

JÜRGEN WIENER

DAS GRABMAL DES JOHANN VON BRIENNE  
IN SAN FRANCESCO IN ASSISI



1. Grabmal des  
Johann  
von Brienne,  
S. Francesco  
in Assisi

## I.

Die Grabeskirche für Franziskus war von Anfang an auch Grablege für Personen von historischem Rang.<sup>1</sup> Figurenmonumente freilich blieben vorerst schon allein deswegen aus, weil das italienische Grabmal mit Gisant erst um 1270 in dem geistigen und künstlerischen Klima der Papstresidenz Viterbo ausgebildet wurde. Dort verschmolzen unter dominikanischem Einfluß französische und römische Grabmaltraditionen.<sup>2</sup> Die franziskanische Konkurrenz verhielt sich gegenüber dieser Entwicklung zunächst zögerlich, wie sie überhaupt ihre reservierte Haltung gegenüber der Skulptur erst ab 1300 allmählich lockerte.<sup>3</sup> Assisi blieb trotz vorzüglicher Verbindungen zur päpstlichen Kurie, dem fast alleinigen Klientel für ein figürliches Monumentalgrab in Italien bis um 1300, trotz eines franziskanischen Papstes, trotz franziskanischer Kardinäle und Kardinalprotektoren im Rang von Päpsten und Kardinälen noch für fast ein halbes Jahrhundert ohne ein Grabmal mit Gisant.

<sup>1</sup> So die römische Adelige Jacopa dei Settesoli († 1239) bei der Stanislaustrübena und gegenüber an der Nordwand der Kardinalbischof Pietro di Barro; vgl. NESSI, S. 303. Es ist gut möglich, daß das Madonnenfresko neben dem Eingang zur Magdalenenkapelle der Rest dieses Grabmals ist; vgl. NESSI, S. 353. Auch einige frühe Gefährten des Franziskus wurden in der Unterkirche begraben.

<sup>2</sup> Peter Cornelius Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987, S. 196–199; ders., »Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen *Opus Romanum* und *Opus Francigenum*«, in: GARMS/ROMANINI, S. 172–200, dagegen HERKLOTZ, S. 164 ff. Der 1256 verstorbene Kardinal Guglielmo Fieschi (vgl. Gerhard Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. II, Rom 1970, S. 112 ff.) sollte lt. NESSI, S. 303, zunächst in Assisi begraben werden.

<sup>3</sup> Neben den schlicht bis schmucklos gehaltenen Fassaden ist der signifikanteste Ausdruck für die differierende Auffassung der beiden Orden die jeweilige Präsentation der Grabaltäre für die Ordensgründer. Eine franziskanische Skulptur scheint erst um 1300 in S. Francesco in Siena einzusetzen, bezeichnenderweise mit kleinen und extrem flachen Reliefs, die Bildformeln der zeitgenössischen Malerei adaptieren. In diesem Kontext scheinen mir diese Reliefs besser verankert als in einem spezifisch sienesischen Reliefstil, so Antje Kosegarten, »Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12 (1966), S. 207–284. Der Vorschlag von Antje Middeldorf Kosegarten, »Die erste Marmorstatue des Heiligen Franziskus«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46/47 (1993/94)

Mit einer typologischen Korrektur, die die seit etwa 1235 für die meisten franziskanischen Großbauten konstitutive Kapellenvielzahl gleichsam nachholte, erhielt Anfang des Trecento die Unterkirche so systematisch, wie es Geländesituation und bereits gebaute Architektur zuließen, einen auch für Grablegen genutzten Kapellenmantel. Daß das Grab Johanns von Brienne (Abb. 1 und 2) – für diese Identifizierung<sup>4</sup> wird unsere Interpretation weitere Indizien anführen – nicht in einer der Kapellen Aufnahme fand, resultiert weder aus dem Vorhandensein der Kapellen noch aus deren Nichtvorhandensein: Der »Stiftungsspekulation«, um die es sich bei dem Kapellenprojekt gehandelt zu haben scheint, war kurzfristig allenfalls partiell Erfolg beschieden, blieben doch zunächst mindestens zwei Kapellen stifterlos.<sup>5</sup> Wenn der Stifter des Brienne-Grabes nicht die vermutlich vom Konvent vorfinanzierte Katharinenkapelle wählte, rührte dies gewiß nicht von Liquiditätsproblemen des Laienstifters her.<sup>6</sup> Die Kapellen wurden nicht als private Familienkapellen, sondern als ein exklusiver, primär mit dem

S. 495–505, die Anfänge franziskanischer Vollplastik zur selben Zeit und am selben Ort anzusetzen, bedürfte noch weiterer Argumente.

<sup>4</sup> HERTLEIN 1966, S. 1 f., berief sich auf die Forschungen Gerolas. Giuseppe Gerola, »Chi è il sovrano sepolto in San Francesco d'Assisi«, *Dedalo* 8 (1927/28), S. 67–81 (hier: S. 70), hatte das Wappen als Wappen des lateinischen Kaisers von Konstantinopel geklärt. Dadurch kamen für die Identifizierung nur Philipp von Courtenay und Johann von Brienne in Frage. Für Johann spricht nicht nur die Überlieferung seit dem späten 14. Jahrhundert, sondern auch seine vielfach dokumentierte enge Verbindung zu Franziskus, den er persönlich kannte und bei dessen Kanonisation er anwesend war, und zu den Franziskanern. Er starb auch als Minorit. Für Philipp sprach lediglich die vermeintliche zeitliche Nähe zwischen seinem Todesjahr und der angenommenen Entstehung des Grabmals im späten 13. Jahrhundert. Eine besondere Beziehung Philipps zu Assisi ist nicht bekannt. Aus diesen Gründen revidierte Giuseppe Gerola, »Giovanni e Gualtieri di Brienne«, *Archivium Franciscanum Historicum*, 24 (1931), S. 330–340, seine erste Identifizierung zugunsten Johanns von Brienne.

<sup>5</sup> Zu den Kapellenpatronaten NESSI, S. 342 ff.

<sup>6</sup> Die 600 Goldflorenen, die Teobaldo Pontano, franziskanischer Bischof von Assisi, oder der franziskanische Kardinal Gentile da Montefiore stifteten, waren für den Stifter des Brienne-Grabes keine Überlastung. Selbst wenn ein prominenter Stifter die Summe nicht sofort aufbringen konnte, so gewährte man, wie im Fall Pontanos, von Konventsseite großzügig Kredit. Zu diesen nicht gerade genuin franziskanischen Praktiken: Irene Hueck, »Ein Dokument zur Magdalenenkapelle der Franziskuskirche von Assisi«, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 191–196 (hier: S. 192).



2. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Seitenansicht

hohen, dem Orden angehörigen oder eng verbundenen Klerus rechnender Begräbnisort<sup>7</sup> konzipiert. Der von einer Familienkapelle divergierende juristische Status hatte den Vorteil, daß an eine Stiftung kein erbliches Patronatsrecht gebunden war. Wenn das heute nicht mehr in der Originalaufstellung befindliche Brienne-Grab keine Aufstellung in einer noch »ungestifteten« Kapelle fand, dann – so dürfen wir vermuten – auch deshalb, weil dem mehrfach Stiftungsgelder garantierenden »Patronatsrecycling« der Kapellen ein aufwendiges Grabmal abträglich war.

Trotzdem waren, obwohl selbst Grabplatten in den Kapellen eine Ausnahme bildeten,<sup>8</sup> Figurenmonumente nicht ausgeschlossen. Die in der Nikolauskapelle gefundene ebenso sparsame wie monumentale, auf das Arcosolgrab zurückgehende Lösung versucht, die in der beengten Raumsituation begründete Bescheidenheit im Aufwand durch die suggestive Plazierung der eingetieften Totenkammer (Abb. 3) hinter dem Altar zu kompensieren. Keine Kapelle war hingegen für ein Monument von der Größe des Brienne-Grabs groß genug.

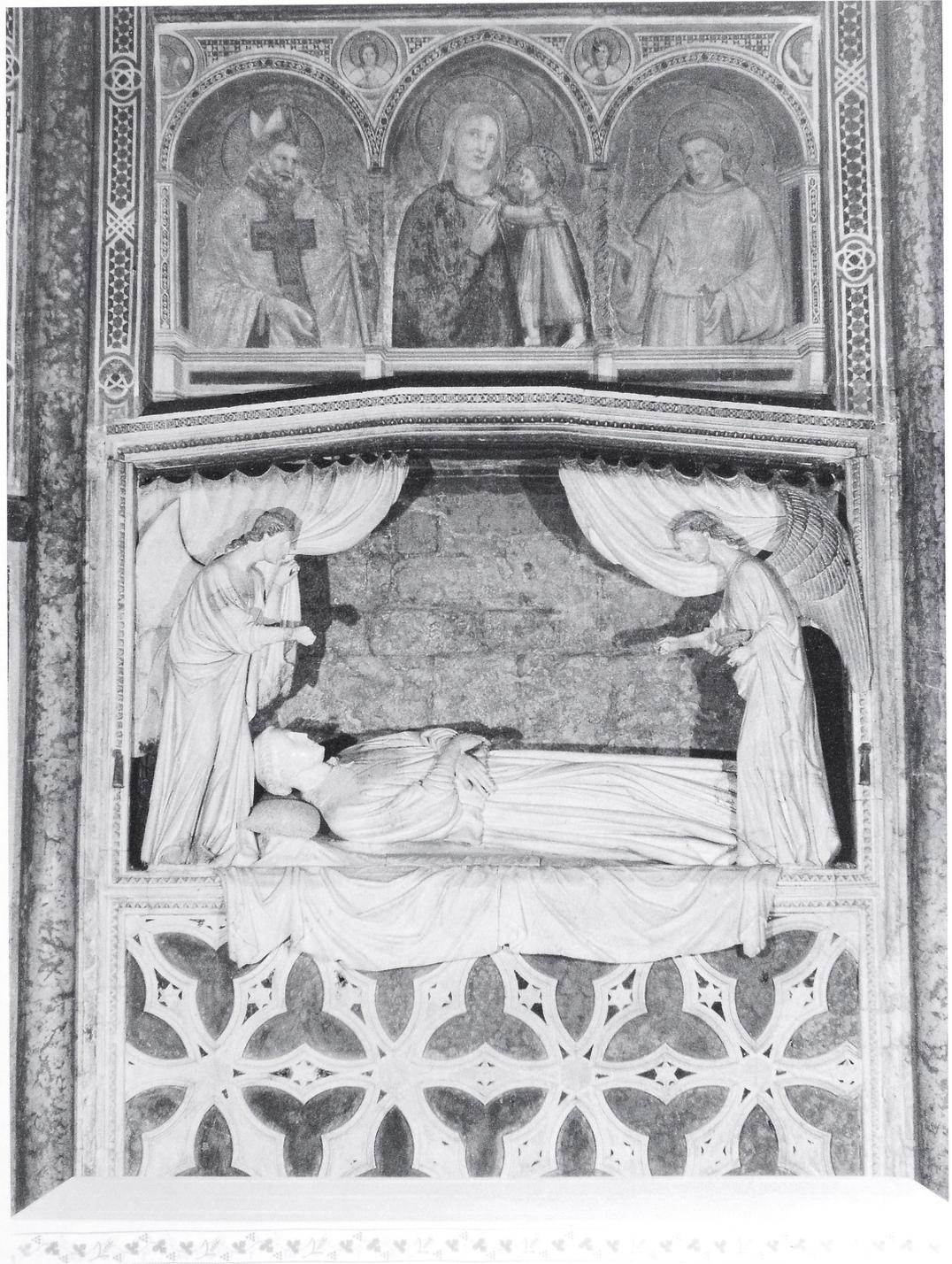
Wann das Grabmal an seinen heutigen Ort gelangte, ist unbekannt, ebenso der Umfang der Veränderungen. Die diversen Thesen zur Genese von Stil und Typus des Grabmals thematisierten alle italienischen Zentren, die um und nach 1300 in Frage kommen (Pisa, Siena, Neapel, Orvieto und Rom). Und mehr noch als an jedem anderen Grabmal in Italien wurde die mal als oberrheinisch, mal als burgundisch, mal als englisch enger umrissene, gleichwohl formanalytisch nicht näher ausgeführte, transalpine Gotik in Betracht gezogen.<sup>9</sup> Die Datierungen schwanken denn auch zwischen 1260

<sup>7</sup> Mit einer avignonesischen Residenz der Kurie hatte der Konvent bei einer hinsichtlich der Kapellenpatronate wichtigen Zielgruppe an Attraktivität eingebüßt. Andererseits machte das ferne Papsttum, das sich unter Johannes XXII. fest einzurichten begann, vielleicht erst die Kapellen möglich. Zu den Analogien in der Begräbnissituation zu Avignon vgl. WIENER, S. 271, und Annegret Höger, *Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen*, Diss. Bonn 1976, S. 131. Seit dem späten Trecento nimmt die Zahl der Begräbniswünsche zumeist Einheimischer bei und seltener in S. Francesco zu – Indiz für die späte Aneignung durch die Bevölkerung von Assisi. Offensichtlich war also die Grabeskirche des Heiligen Franz für über 100 Jahre keine Begräbnisstätte für die Bürger Assisis und sollte es in größerem Umfang auch erst etwa 150 Jahre nach ihrer Gründung werden. Ein dreidimensionales Monument bekam keiner von ihnen; zu den Grabstättenwünschen vgl. CENCI, passim; ein Grabstätteninventar von 1509 bei Beda Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Bd. 3, *Dokumente und Akten zur Geschichte der Kirche und des Klosters*, Berlin 1928, S. 65 ff.

