und grossformig herabhängenden Gewänder betrifft.²⁶

Auffällig ist auch die Inschrift. Sie ist schon Keller aufgefallen. ... *sepulchri .. hoc opus*, das kommt bei den sechsundsiebzig Inschriften der Cosmaten niemals vor. Zwar wird auch sonst von *opus Ecclesiae* etc. gelegentlich gesprochen. Aber philologisch wäre es wohl nicht unmöglich, dass hier einmal statt des genitivus obiectivus „dieses Werk, das Grabmal“ ein genitivus partitivus gemeint sein könnte, also: er machte „von dem Grabmal dieses Werk“, nämlich den Sarkophag. Also nur dieses Werk daran, diesen Teil des Grabmals hätte Pietro gemacht.²⁷

Der Papst war Franzose und politisch zeit seines Lebens in französischem Sinne tätig. Sein Nachfolger auf dem erzbischöflichen Stuhl in Narbonne hatte den Auftrag, für das Grabmal zu sorgen. So kommt es zu dem ersten gotischen Grabmal im Süden.

Arnolfo war 1270, wenn er wirklich erst um 1250 geboren ist, etwa zwanzig Jahre alt. Vielleicht hat er diesen ersten Auftrag auf ein Grabmal über die alte Cosmaten-Firma bekommen. Sie hatte wohl eine Art Monopol für derartige Staatsaufträge. Der Chef der weitberühmten Werkstatt hat vielleicht den Sarkophag übernommen, während er den jungen Arnolfo Architektur und Figur, kurz, das übrige Ganze machen liess, aber dann doch selbst signierte. 1284 beim Altarbaldachin für S. Paolo f.l.m. hat das Verhältnis sich dann gewandelt. Jetzt war nach der Inschrift Arnolfo für das Ganze verantwortlich, ein Petrus sein *socius*. Vielleicht hat dieser den musivischen Schmuck des Baldachins geliefert.

²⁵ A. Kosegarten 1968 (s. Anm. 18), p. 64.

²⁶ Ich sehe ab von den lachenden Köpfchen, die nach der Photographie Abb. 12 hier an derselben Stelle sitzen wie am Grabmal Hadrians V., wo sie als eine Art Signatur Arnolfos gelten, da sie noch auf einem Badia-Kapitell im Bargello ähnlich vorkommen (Abb. bei Romanini — s. Anm. 7 — Nr. 181). Die Übereinstimmung des ungewöhnlichen Motivs ist auffallend und verdächtig. Am Original lässt sich nichts mehr nachprüfen. Es könnte natürlich sein, dass man 1890 den Aufbau im wesentlichen neu errichtete und dabei die Köpfchen nach dem gegenüberliegenden Grabmal (Abb. 4) kopierte.

²⁷ Allerdings müsste dann die Inschrift wohl auf dem Sarkophag selbst gestanden haben. Das ist nach der Erwähnung Papebroecks eher unwahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen. Von der Inschrift seien die *verba sub ipso arcus intercisi flexu sic scripta*. Es wäre noch etwas danach gekommen, aber nicht mehr leserlich gewesen. Dies alles bleibt also ungewiss.



30 Arnolfo di Cambio, Papststatuette am Ziborium in S. Cecilia, Rom (Detail).

Man könnte einwenden, dass es ja doch eine Anzahl von Grabmälern mit Liegefigur und gotischem Baldachin ähnlich dem Clemensgrab gibt, die sicher von Cosmaten geschaffen und von ihnen auch signiert sind. Johannes Cosmas hat das Grabmal des Kardinals Surdis († 1291), das des Kardinals Durante († 1296) und das des Kardinals Rodriguez († 1299) signiert. Aber aus diesen Werken lassen sich für das Clemensgrab keine Schlüsse ziehen. Sie alle, und auch die danach den Cosmaten zugeschriebenen Werke, sind über zwanzig Jahre später als das Clemensgrabmal und ausserdem, wie man weiss und wie hier nochmals gezeigt wurde, direkte Nachahmungen von je einem der fünf Arnolfo-Grabmäler. Man muss annehmen, dass die alten grossen Firmen der Marmorarii mit der Zeit gingen. Offenbar hielten sie sich Bildhauer aus Arnolfos Schule, die für sie das Plastische arbeiteten.