<sup>8</sup> Die Grabstätten sind aufgelistet bei KLEINSCHMIDT, S. 162 ff. Die meisten befanden sich im Kreuzgang.

<sup>9</sup> Die durch VALENTINER, S. 3–18, erstmals postulierte Personifizierung des transalpinen Einflusses in dem Sienesen Ramo di Paganello mag verlockend erscheinen. Solange aber kein Werk mit seinem Namen auch nur halbwegs sicher verbunden werden kann, sollten wir ihn in den Archivschränken lassen.

3. Grabmal des  
Giangaetano Orsini,  
S. Francesco in Assisi

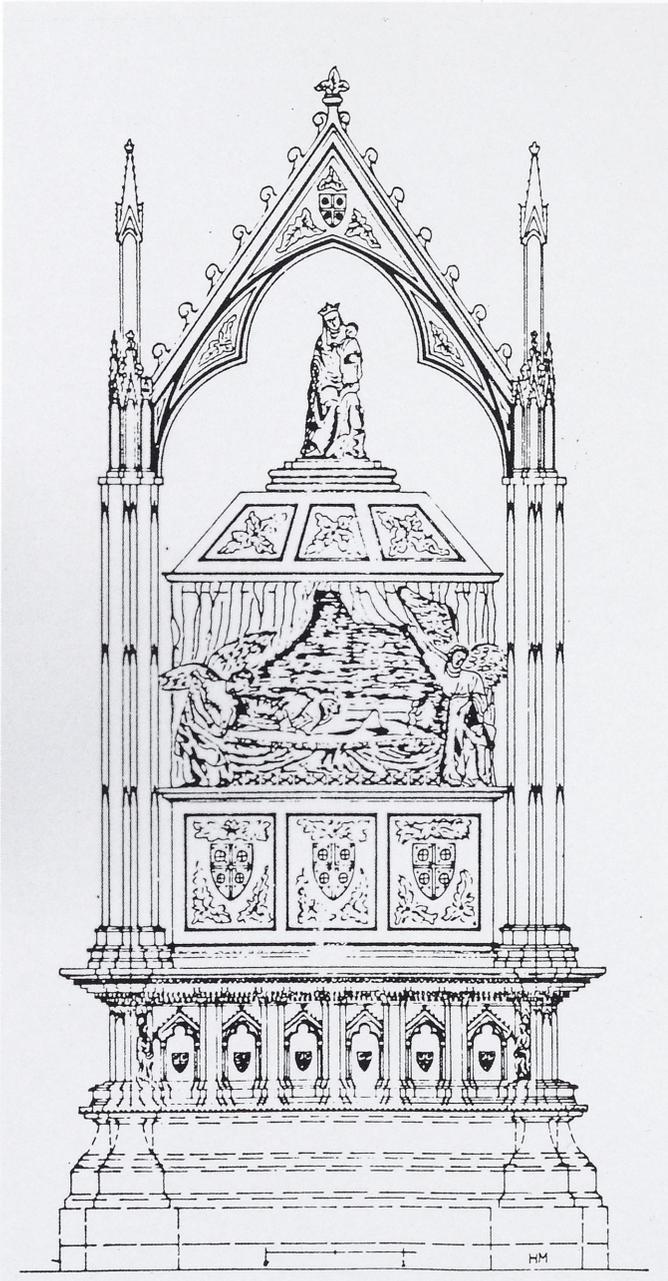


und den 1340er Jahren.<sup>10</sup> Geklärt ist weder, ob die Skelettreste in einem Wandspalt hinter der Liegefigur von einer ein-

<sup>10</sup> Die Thesen sind zusammengefaßt bei HERTLEIN 1966, S. 40f., und Scarpellini, S. 186f. Nicht berücksichtigt ist Heinrich Decker, *Gotik in Italien*, Wien u. München 1964, S. 283, der das Grabmal um 1260 datiert und es einem französischen Bildhauer zuschreibt. In jüngster Zeit kam LUNGI, S. 9–32, hinzu, der einen Ansatz von VALENTINER, S. 7, und Pico Cellini, »Appunti orvietani III. Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto«, in: *Paragone*, 99 (1958), S. 11–13, aufgreifend, das Grabmal für ein Werk eines Rubeus hält, der als Gießer der Bronzeschale der Fontana Maggiore in Perugia bezeugt ist.

zigen Person oder mehreren stammen, noch, ob sich darunter auch Reste desjenigen befinden, für den das Monument errichtet wurde. Strittig ist, ob Teile des Grabmals fehlen oder ob nicht sogar Teile aus verschiedenen Grabmälern kombiniert wurden.<sup>11</sup> Es ist mehr denn je umstritten, ob der Gisant und der auf einem Faldistorium Thronende dieselbe Person meinen und ob der Löwe zu dieser Figur gehört.

<sup>11</sup> Die These eines Grabmalpasticcio wurde zuletzt von NESSI, S. 131 f. und 309 f., SCARPELLINI, S. 188, und HERZNER, S. 46, vertreten.



4. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Rekonstruktion von Merz

Noch nicht einmal über das Geschlecht der beiden Figuren herrscht Einigkeit.<sup>12</sup>

Der bereits im späten Cinquecento sicher nicht mehr ursprüngliche Zustand erfuhr in den folgenden Jahrhunderten noch weitere Veränderungen. Der in einigen Partien äußerst schlechte Erhaltungszustand aufgrund von bereits im Cinquecento beklagten Wasserschäden, eine Restaurierung im Jahre 1703 und eine vermutlich 1975 im Rahmen der Restaurierungskampagne der Gesamtkirche vorgenommene falsche Anstückung des linken Flügels am rechten Engel för-

dernten nicht gerade das Verständnis,<sup>13</sup> um das sich insbesondere Hilde Merz und Edgar Hertlein bemüht hatten.

Merz schied König und Löwen aus und füllte dann den Baldachin (Abb. 4) mit einem Sarkophag<sup>14</sup> und einem Totenkammerdach auf.<sup>15</sup> Mit der Behauptung zweier Grabmäler und damit der Verlagerung gerade der Problemstellen auf ein anonymes Monument umging sie bei entscheidenden ikonographischen und formalen Details die notwendige Diskussion und ließ dabei die Frage unbeantwortet, warum das Material vom selben, entfernten Ort für zwei Werke desselben Künstlers nach Assisi gebracht worden sein soll. Denn von Hertlein war zu erfahren, daß der stückartig stumpfe und leicht poröse Stein nicht am Subasio, sondern in den Marken gebrochen wurde – ein wichtiger, wenn in der Folge auch ignoriertes Hinweis zur Einheitlichkeit.<sup>16</sup> In der Tat gibt es, wie bereits Hertlein darlegte, keine stichhaltigen stilistischen Indizien, die noch vorhandenen Stücke auseinander zu dividieren. Wie Merz rekonstruierte er einen Sar-

<sup>12</sup> Die Geschichte der Verwechslung haben Giuseppe Abate, *Per la storia e l'arte della Basilica di S. Francesco in Assisi*, Rom 1956, S. 18 f., und HERTLEIN 1966, S. 1 f., nachgezeichnet. Nachdem seit etwa 1380 zunächst mehrfach das Grab eines lateinischen Kaisers von Konstantinopel erwähnt wurde, ist 1488 erstmals vom Grab einer Kaiserin von Konstantinopel die Rede. Daraus wird dann im Grabstättenverzeichnis von 1509 das Grab der Königin von Zypern, deren Name Fra' Ludovico kurz vor 1580 mit Eugubea angegeben wird, während das Grab des lateinischen Kaisers zwar erwähnt wird, aber schon nicht mehr lokalisiert werden kann. Diese Königin wurde dann mit Isabella d'IBellin identifiziert, zuletzt noch Abate (s. o.), S. 25, und NESSI, S. 309; eine Königin Eugubea hat es auf Zypern nicht gegeben.

<sup>13</sup> Im Ausgabenregister des Konventes heißt es im Dezember 1703: »E più dato a maestro Francesco Antonio suo compagno per et a buon conto del risarcimento che si fa al deposito della regina di Cipro sc.3. E più si è risarcito et aggiustato il sepolcro della Regina di Cipro, che era diruto, guasto et minacciava rovina, et è stato speso scudi dieci e baiocchi vinti,« (zitiert nach NESSI, S. 282). So umfangreich, wie der Wortlaut vermuten läßt, können die Restaurierungsarbeiten angesichts der geringen Bezahlung allerdings nicht gewesen sein. Die Veränderung von 1975, vgl. SCARPELLINI, S. 187 f., ist nur über Photographien dokumentiert und wurde nicht durch eine Publikation begründet.

<sup>14</sup> In der Literatur herrscht hinsichtlich der Bezeichnungen (Sarkophag, Tumba, Cassa) keine Übereinkunft. Zwar sind die Kästen unter den Liegefiguren bei italienischen Grabmälern – soweit bekannt – bisweilen auch leer, doch kann man davon ausgehen, daß sie in vielen Fällen die sterblichen Überreste des Verstorbenen aufnehmen sollten, somit als Sarkophage mitunter sogar für Mehrfachverwendung konzipiert wurden. Es sind also keine stellvertretenden und daher prinzipiell leeren Tumben, wie nördlich der Alpen, wo die Verstorbenen in der Erde bzw. im Boden bestattet wurden. SCHMIDT, S. 17, spricht etwa von italienischen Sockeltumbengräbern. Schmidts Begriffsklärung ist zu einseitig auf die transalpine Typologie bezogen und trägt den italienischen Eigenheiten nicht genug Rechnung. Zu dieser Problematik demnächst: Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.

<sup>15</sup> MERZ, S. 77 ff. und 149. Ihr folgten bei anderer Akzentsetzung HERZNER, S. 46, und SCARPELLINI, S. 188.

<sup>16</sup> HERTLEIN 1966, S. 42, beruft sich auf den viele Jahre für S. Francesco tätigen Architekten Perotti.

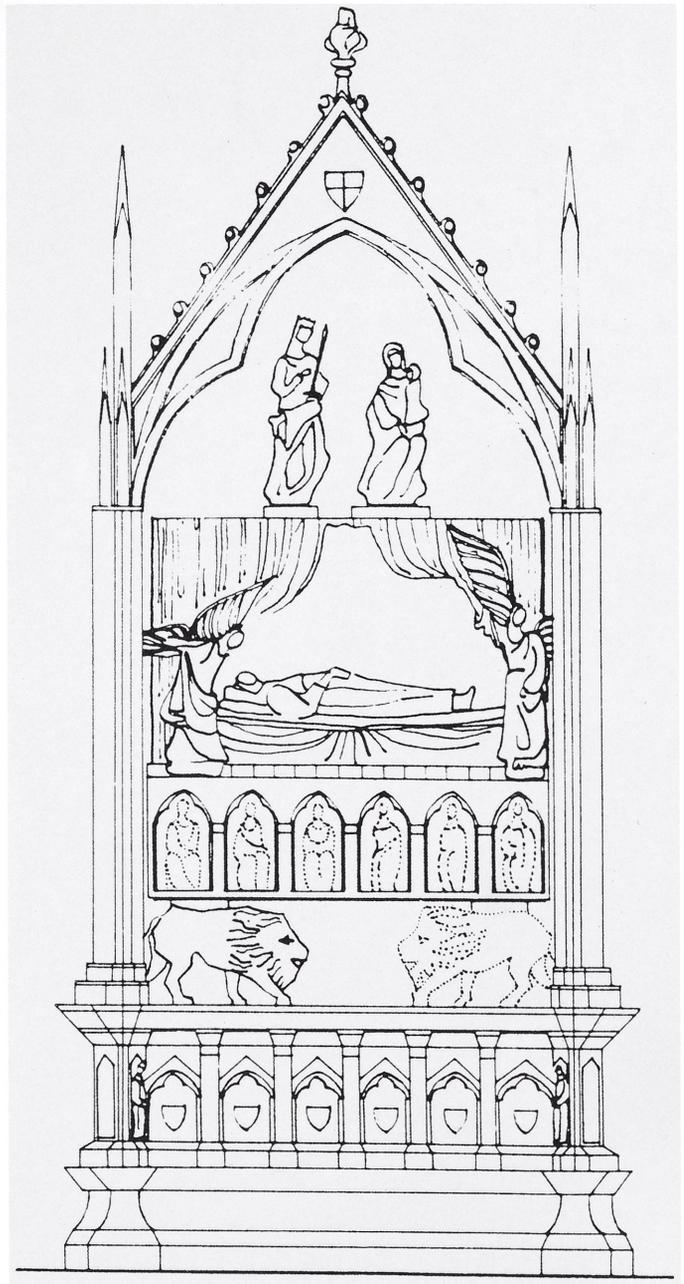
kophag innerhalb des Baldachins (Abb. 5), ergänzte aber den Löwen unter dem König symmetrisch zu Tragelöwen für den Sarkophag und gesellte den Thronenden als richtenden Christus neben die Madonna.

Der prominente Ort, eine scheinbar paradigmatische Gotikrezeption und nicht zuletzt das sich in den absoluten Ausmaßen äußernde Anspruchsniveau brachten dem Werk ein größeres kunsthistorisches Interesse entgegen, als angesichts der Qualität zu erwarten gewesen wäre. Eine nähere Überprüfung offenbart jedoch, daß anschauliche Argumente die Ausnahme blieben. Versuche, die den Sinn dieses Grabmals als eine nach Form und Thema gestaltete Einheit begreifen, sind allenfalls in Ansätzen zu erkennen. Es ist daher meine Absicht, mit Befundbeobachtungen und einer Formanalyse, die insbesondere die Frage nach dem Verhältnis zur transalpinen Gotik stellt, eine Rekonstruktion vorzuschlagen, die den funktionalen und/oder ikonographischen Aspekten des Grabmals gerecht wird. Die Verbindung der Rekonstruktion mit motivgeschichtlichen und ikonographischen Exkursen wird zugleich auch ein Schlaglicht auf die historische Situation werfen, in der im 14. Jahrhundert das Grabmal für den bereits 1237 verstorbenen Johann von Brienne entstehen konnte.

## II.

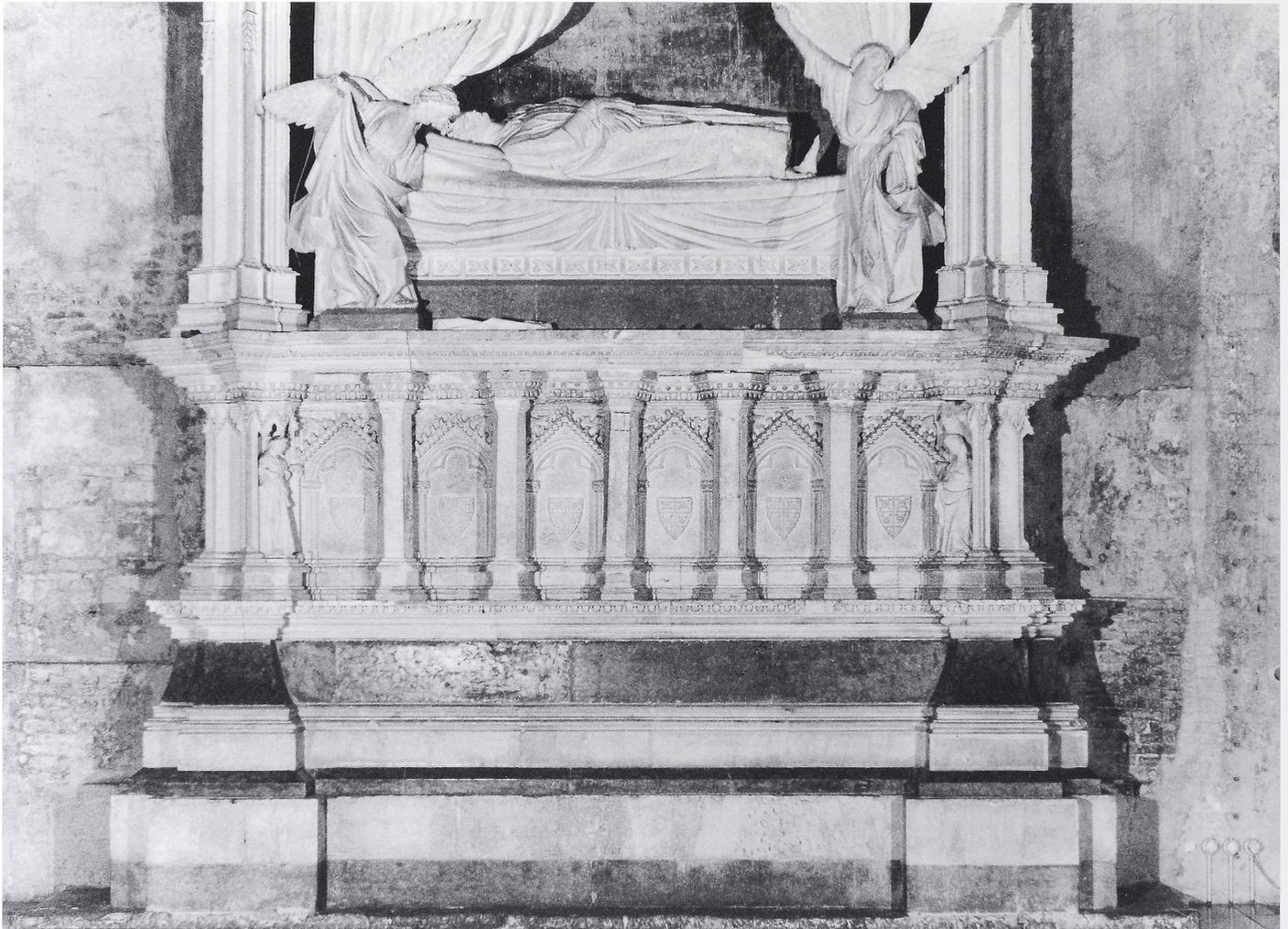
An der heutigen Stelle ist das Grabmal seit 1509 nachgewiesen. Für die Aufstellung wurde die Wand unter Verlust einiger der ältesten Fresken um etwa 50 cm ausgenischt und dann notdürftig verputzt. Um das Grabmal in der Höhe einzupassen, wurden die Kreuzblume und einige der Fialen z. T. gekürzt. In diesem oberen Bereich scheint der Baldachin-dekor nicht vollständig ausgeführt.

Ein leidlich sauber bearbeiteter, streng stereometrischer, rot-weißer Fundamentalsockel unterfüttert die fein geglättete, mehrfach profilierte, ebenfalls zweifarbige und entsprechend den Baldachinstützen verkröpfte Grabmalbasis. Die folgende Zone (Abb. 6) reduziert die Farbigkeit auf monochromes Weiß, steigert aber die Plastizität und die skulpturale Durcharbeitung sprunghaft zu einem kraftvoll strukturierten Hell-Dunkel. Baldachinstatuetten und freigestellte Polygonstützen von kräftiger Statur stemmen mächtig vorspringende Sockel- und Deckplatten auseinander, die sich in der Addition mannigfaltiger Profileisten als gänzlich unnordische zeigen, und werden ihrerseits mittels analog profilierter Verkröpfung an den durch Blendarkaden und Wappen vielfach und fein geschichteten Kern gebunden. Die allseitige athletische Verspannung bildet einen anschaulich als Träger erfahrbaren Sockel für das aus dessen zackigen Kanten entlassene Baldachingehäuse aus. Andererseits ist diese Zone als ein innerhalb des Gesamtaufbaus formal wie inhaltlich



5. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Rekonstruktion von Hertlein

überaus komplexes, ja kompliziertes Gebilde gegeben. Als Blickfang von hoher Selbständigkeit läßt es den Gedanken, nur die Statistenrolle einer nur statischen Sockelfunktion für einen verlorenen Sarkophag zu spielen, fragwürdig erscheinen. Wie sollte angesichts solcher Formverdichtung ein plastisch abermals gesteigerter Sarkophag beschaffen sein? Über dem Sockel, der den optischen Schwerpunkt des Grabmals sehr tief legt, streben straff orthogonal gespreizte und scharfgratig gespornte Baldachinstützen empor und laufen über dem Kämpfergesims ausgedünnt in Fialenbündel aus



6. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Sarkophag und Totenkammer

niedrigen Trabanten- und hochaufgeschossenen Kernfialen aus. An der Front verklammern sie eine genastete Wimpergarkade vor einem kassettierten Tonnengewölbe und an den Seiten ein maßwerküberfangendes Rechteck mit Wappenbesatz und Wimpergbekrönung. Im unteren Drittel übergreift der Baldachin eine stoffverhangene Totenkammer, in die uns zwei »Vorhang-Engel« Einblick gewähren auf den auf einem Paradebett liegenden Gisant. Über der Totenkammer ist die Stabilität des Aufbaus gestört, indem ohne strukturelle Verankerung oder achsiale Einbindung auf der linken Seite über einem Löwen ein König auf einem Faldistorium und auf der rechten Seite erhöht eine Madonna auf einer mit der Rückwand vermauerten, massiven Bank thronen.

Gehören zwar Löwe und König nicht – oder zumindest nicht in dieser Form – zusammen, so besteht andererseits an der Trägerfunktion des Löwen kein Zweifel, da die horizontale Fläche an seinem Rücken nicht in diesen eingetieft, sondern oberhalb des Rückenkonturs ausgearbeitet wurde. Trotzdem kann die Last nicht der Sarkophag gewesen sein. Dafür spricht nicht allein, daß in der Sepulkralkunst ste-

hende Löwen als Sarkophagträger sehr selten sind<sup>17</sup> – bis auf wenige Ausnahmen wurden statisch stabilere, kauernde Löwen unter Sarkophagen bevorzugt, die fast immer quer zur Sarkophagfront stehen<sup>18</sup> –, sondern mehr noch die Trageplatte, die knapp unterhalb des höchsten Punktes der Mähne abschließt. Der Kopf muß also frei vorgeragt haben. Dies wäre nur bei einer Aufstellung quer zum Sarkophag möglich. Indes ist der Löwe nicht nur für die Schmalseite der Totenkammer, sondern für die gesamte Tiefe des Monumentes entschieden zu lang. Der Löwe kann daher auch nicht zu

<sup>17</sup> So das sicher nach dem Brienne-Grab entstandene Grabmal für die Familie Rusca im Castello Sforzesco in Mailand. Dort sind die Löwen wesentlich kleiner als der Löwe des Brienne-Grabes.

<sup>18</sup> Das Grabmal des Guarniero degli Antelminelli in S. Francesco in Sarzana. Dieses Grabmal geht bezüglich der Löwen vermutlich auf das Grabmal Heinrichs VII. zurück. Wie schon Helen Ann Ronan, *The Tuscan wall tomb: 1250–1400*, Ann Arbor 1991 (zugleich Diss. Bloomington, Indiana University 1982), S. 40, gezeigt hatte, muß die Darstellung des Kaisergrabes im Codex Balduini als Rekonstruktionsgrundlage ernst genommen werden.



7. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, der thronende König in Frontalansicht

Füßen des Gisants gestanden haben – von ikonographischen Überlegungen, daß kauernde Löwen nicht zu als tot gezeigten Gisants passen, einmal abgesehen. Zudem ist der Löwe sehr viel schmaler als die bekannten säulen- oder sarkophagtragenden Löwen und schreitet in einer recht labilen Schrittstellung, die vermutlich von jeher einer zusätzlichen Abstützung auf der hinteren Breitseite bedurfte. Der Löwe war also auf die heute sichtbare Seite hin angelegt und trug einen nicht allzu tiefen Gegenstand oder nur ein Stück eines tieferen Gegenstandes. War dieser eine Sitzfigur, dann wäre ein Hinterfangen der Figur mit einer Nische gut vorstellbar. Wenn es der König mit den überkreuzten Beinen war, dann gewiß nicht in der heutigen Form, da seine teilweise mit der Wand vermauerte und der Löwenmähne wegen aus-



8. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, der thronende König in Untersicht

geklinkte Sockelplatte der Tragefläche nachträglich mehr schlecht als recht angeglichen wurde.