Die Signatur ist unumstösslich, fraglich nur, ob sie auf das Ganze, dieses vielteilige und uneinheitliche Ganze des Grabaufbaus zu beziehen ist. Die Figur als Plastik ist so nahe mit sicheren Arbeiten Arnolfos verwandt, dass, sollte sie nicht von ihm selbst sein, Petrus Oderisii entweder der unmittelbare Lehrer Arnolfos gewesen sein müsste, sein direktes Vorbild im plastischen Stil. Das ist wohl nicht denkbar. Oder er wäre ein Schüler, ein Nachahmer Arnolfos gewesen. Wo wären dann die Werke des jungen Arnolfo, die er nachahmt?

So kann schliesslich nur an die Spezialforschung, die wegen der Signatur die Grabfigur nicht diskutiert hat, die Frage gerichtet werden, ob nicht hier ein Werk Arnolfos vorliegt. Dann wäre Arnolfo derjenige gewesen, der aus eigener Anschauung die Gotik gekannt und aus ihr entnommen hat, was er gebrauchen konnte für seine Begründung der Skulptur und Architektur des Trecento, der das erste Bildnis eines Verstorbenen im eigentlichen Sinne geschaffen und auch damit eine Epoche eröffnet hat.

RIASSUNTO

Gli inizi del ritratto funerario italiano risalgono evidentemente ad un unico grande artista, Arnolfo di Cambio. Egli si è ispirato alla Francia e cioè alle tombe a nicchie („enfeu“) con l'immagine del ritratto come defunto, mentre sul retro mostrano la sua assunzione nel cielo. Da questo tipo Arnolfo derivò la tomba figurata italiana a baldacchino, che doveva diffondersi nel Trecento in tutta Italia.

Opere sue sono le ben note cinque tombe: quella del Cardinale Annibaldi († 1276) in S. Giovanni in Laterano, quella del Papa Adriano IV († 1276) a Viterbo, quella del Cardinale de Braye († 1282) a Orvieto, quella del Papa Bonifazio VIII († 1303) in S. Pietro e quella del Papa Onorio IV († 1287) in S. Maria Aracoeli a Roma.

Anteriore ad essa è la tomba di Papa Clemente IV († 1268) già con la figura giacente del morto ed il grande baldacchino sovrastante, tipici elementi gotici di Arnolfo. Il sarcofago sul quale giace il Papa è tuttavia ornato di mosaici di stile cosmatesco-romanico e portava (secondo documenti posteriori) la firma di „Petrus Oderisii“. I lavori di quest'ultimo eseguiti a Londra nel 1270 possono infatti essere posti in relazione con il sarcofago, ma non con la figura giacente, né con l'architettura gotica del baldacchino; queste si avvicinano piuttosto allo stile di Arnolfo. Evidentemente questo è il suo primo e fondamentale monumento funerario. Probabilmente il giovane artista lo ha creato con o per Petrus Oderisii, il quale aveva ricevuto l'incarico come rappresentante delle antiche e principali botteghe ed aveva firmato col suo nome la parte del monumento che era opera sua.

Bildnachweis:

Kunsthistorisches Institut, Florenz: Abb. 1, 28. — Felici, Rom: Abb. 2. — By Courtesy of the Courtauld Institute of Art, London: Abb. 3, 15, 21, 27. — Brogi: Abb. 4. — Alinari: Abb. 5, 6, 8. — Anderson: Abb. 7, 26. — Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 9, 10, 12, 13, 14. — Klaus G. Beyer, Weimar: Abb. 18. — Foto Marburg: Abb. 19, 29. — Fotografia Pontificia Giordani, Rom: Abb. 30.

Nach Papebroeck (s. Anm. 14): Abb. 16. — Nach Costantino Baroni, Scultura gotica lombarda, Mailand 1944 (Abb. 83): Abb. 17. — Nach J. Mabillon II, zu p. 367: Abb. 20. — Nach Gaignières, Sér. I, 1145, 697, 353, 357: Abb. 22, 23, 24, 25.