Der ungünstige Gesamteindruck des Grabmals basiert zu einem nicht geringen Teil auf der Figur des Königs, die uns die Frontalabbildungen des Grabmals falsch zu sehen gelehrt haben. Sie ist um einer nachträglichen, minimalen Paarbildung mit der Madonna willen schräg zum rückwandparallelen Löwen montiert. Frontale, zumal zu hoch aufgenommene Photographien (Abb. 7) lassen die Figur zu einer, dem marionettenhaft übergeschlagenen Bein nach zu urteilen, kasperlhaften Karikatur mit einem gönnerhaft dümmlichen Lächeln über dem Doppelkinn mutieren: eher der Auftritt eines Hofnarren in der Verkleidung seines Königs. Das Decorum sepulkraler Ernsthaftigkeit scheint in



9. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Blick durch die linke Schmalseite

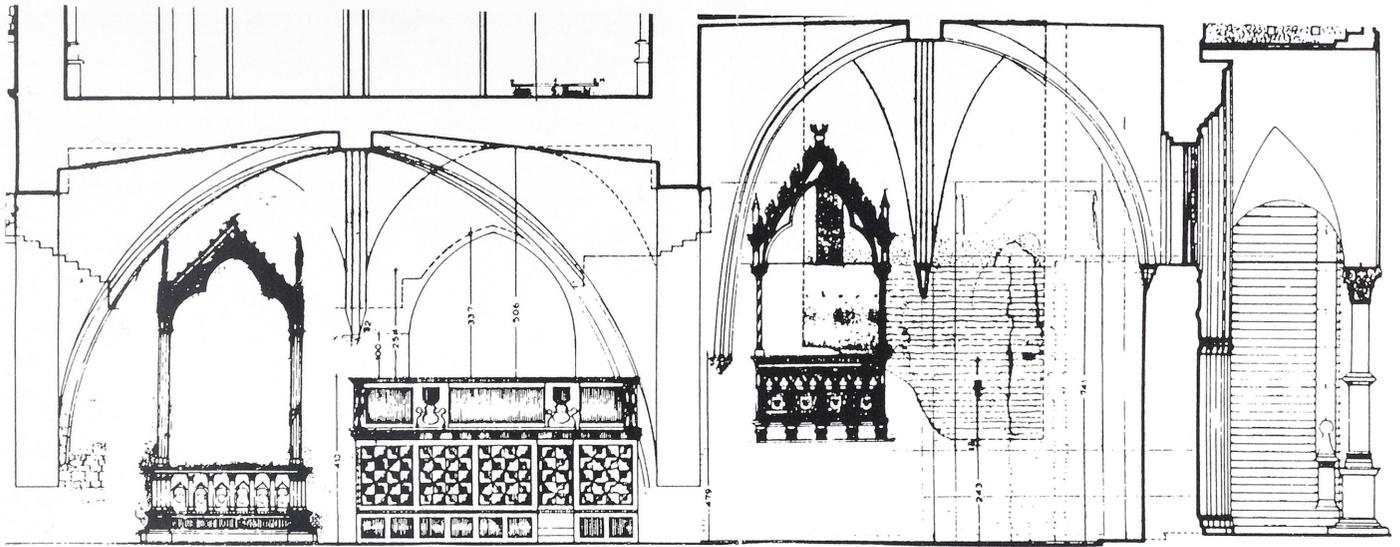
einer Weise verletzt, die die Eliminierung leicht zu einem Akt der Ehrenrettung geraten läßt, wenn weder der Sinn solchen Thronens noch dessen besondere Realisierung in seinen inhaltlichen und formalen Aspekten verstanden wird. Ohne die Figur schönreden zu wollen, sind bei frontaler Untersicht (Abb. 8) markante Verbesserungen nicht zu übersehen. Statt des schmalbrüstigen Oberkörpers setzt sich der winkelig gespannte Figurenaufbau bis in die nun breiten und kräftigen Schultern hinein fort. Die vordem überlängten Partien wie Oberkörper und Hals werden in der Untersicht gestaucht und kräftigen so die Statur. Das Herabblicken mildert sich zu einem ruhig aufmerksamen Hinschauen. Allein unterhalb des linken Oberschenkels bleibt der Figurenaufbau unbefriedigend. Hier müssen wir mit nachträglichen Abarbeitungen rechnen, verlaufen doch die beiden Faldistoriumseiten nicht parallel zueinander: Die vom Betrachter aus linke Seite der X-förmigen Beine steht orthogonal, also

richtig zum Körper des Königs, während die andere, bei einem Faldistorium normalerweise notwendig parallele Seite eklatant nach vorne konvergiert. So erst passen die Beine auf den ausgeklinkten Figurensockel. Ein Blick durch die linke Grabmalseite (Abb. 9) verdeutlicht, wie sehr die rechte Körperseite entgegen der ursprünglichen Absicht von der Wand weggedreht und grob mit der Wand vergipst wurde.

Der von Hertlein als Christus gedeutete König und die Madonna dürfen nicht als Pendants rekonstruiert werden. Aufeinander bezogen sind sie weder der Größe noch der Haltung und Gestik nach. Madonna und richtender Christus schließen sich ikonographisch gegenseitig aus. Zudem ist der Thronende sicher kein Christus. Dieser ist im Mittelalter weder mit übereinandergeschlagenen Beinen noch in zeitgenössischen weltlichen Kleidern dargestellt; andererseits trägt er stets einen Bart und hat einen Mittelscheitel. Der thronende König muß als die nochmalige Darstellung dessen, für den das Grabmal errichtet wurde, gedeutet werden.

Zunächst wäre festzuhalten, daß es sich sowohl bei dem Thronenden als auch beim Gisant um männliche Figuren handelt. Eine bloße Anmutung, die gewisse weibliche Züge einmal beim Thronenden und ein anderes Mal beim Gisant erkennen möchte, vermag das Problem der Erscheinungsdifferenzen nicht zu lösen. Herrscherinnen wurden im Mittelalter grundsätzlich nicht mit übereinandergeschlagenen Beinen dargestellt. Das Geschlecht beider Figuren läßt sich allein aus der Frisur ablesen, die den für die Hochgotik weit über 100 Jahre gebräuchlichen, höfisch eleganten Männerchnitt des halblangen Haars zeigt, das unterhalb der Ohren rundum in einer nach außen gerollten Locke gelegt und über der Stirn als kurzer Pony geschnitten ist.<sup>19</sup> Im Unterschied zum Norden war in Italien das Haar lediglich enger am Kopf angelegt und auch etwas kürzer. Die Gesichter sind sich keineswegs unähnlich, wie bisweilen behauptet wurde. Dieses Argument hätte ohnehin nur bei Porträtähnlichkeit stärkeres Gewicht. Dies ist, wie bei den allermeisten Due- und Trecentogräbern, nicht der Fall. Der Bildhauer verwendete vielmehr einen einheitlichen Kopftypus, dem er auch bei den Engeln folgte. Modal könnten, wenn man den feinen Unterschieden Rechnung tragen möchte, die etwas strafferen und jüngeren Gesichtszüge des Thronenden als Vitalität, die weicheren und schlafferen des Gisant als Merkmale eines Verstorbenen interpretiert werden. Einzig die Kronen sind stärker unterschieden. Am Grab Roberts des Weisen in S. Chiara in Neapel, das Anfang 1343 von Giovanni und

<sup>19</sup> Eine Königin trägt entweder unter der Krone einen Schleier, unter dem das lange Haar fällt oder unter dem das Haar und die Stirn unter einer eng anliegenden und das Gesicht rahmenden *guimpe* voll verdeckt sind. Das Haar kann auch durch das Gebände verdeckt sein. Der Rock und der meist durch eine Tassel gehaltene Mantel waren keine geschlechtsspezifischen Kleidungsstücke.



10. Schnitt durch den Ostquerarm der Unterkirche von S. Francesco in Assisi

Pacio da Firenze vermutlich nach einem Entwurf des 1337 verstorbenen Tino di Camaino begonnen wurde, fühlte sich trotz differierender Kronen und Gewänder niemand versucht, drei verschiedene Personen anzunehmen.

### III.

Nicht nur Hertlein hatte vermutet, daß für die ursprünglich geplante Aufstellung des Grabes allein die zu rekonstruierende Wand in Frage kommt, die das Joch vor dem Langhaus der Unterkirche nach Norden abgeschlossen haben soll. Gegen diese Annahme sprechen entschieden die bezuglose Orientierung des Gisant auf die Ostwand statt auf Franziskus' Grabaltar und der archäologische Befund, demzufolge alles darauf hindeutet, daß hier nach Norden zu nie eine Wand gestanden hat.<sup>20</sup> Selbst wenn wir sie nachweisen könnten, wäre sie spätestens mit der Errichtung der Katharinenkapelle vor 1320 niedergelegt worden. Ansonsten wäre nur noch das Eingangsjoch für eine Aufstellung hoch genug gewesen. Hier böte zwar neben dem Grabmal für ein Mitglied der Florentiner Familie Cerchi (um 1315/20) die Wand Platz, doch geht aus einem im Jahre 1490 verfaßten Testament eines Franciscus ser Antonii hervor, daß dieser in diesem Bereich eine Kapelle errichten lassen wollte.<sup>21</sup> Die Wand war demnach unverbaut und blieb es auch. Die gegenüberliegende Wand ist im oberen Bereich freskiert, doch sind oberhalb des Fußbodens keinerlei Spuren einer möglichen Aufstellung zu erkennen. Warum auch hätte man gerade hier das Grabmal abbrechen sollen, wo es am wenigsten

störte? Die angrenzende Sebastianskapelle ist zwar erst seit dem späten Quattrocento nachgewiesen, doch bestand zuvor ein Durchgang, wie die vermauerte Türe in der Martinskapelle dahinter verrät. Rechts neben der Sebastianskapelle existiert noch heute ein Madonnenfresko des frühen 15. Jahrhunderts. Es bleibt also nur noch derjenige Ort, an dem das Grabmal heute steht. Allerdings wurde es – zu welcher Zeit auch immer – weiter nach hinten versetzt als ursprünglich geplant. Dadurch rückten die Fialen näher an die Gewölbekappen und mußten gekappt werden. Abgesehen von den etwa 30 cm, die an der Kreuzblume und an manchen Fialen fehlen, paßt das Grabmal nachgerade optimal in der Höhe, zumal wenn man von einer nachträglichen Aufmauerung des etwa 45 cm hohen Fundamentblocks ausgeht, der ähnlich an Grabmonumenten des Trecento nicht nachweisbar ist. Zieht man dessen Höhe ab (Abb. 10), dann hätte nicht nur das Grabmal nicht in den Spitzen gekappt werden müssen, sondern die linke Fiale wäre auch nicht von der Diagonalrippe überschritten. Zudem fällt auf, daß sich so das Grabmal an der umgebenden Architektur mißt; denn die Baldachinstützen und die Diagonalrippe ebenso wie die Kämpferzone und die östliche Zwischenrippe setzten auf der gleichen Höhe an. Daß dies kein Zufall ist, lehrt das benachbarte Cerchi-Grab. Ferner würde die Wimpergsteigung in der Neigung ungefähr der Diagonalrippe in diesem Bereich entsprechen. Schließlich ist die Tiefe des Grabmals so gewählt, daß die linke Fialenspitze minimal hinter der Diagonalrippe geendet hätte. Die Proportionen entspringen demnach dem Wunsch nach Maßadaption der umgebenden Architektur und allenfalls partiell dem Verlangen nach absoluter Steilheit, die somit nicht als Manifestation einer inneren Notwendigkeit eines abstrakten, genuin gotischen Formwillens gelten darf.

<sup>20</sup> Wolfgang Schenkluhn, *San Francesco in Assisi: Ecclesia Specialis*, Darmstadt 1991, S. 82 ff.

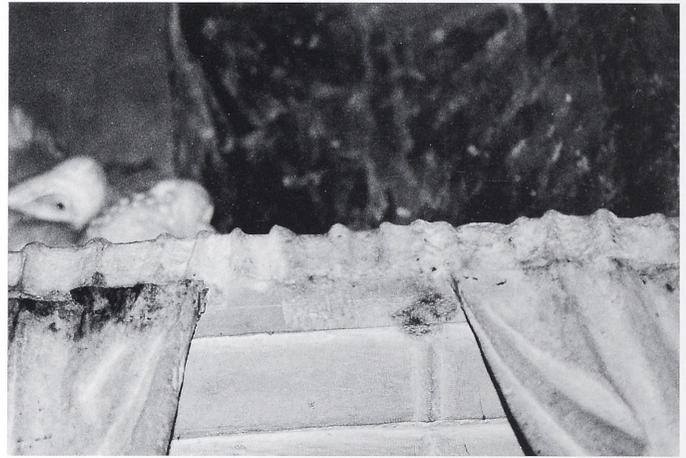
<sup>21</sup> CENCI, S. 848.



11. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi,  
linke Schmalseite der Totenkammer

Um das Grabmal war vormals ein vorstehendes Gitter gezogen.<sup>22</sup> Wir können nur vermuten, daß das störend in das Joch hineinragende Grabmal zurückgesetzt wurde, nachdem es – wie nicht zuletzt auch die Wand dahinter – aufgrund von Wasserschäden repariert worden war. Der Ort ist in jedem Fall gut gewählt, weil er wie bei den beiden Orsini-Gräbern in den an das Querhaus anschließenden Kapellen gleichsam den Blickkontakt mit dem Gegenüber des Franziskusgrabaltars garantierte.

Daß dieser Ort nicht nur als einziger in Frage kommt, sondern nachhaltig auf den Grabmalentwurf eingewirkt hat, belegen die ursprüngliche Form und Stellung der Totenkammer. Bereits Hertlein hatte gezeigt, daß die Totenkammer im Verhältnis zu den Baldachinstützen ursprünglich weiter hinten gelegen haben muß, so daß die Engel, deren Flügel aus einem Stück mit dem Vorhang gearbeitet wurden, ebenfalls weiter hinten standen. Nicht die Flügel überschnit-



12. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi,  
Dach der Totenkammer an der Mitte der Frontseite

ten die Baldachinstützen, sondern umgekehrt. Auch lag der Gisant ursprünglich um die Höhe des nachträglich eingefügten roten Sockels tiefer,<sup>23</sup> mit der Konsequenz, daß der linke Engel dem Gisant in das Gesicht statt daran vorbei schaute. Das Blickgefüge der Figuren bewirkt so eine erste entschiedene Klärung des Beziehungsgefüges, das sich mit weiteren archäologischen Beobachtungen präzisieren läßt.

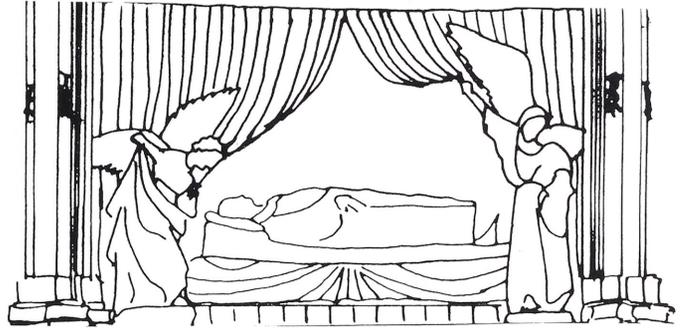
Die Dach- und Seitenplatten der Totenkammer sind seitlich grob abgesägt, so daß der Vorhang nicht mehr von der Vorderseite um die Kante geführt wird bzw. seitlich von oben keinen Halt findet (Abb. 11). Die Kürzung zog beidseitig ein Durchbrechen der seitlichen Vorhangplatten für die Bahrtuchenden nach sich. Das Totenbett war demnach ursprünglich vollständig innerhalb der Totenkammer untergebracht bei maximaler Ausnutzung der lichten Breite der hinteren Baldachinstützen. Aus den seitlichen Vorhangfalten, deren volle Breite mitsamt der in den Mauerverband einbindenden Teile erhalten ist, läßt sich errechnen, daß die Totenkammer gegenüber der westlichen Kante der lichten Seitenöffnung um etwa 16 cm zurückstand. Die Köpfe der Engel waren also durch die Seitenöffnung hindurch zu sehen. Das Verhältnis zwischen Totenkammer und Baldachin war somit zunächst nicht, wie von Arnolfo di Cambios bis hin zu Tino di Camainos Grabmalerfindungen üblich, durch das Prinzip additiv übersichtlicher Rahmenkonzentrik und wechselseitiger Höhenabstimmung, sondern durch die überschneidende Verschachtelung eines kulissenhaften Geschiebes bestimmt. Eine solche Plazierung der Totenkammer schließt einen Sarkophag innerhalb des Baldachins aus, denn jener hätte die an den Füßen gegenüber der Totenkammer um 27 cm vorspringenden Engel tragen müssen. Er würde sich so bereits mit den vorderen Baldachinstützen verschnitten haben. Der Sarkophag hätte demnach nicht

<sup>22</sup> FRA' LUDOVICO, S. 31.

<sup>23</sup> HERTLEIN 1966, S. 8 f.



13. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi,  
Detail des linken Vorhangs



14. Rekonstruktion der Totenkammer des Grabmals des Johann von  
Brienne

chen werden.<sup>24</sup> In der Mitte der oberen Gerüstlatte stehen die Vorhangsäume auseinander. Betrachten wir diese Stelle näher (Abb. 12), so finden wir nicht das nackte, sondern ein in mehr oder weniger senkrechte Falten gelegtes, stoffüberzogenes Gerüst. Der Stoffrest ist das Resultat einer nachträglichen Abarbeitung der ursprünglich zusammenlaufenden Vorhangsäume. Besonders am linken Vorhang wurden die zum Saum auslaufenden bzw. sich dicht bündelnden Falten weggeschnitten. Hinter dem Engel wurde ein breites Stück herausgesägt, da der Vorhang den Kopf des höher gelegten Königs teilweise überschnitten hätte (Abb. 13). Nur an der Hand sehen wir wieder den originalen Zustand. An dieser Stelle, an der der Saum merkwürdigerweise plötzlich einen Zipfel ausbildet, wird deutlich, wie unmotiviert heute das Greifen geworden ist.

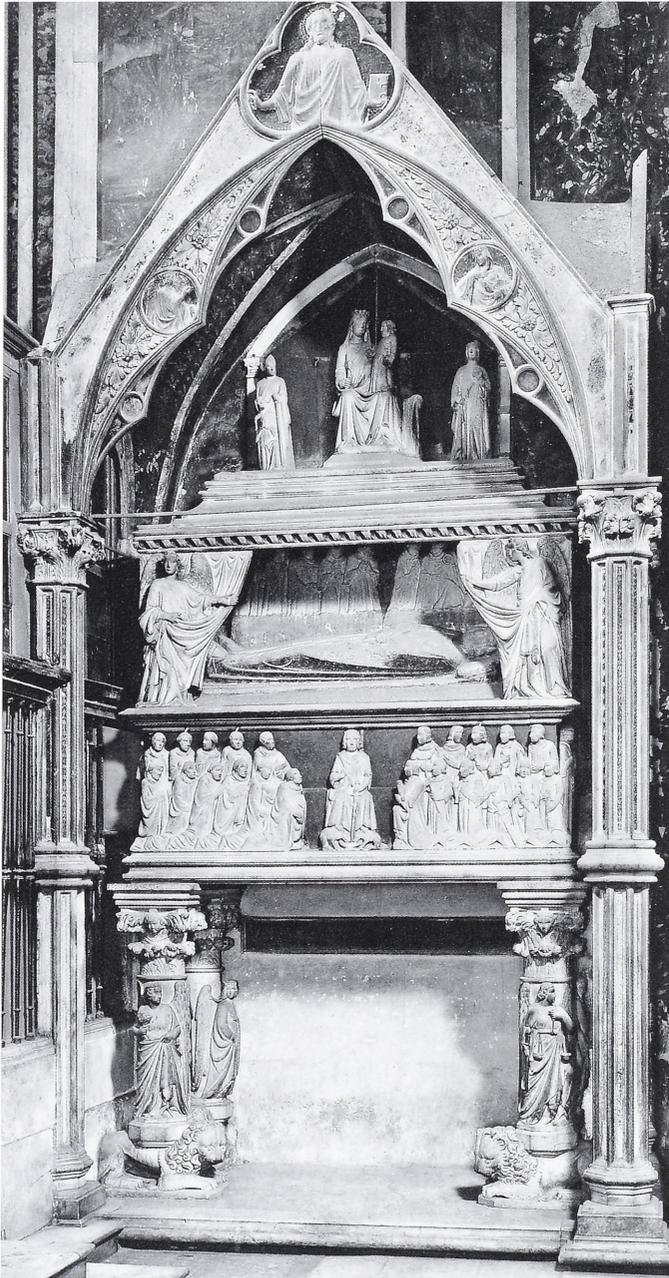
Am Saum des rechten Vorhangs scheint nichts oder nur wenig zu fehlen. Die beiden Vorhangsäume, die sich bei einer fehlenden Vorhangstange konsequenterweise berührt haben müssen, fielen in unterschiedlichen Bögen und gaben so den Blick in das *castrum doloris* ungleichmäßig frei (Abb. 14). Für die weitere Interpretation nicht unwichtig ist, daß die weniger interessante Fußseite des Königs weiter geöffnet ist. Ein asymmetrisches Fallen ermöglichten zum einen das außergewöhnlich hohe *castrum doloris*, das höher ist, als der Gisant lang ist – eine im Trecento einmalige Anlage –, und zum anderen die Engel, die dem Gisant wie bei keinem zweiten Grabmal proportional angeglichen sind. Darin besteht ebenso wie in der vollplastischen Ausführung der Engel – der Engelstypus ist ein italienischer, kein nordi-

breiter sein dürfen als die heutige, nachträglich verkürzte Totenkammer, doch hätte dann die ursprüngliche Totenkammer über die Seiten des Sarkophags weit hinausgeragt.

Nur noch die Vorderseite zeigt, daß die übliche Vorhangstange mit Ringen, an denen der Vorhang an einzelnen Punkten aufgehängt ist, fehlt. Statt dessen ist er über ein inneres Lattengerüst gelegt und wird somit nicht zurückgezogen, sondern zurückgeschlagen. Der Struktur nach muß die Totenkammer wohl als ein mittelalterliches *castrum doloris*, ein Requisit des Begräbniszeremoniells, angespro-

<sup>24</sup> Das *castrum doloris* ist lt. HERKLOTZ 1990, S. 244, schriftlich in Italien erstmals Ende des 14. Jahrhunderts im *Ordo Romanus XV* erwähnt als ein »prunkvolles Totenbett mit verhangenem Aufbau«. Daß die häufig darauf gesetzten Kerzen direkt zum Aufbau gehören müssen, geht daraus nicht hervor. Bei etlichen gotischen Grabmalen befinden sich Figuren innerhalb des Stoffgehäuses, die liturgische Handlungen an dem Aufgebahten vollziehen. Wie Herklotz gezeigt hat, mußten aus diesem Grund die tatsächlichen *castra doloris* groß genug errichtet werden. Bei dem in der jüngeren Literatur oft als *Thalamus* bezeichneten Stoffgehäuse wäre somit analog der Kathedrasetzung des Antonio Orsi bei

seinem Grabmal im Florentiner Dom ein Aspekt der Begräbniszeremonie als Bild perpetuiert und monumentalisiert worden. Zur Kathedrasetzung: HERZNER, S. 49 f., KÖRNER, S. 41–60. Leider fehlen uns im Gegensatz zur *chapelle ardente*, wie in Frankreich das *castrum doloris* wegen seiner daran angebrachten Kerzen auch genannt wurde, vergleichbare Darstellungen in Italien. Es muß freilich Aufbauten (*ciburrium*), die mehrere hundert Kerzen gehalten haben, gegeben haben; vgl. Robert Davidsohn, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, Bd. 3, Berlin 1927, S. 219 f.



15. Tino di Camaino, Grabmal des Karl von Kalabrien, S. Chiara in Neapel

scher – statt des üblichen Reliefs und den weitausgespannten, architekturüberschnittenen Flügeln ein enger Bezug zum Orsini-Grab (Abb. 3).<sup>25</sup> Im Zusammenspiel mit der

<sup>25</sup> Diese Vergrößerung läßt sich erstmals beim Grab des Riccardo Petroni (1315–1317) im Dom von Siena feststellen und wird dann in Assisi selbst noch gesteigert am Orsini-Grab, das unter allen Trecentograbmalern bezüglich der Ausgeglichenheit am nächsten kommt, vgl. WIENER, S. 234. Fast alle vorhangziehenden Figuren – ob Diakone oder Engel – sind in Relief und in zumindest teilweiser Einheit mit dem Vorhang ausgeführt. Vor dem Orsini-Grab ging in dieser Hinsicht das für das Orsini-Grab Vorbildliche Grab Benedikts XI. in S. Domenico in Perugia am weitesten.

ungefähren Lebensgröße der Engel eignete dem Ensemble von Gisant, *castrum doloris* und den Engeln mit ihren vom architektonischen Rahmen überschnittenen Flügeln eine räumliche Präsenz, die in einer für das Trecento außergewöhnlichen Weise zwischen Figuren- und Betrachterraum vermittelt. Die »illusionistische« Tendenz hat für das *castrum doloris* eine konsequente Form gefunden. Im Trecento folgt üblicherweise über dem Vorhang ein architektonisches Gesims, das den Eindruck einer nachgebauten Totenkammer relativiert. Dieses Gesims gehorcht der Gestaltungslogik des Grabmals, in dessen Realitätsebene das Exequienrequisit der Totenkammer integriert wird, während sich am Brienne-Grab der Stoff über das Gerüst legt. Mehr als bei jedem anderen Grab wird ein reales, gerüstüberspannendes Zelt suggeriert, das ohne gestalterische Gemeinsamkeiten mit der Rahmenarchitektur in dieser steht. Das *castrum doloris* erscheint so authentischer, aber auch disparater im Gesamtgefüge.

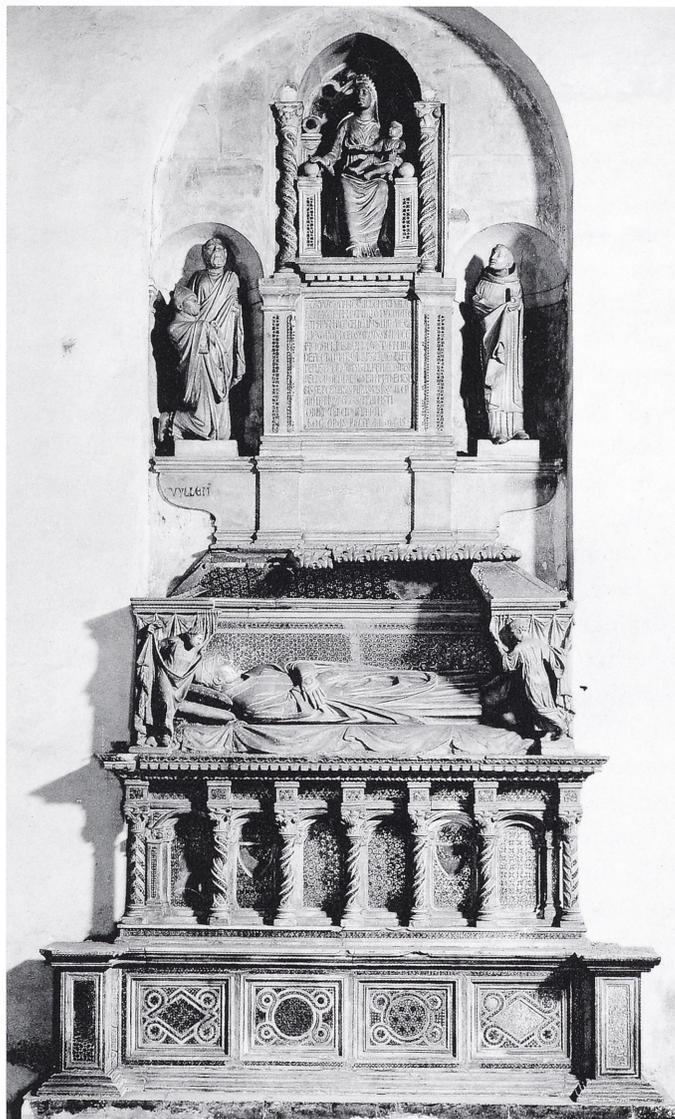
Für das Verhältnis zwischen Gisant und Betrachter wurden weitere Tendenzen italienischer Grabmonumente aufgegriffen und weiterentwickelt. Es ist nicht allzu überraschend, wenn auch nicht die Regel, daß die beiden Engel in ihrem Tun unterschieden sind. Außergewöhnlich aber ist die enorme Divergenz ihres Tuns. Der linke, fast galant gebeugte und nach innen gedrehte Engel blickte der Liegefigur direkt ins Gesicht. Der rechte, betont aufrechte und nach außen gedrehte Engel schaut trauernd aus dem Grabmal heraus. Zweifellos sucht sein Blick den Betrachter, während der ausgestreckte rechte Arm, der den Vorhang noch weiter aufspannt, dem Betrachter die Richtung zum Gisant weist.

Zu Tino di Camainos wichtigen Leistungen in der Sepulkralplastik zählt das Ansprechen des Betrachters über das Motiv des Vorhangs hinaus, der als Gegenstand eines zereemoniellen Ver- und Enthüllens naturgemäß die Neugierde des Betrachters weckt, durch Blick und Gestus der Engel sukzessive differenziert zu haben. Blickten diese zunächst jeweils symmetrisch geradeaus (Grab des Riccardo Petroni im Dom von Siena, um 1317), oder parallel zum Gisant, auf den sie ohne Blickkontakt mit den Armen verweisen (Grab des Gastone della Torre in S. Croce in Florenz, 1318), so mischen sich im neapolitanischen Œuvre Tinos die beiden Varianten. Am Grabmal der Maria von Ungarn in S. Maria Donnaregina (1325/26) schaut der eine Engel nach vorne und der andere diesen an, während Haltung und Gestus des Vorhangöffnens noch weitgehend symmetrisch bleiben. Erst am 1332/33 entstandenen Grabmal Karls von Kalabrien in S. Chiara (Abb. 15) steigern sich schließlich in einer Figur die Richtungsdivergenzen und Asymmetrien von Habitus, Betrachterfixierung und Weisungsgestus wechselseitig gleichsam als Ansprache an die Empathie des herangebetenen Betrachters.<sup>26</sup>

Die gesteigerte gestische und mimische Präsentation, die demonstrative Aufforderung an den Betrachter – Jahrzehnte vor Albertis Theorie der *storia*<sup>27</sup> – schauend näherzutreten, und damit die inhaltliche Verlagerung der Engel weg vom Gisant und hin zu einem mehr und mehr betonten Betrachterbezug, waren der älteren Grabplastik in Italien unbekannt. Zuvor agierten die Ver- oder Enthüllenden betrachterunabhängiger, da sie primär innerhalb der bildinternen Realitätsebene einer Totenliturgie handelten. Man denke an die in der Nachfolge des Grabmals für Bonifaz VIII. stehenden Grabengel des Giovanni di Cosma, die in der Frontalansicht kaum wahrzunehmen sind; eher ver- als enthüllend beziehen sie sich nur auf den Toten; oder an das Orsini-Grab, wo das Inzensieren des rechten Engels das Halten des Vorhangs verhindert. Tinos extrovertierte, betrachterempatische Zuspitzung des Themas, die als Aufforderung zum Gebet für den Verstorbenen gemeint ist, zog freilich einen Verlust an Subtilität der leiseren und präziseren Zwischentöne, wie sie bei Arnolfos Grabmal für den 1282 verstorbenen Guillaume de Braye in S. Domenico in Orvieto vorherrschten, nach sich.

Der linke Engel des Brienne-Grabs scheint den Betrachter zu ignorieren. Er zieht sich den Vorhang um den Bauch und die Beine und hebt ihn gespreizt mit dem rechten Arm an, während der linke den Saum bezieht, um den Blick auf den Toten freizulegen. In dieser Figurenerfindung offenbart sich eine umbrische Motivsynthese: Das Zurückziehen ist dem Orsini-Grab in Assisi, dieses wiederum dem Grabmal des 1304 verstorbenen Benedikt XI. in S. Domenico in Perugia, und der um den Körper gezogene Vorhang dem von Arnolfo di Cambio geschaffenen Grabmal für Guillaume de Braye (Abb. 16) entlehnt. Den dortigen linken Engel setzt der entsprechende in Assisi überspitzt um. Er stößt fast mit der Nase auf den zu Betrauernden.

Mit der Übertreibung schlägt das letzte, fast verstohlene Hinschauen vor dem Zuziehen des Vorhangs (so bei dem de Braye-Grab) in ein höfisch manieriertes Zurückschlagen des Vorhanges und ein neugieriges und Neugierde anstachelndes Hinschauen um. Damit setzt der linke Engel der Betrachterführung den Endpunkt. Eingesetzt hatte sie mit dem rechten Engel, der nicht orthogonal aus dem Grabmal heraus, sondern über die linke Schulter hinweg nach rechts schaut. Die Blickrichtung bereitet der Habitus vor, indem in einer für die



16. Arnolfo di Cambio, Grabmal des Guillaume de Braye, S. Domenico in Orvieto

gesamte europäische Skulptur des 14. Jahrhunderts einzigartigen, raumgreifenden Torsion sich der Engel trotz der zum Grabmal gewandten Beine zurückwendet, während der Vorhangsaum über den ausgestreckten rechten Arm in einer dem Blick entgegengesetzten Drehbewegung hinter der Figur herumgezogen wird und wieder auf das Zentrum weist. Der inhaltlich so wichtige Richtungscontrast findet hier in der komplizierten, chiastischen Figurenerfindung ein überzeugendes Pendant. Da die Engel tiefer im Baldachingehäuse gestanden haben, muß der rechte, durch seine Trauermimik zum Mittrauern animierende Engel im ursprünglichen Konzept durch das seitliche Interkolumnium geschaut haben. Auf das Gesicht des trauernden Engels – darin geht das Brienne-Grab weiter als das Grab Karls von Kalabrien – wies der ursprünglich in das seitliche Interkolumnium hineinragende, linke Flügel. Bei unserem Vorschlag für den geplan-

<sup>26</sup> Die beiden im Liebieghaus befindlichen Vorhangengel sind ähnlich wie am Grabmal Karls von Kalabrien gebildet. Es handelt sich hier wohl um Werke aus Tinos Werkstatt nach seinen Entwürfen aus der Zeit nach 1333. Die Datierung um 1317/18 von Gert Kreytenberg, *Die Werke von Tino di Camaino*, Frankfurt 1987, S. 12, scheint uns hinsichtlich Stil und Typus zu früh angesetzt.

<sup>27</sup> In »Della pittura« fordert Alberti für ein Bild Figuren, die »te inviti ad piangere con loro insieme o a ridere« (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, 3. Bd, hg. von Cecil Grayson, Bari 1973, S. 72).

ten Aufstellungsort des Grabmals würde dieser gegenläufig tordierende Engel gleichsam als Scharnierfigur für die spezifische räumliche Situation der Unterkirche dem so charakteristischen Richtungswechsel Rechnung tragen.

Verständlich würde nun auch die außergewöhnliche Asymmetrie der beiden Vorhänge. Der auf der rechten Seite höher gehaltene Vorhang präsentiert, unterstützt durch den ausgestreckten rechten Arm und den umgeklappten Flügel, dem von dieser Seite Eintretenden den Gisant. Den Richtungszug milderten indes mittelachsiale Zentrierungen: der mittig zurückgeschlagene Vorhang – ein über das Petroni-Grab Tinos eventuell auf Giovanni Pisanos Grab der Margarethe von Luxemburg zurückgehendes Motiv –, die Paradebettdraperie und die überkreuzten Hände.

Am Totenbett ist eine Überarbeitung in Teilen evident, wurde doch der obere Bereich des Bahrtuches – in den zeitgenössischen Quellen: *pannus pro coperte lecti mortuorum* oder nur *pannus* – in Form einer barocken Matratze mit Überzug umgestaltet, unter der das originale Bahrtuch beziehungslos herabhängt, während der Gisant abermals mit Gips unterfüttert wurde. Die »Restaurierung« von 1703 könnte gut für diese Veränderungen verantwortlich gewesen sein. Ein in zwei leicht durchhängenden Faltensequenzen drapiertes Bahrtuch geht motivisch auf das Grab für Bonifaz VIII. zurück und wurde von Giovanni di Cosma mehrfach kopiert. Der Variante des Brienne-Grabs kommt jedoch das typologisch vom Grab Bonifaz' VIII. abhängige Orsini-Grab in Assisi ungleich näher, um so mehr, als beide Grabmäler in Assisi die Kissen über und unter dem Bahrtuch anordnen. Die Priorität ist gewiß dem um 1315 entstandenen Orsini-Grab mit seiner qualität- und sinnvolleren Ausführung einzuräumen, denn die kurzen mittigen Falten sind am Brienne-Grab ebensowenig motiviert wie die Knicke innerhalb der stereotyp durchhängenden, wulstigen Längsfalten. Das Totenbett des Brienne-Grabs wurde nun seinerseits für das wahrscheinlich von Angelo und Francesco di Pietro d'Assisi geschaffene<sup>28</sup> Grab des ersten Cortoneser Bischofs, des 1348 verstorbenen Ranieri Ubertini, in S. Francesco in Cortona aufgegriffen. Es übernimmt die weit durchschwingenden Schlauchfalten und die dreieckig abstehenden Falten am Bettende, die auf ein im Trecento eher seltenes, recht hohes Totenbett schließen lassen. In Assisi jedenfalls ist es die im Trecento nicht mehr nachweisbare, komplett ausgebildete *lectica*, das Paradebett mit Kasten, Polster und Kissen unter und über dem *pannus*.<sup>29</sup> Das für viele Grabmäler verwen-

dete Bahrtuch ist meist direkt über den Sarkophag gebreitet, doch hatte bereits Arnolfo am de Braye-Grab den *pannus* unterpolstert. Tino di Camaino führte am Petroni-Grab über dem Sarkophag noch einen kassettierten Bettkasten ein. Sockel und Polster können wir erst mit dem Grab der Maria von Valois in S. Chiara in Neapel (1333) nachweisen; einen durch das Bahrtuch weitgehend verdeckten hohen Kasten, über den ein – wenn auch nur flaches – Polster gelegt wurde, weist auch das Grabmal Roberts des Weisen auf. Dieses Motiv legt die Vermutung nahe, daß die Datierung des Brienne-Grabs zwischen dem Orsini-Grab und dem Cortoneser Ubertini-Grab eher zu letzterem tendiert.

#### IV.

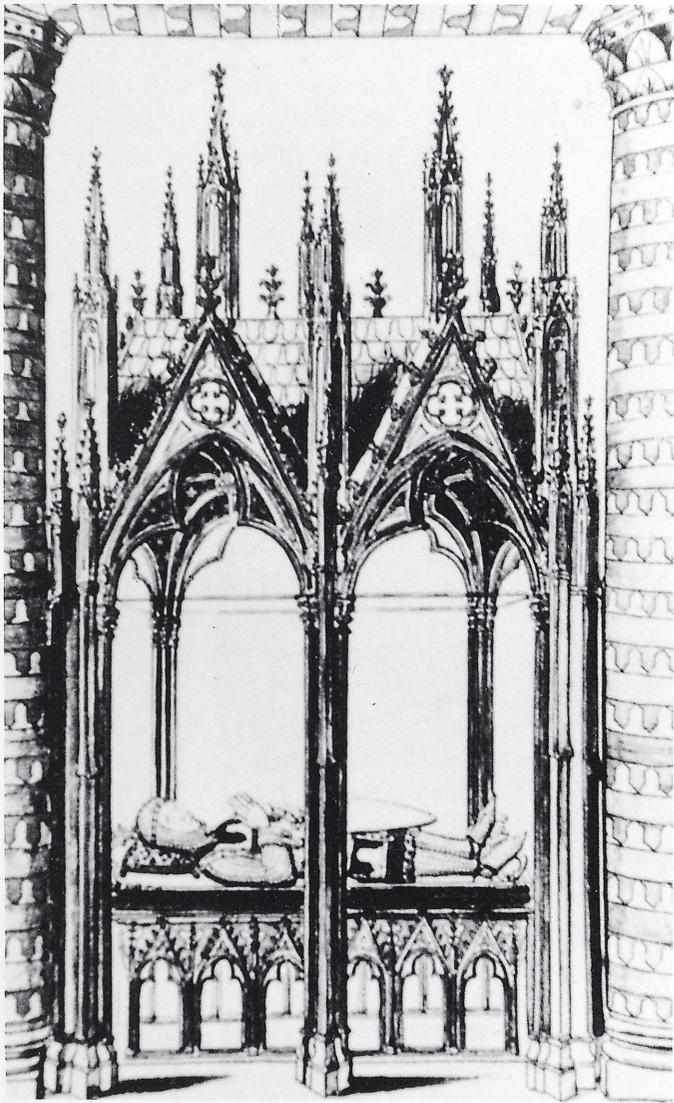
In der jüngeren Forschung hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß das mit dem Grab Clemens IV. eingeführte Baldachinwandgrab bis auf den Gisant, der aber in Italien ausnahmslos als Toter dargestellt ist, kaum typologische, allenfalls dekorative Elemente aus dem Norden rezipiert hat. Auch am Grabmal in Assisi ist typologisch alles aus italienischen Voraussetzungen zu erklären, auch wenn die besondere Realisierung neu war und einmalig in der Sepulkralkunst bleiben sollte.

Dieser These scheinen die scharfkantigen Baldachinstützen mit Fialenabschluß zu widersprechen. Mehr als jedes andere Detail scheinen sie schon auf den ersten Blick für die Architektur einen transalpinen Einfluß zu belegen, da doch Baldachinstützen in Italien fast immer säulenartig zentriert und mit Kapitellen gekrönt wurden. Zweifellos weist unter den – freilich wenigen – französischen Baldachingräbern, die meist weniger steil proportioniert sind, das zwischen die Pfeiler der Abteikirche von Longpont gesetzte Grab des Enguerrand IV. de Coucy (um 1310) auch Stützen auf, die den genannten Kriterien nahekommen (Abb. 17). Doch – und das ist charakteristisch für fast alle hochgotischen Baldachingräber nördlich der Alpen – setzen diese Stützen wie auch die meisten der fast immer gegenüber den Stützen freigestellten Tumben ungesockelt auf dem Kirchenboden auf. Allein schon in dem über mehrfachen Horizontalelementen aufgerichteten Baldachin, dessen Hauptachse nicht identisch ist mit der Gisantachse, erweist sich das Brienne-Grab unabhängig von nordischer Grabmalspraxis. Es ist mehr als nur ein harmloser dekorativer Unterschied, daß die zuge-

<sup>28</sup> Vgl. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Völker und Zeiten*, Bd. 1, München u. Leipzig 1992, S. 532 f. Die Abhängigkeit vom Brienne-Grab äußert sich auch typologisch, da es sich hier um die einzige bekannte mittelalterliche Sitzstatue eines lebend dargestellten Klerikers in einem Grabmalzusammenhang handelt.

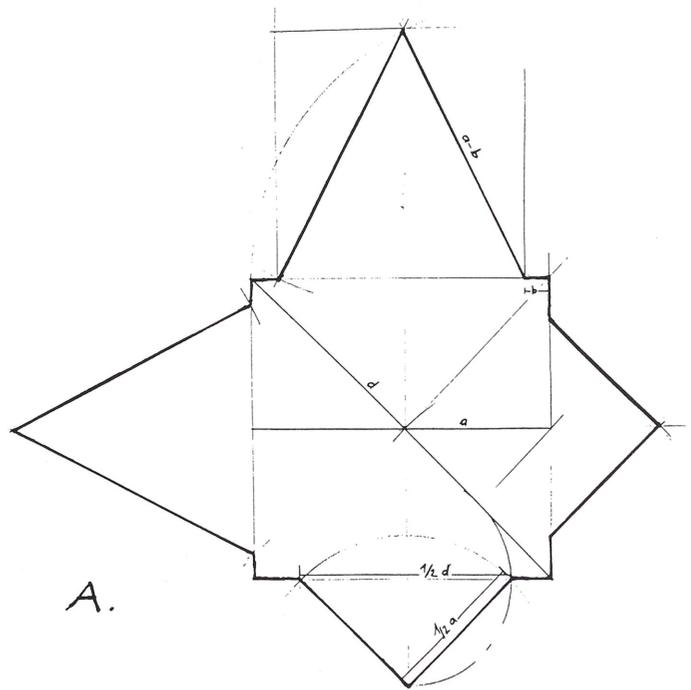
<sup>29</sup> Das Aussehen der *lectica* hat HERKLOTZ 1990, S. 224, beschrieben. HERKLOTZ 1990, S. 230, der darauf hingewiesen hat, daß die im

Begräbnistraktat des Paris de Grassis beschriebenen Zeremonien zu meist eine Jahrhunderte alte Tradition haben, möchte im Grabmal des Ancher de Troyes in S. Prassede in Rom eine frühe Umsetzung einer solchen *lectica* erkennen. Hier fehlt freilich eine Matratze. Auch ist der Unterbau nicht so sehr als Bettkasten zu verstehen, sondern vielmehr als ein Sarkophag, der nach oben in der Art eines Bettgestells erweitert wurde.

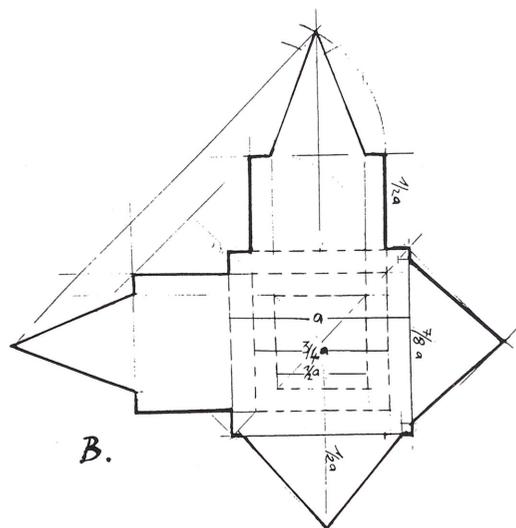


17. Zeichnung aus der Sammlung Gaignières nach dem Grabmal des Enguerrand IV. de Coucy, Abteikirche Longpont

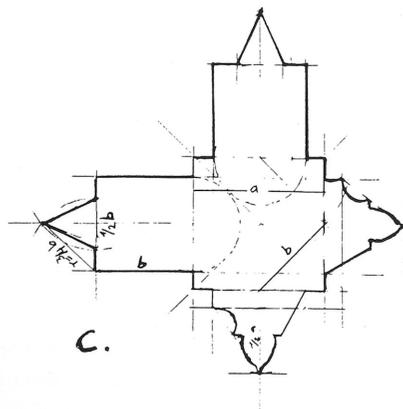
spitzten Stützen in Longpont analog der Großarchitektur durch Kaffgesimse abgetreppt sind. Gemäß der hierarchisch funktionsdifferenzierenden, kanonischen Strukturlogik der fortgeschrittenen transalpinen Hochgotik werden die funktional unterschiedenen Einzelstäbe für Arkade, Rippe und Strebe um einen undefinierten Kern gebündelt. Die Differenzierung nach den aufstrebenden Gliedern deutet bereits das Basenkonglomerat an und setzt sich nach oben fort, während die übermächtig abschließenden Fialen in keiner strukturellen Kontinuität zu den Stützen stehen. In Assisi hingegen ist der Baldachinpfiler bei allen Schnittebenen funktional primär von einem starken, quadratischen Kern divergierender Stärke aus definiert, der zwischen all den eher dekorativen denn funktionalen Anlagerungen von Recht- und Dreiecken erhalten bleibt. Schon darin kündigt sich eine Verwandtschaft mit einem dekorativen Umspielen



A.

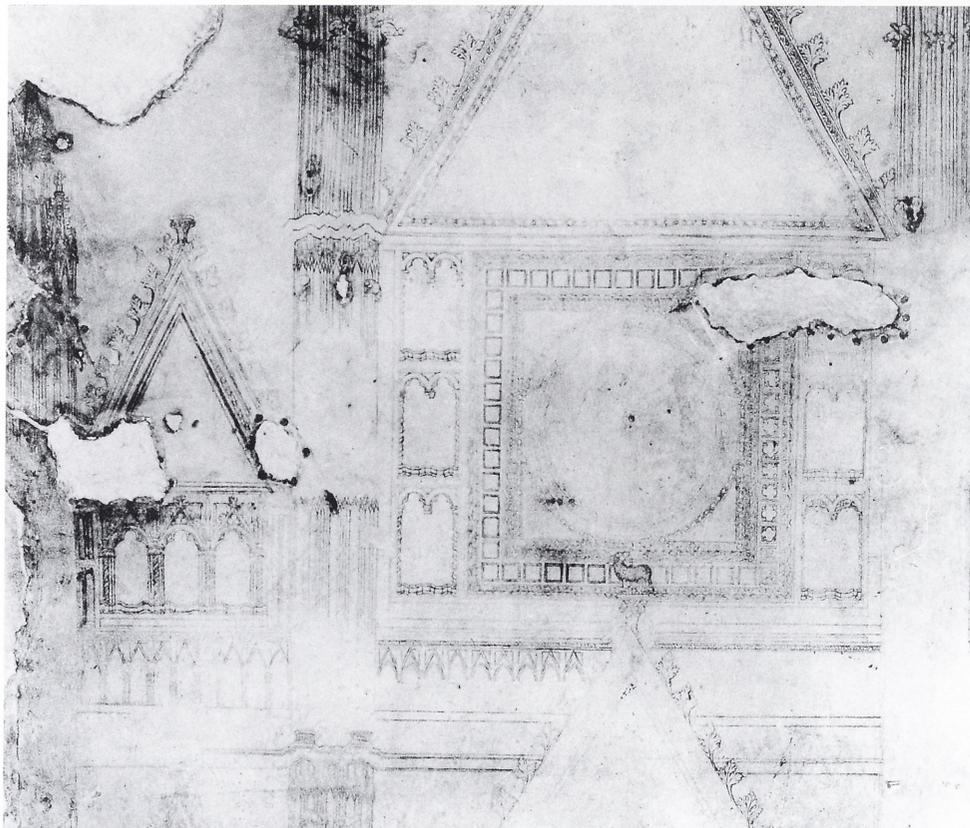


B.



C.

18. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Schnitte der Baldachinstützen



19. Sog. *progetto tricuspidale* für die Domfassade von Orvieto, Domoperamuseum in Orvieto

des Pfeilerkerns mit ausgedünnten Kleinformen an, wie sie im Orvietaner Dreigiebelriß, Sieneser Anregungen weiterentwickelnd und ganz im Gegensatz zum transalpinen, maßwerkverblendeten Strebepfeiler, entwickelt wurde.

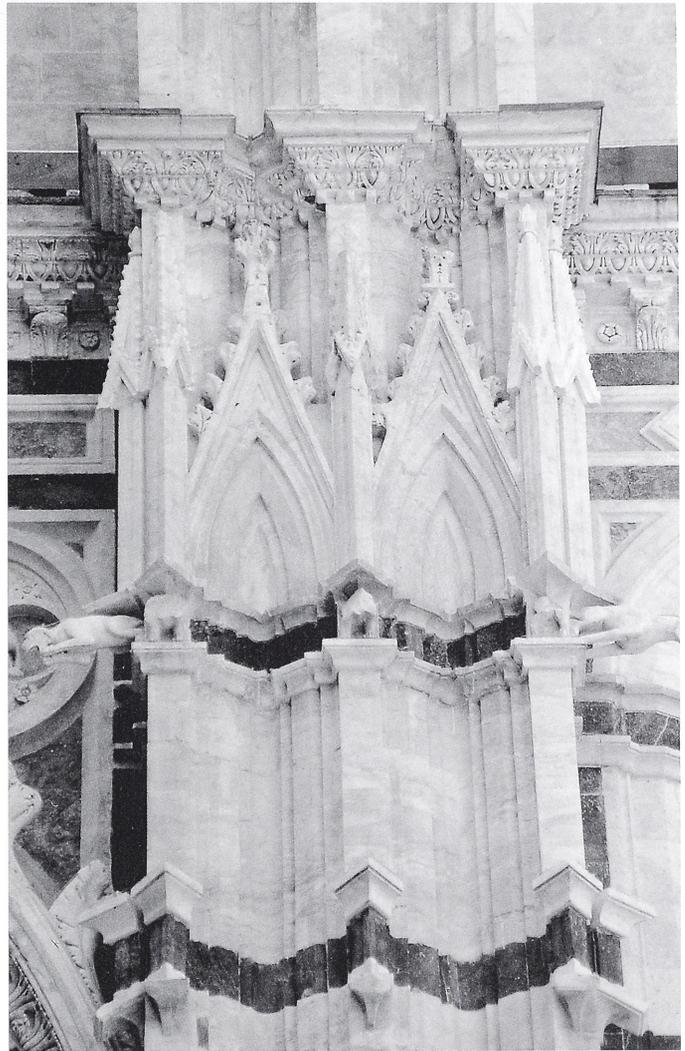
Am Brienne-Grab wurden fast alle Maße geometrisch und arithmetisch aus dem Kernquadrat entwickelt. Die unterschiedlich spitzen Winkel der Sporne sind Folge des Konstruktionsverfahrens. Die folgenden Angaben beruhen auf den bei der Zeichnung gegenüber den tatsächlichen Maßen minimal korrigierten Idealmaßen, da in der Ausführung Abweichungen bis zu etwa 5 mm zu konstatieren sind. Mit der Plinthe wird das Thema angeschlagen (Abb. 18 A). An den Kern folgen nach den Innenseiten des Grabmals zu je ein diagonal halbiertes Viertel des Ausgangsquadrate und zu den Außenseiten größere Sporne mit schärferer Schneide. Der gegenüber dem Kern knappe Einzug ist freigewählt, das folgende Dreieck läßt sich einem Quadrat einschreiben (eine zweite Möglichkeit wäre eine Zirkelkonstruktion mit einem Radius:  $a - b$ ). Die folgende Basis (Abb. 18 B) differenziert dieses System: Die nach innen gestellten Dreiecke sind an ihrer Spitze nicht mehr ganz rechteckig, da die Grundlinie nur  $\frac{7}{8}$ , die Höhe aber  $\frac{1}{2}$  einer Seitenlänge des Ausgangsquadrate (=  $a$ ) beträgt. Zur Konstruktion der außenseitigen Glieder wurden in das Ausgangsquadrat zwei konzentrische Quadrate von  $\frac{3}{4}a$  und  $\frac{1}{2}a$  Seitenlänge eingeschrieben. Statt Dreiecke folgen zunächst Rechtecke im Verhältnis  $\frac{3}{4}a$  zu

$\frac{1}{2}a$ . Erst daran setzt das Dreieck an, dessen Grundlinie  $\frac{1}{2}a$  breit ist und dessen Spitze durch Zirkelschlag mit deren Seitenlänge vom  $\frac{3}{4}a$  gefunden wurde. Auf dieser Schnittebene ist das rationale System am strigentesten, so daß vermutlich von hier aus die Stützenform nach oben und unten entwickelt wurde. Die Stütze oberhalb der Basis (Abb. 18 C) lagert außenseitig an den Kern kleinere, aus der Quadratur entwickelte Quadrate an, auf die Dreiecke mit einer Grundlinie von  $\frac{1}{2}b$  folgen. Die Spitze wurde per Zirkelschlag mit einem Radius  $\frac{3}{4}b$  gefunden. Die innenseitigen Dreiecke werden an der Spitze zu einem Birnstabprofil geformt. Die in sich gestufte, winkelige Stütze setzt sich aus unterschiedlichen Additionen von Quadraten, Rechtecken und Dreiecken zusammen, die teils geometrisch konstruiert sind, in der Konstruktion teils aber auch um arithmetische Verfahren rationaler Teilung ergänzt wurden. In der Anlage ist dieses System einerseits weniger systematisch, andererseits aber sehr starr im Verhältnis zur geschmeidiger formenden nordischen Gotik. Das im Norden dominierende Prinzip der Quadratur mit ihrer Diagonalstellung war zwar bekannt, bildet jedoch nur eine unter mehreren Konstruktionsmöglichkeiten.

Wie sehr dekorative über funktionale Überlegungen dominieren, demonstriert die dreifach gestapelte Spornverkleidung mittels Blendfialen. Indem der Künstler hier vielleicht gotischer sein wollte als die transalpine Gotik, hat er sich

und unseren ersten Blick entlarvt. Als Abschlußmotiv dürfen Fialen nicht aufeinandergesetzt werden. Es sind keine Fialen, sondern serielle Projektionen einer Fialenansicht auf die Spornseiten. Der Ursprung des Mißverständnisses liegt in der Planungsphase der Orvietaner Domfassade, wie sie der zweite Riß, der sogenannte »progetto tricuspidale«, dokumentiert. Dieser wird fast unisono Lorenzo Maitani zugeschrieben, um 1310 datiert und von vielen als der weniger transalpin beeinflusste beschrieben.<sup>30</sup> Wurde zwar zwischen Portalgeschoß und Galerie ein verkröpftes Gesims geschaltet, so beginnt darüber der vertikal profilierte Strebe Pfeiler erneut mit denselben Motiven in derselben Ebene. Der projektive Flächendekor folgt daher nicht dem Fialenkonzept, wie es die parlerische Gotik als räumliches Massenverminderungselement von gewiß dekorativer Wirkung mittels der sich um 45° Grad drehenden Quadratur bei Strebe Pfeilern einsetzte.<sup>31</sup> Im Rosen geschoß des Risses (Abb. 19) endlich dürfen wir trotz der Unvollständigkeit der entsprechenden Stelle zwei Fialen übereinander ohne stärkere Verkröpfung annehmen.<sup>32</sup> Im Wimpergeschoß wächst dann zwischen den tieferen Trabantenfialen, die zu einer kleinen Eckfiale zusammengefaßt werden, eine zentrale, abschließende Fiale heraus. Das Brienne-Grab hat das erst im obersten Teil sukzessive Freischälen des Kerns aufgegriffen. Gegenüber der für Italien typischen, gegenseitigen Maßzuteilung, der hier Wimpergansatz und Trabantenfialen folgen, setzen bei transalpinen Baldachingravern Wimpergschenkel und Fialen auf gleicher Höhe an. Auch sind dort pfeildünne Fialen zwischen orthogonal gestellten Fialen unüblich.<sup>33</sup>

Die komplizierte Struktur der Übereckstellungen des Orvietaner Strebe Pfeilers hat der Meister des Brienne-Grabs mißverstanden, legte er doch seiner Sporenform das Quadrat nur indirekt zugrunde. Die Sporen besitzen unterschiedliche Winkel, die sich aus den verschiedenen Konstruktionen der Dreiecke ergeben, die den für die Formfindung grundlegenden Rechtecken auf unterschiedliche Arten eingeschrieben wurden. Aufgrund des eigenwilligen Verfahrens dürften solche Winkel für Baukanten in der gotischen Architektur sowohl nördlich wie südlich der Alpen singulär



20. Baptisterium des Doms von Siena, Strebe Pfeilerdetail

sein. Innerhalb der italienischen Architektur steht dieser Zuspitzung die Strebe Pfeilergliederung des 1317 begonnenen Baptisteriums von Siena am nächsten (Abb. 20). Auch hier sind einem quadratischen Kern Fialen orthogonal angelegt, doch bleiben diese dem 90° Winkel verbunden und stellen daher die ältere Form dar. Für das vordergründig so

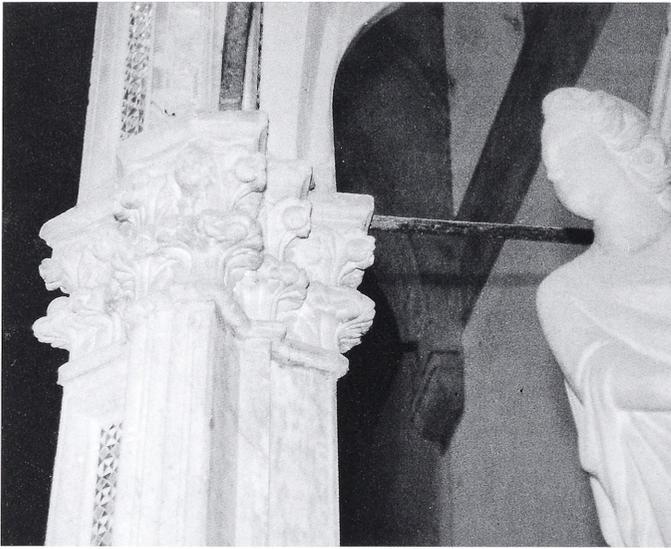
<sup>30</sup> Zusammenfassend zu den Orvietaner Rissen: Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil I, Bd. 1, Berlin 1968, S. 26–31. Danach v. a. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984, S. 148–154.

<sup>31</sup> Dieser Sporn in Assisi ist in seiner Struktur nicht zu verwechseln mit den seit dem Nordquerhaus von Notre-Dame in Paris häufigen, um 45° gedrehten bugartig vorspringenden Kantstäben, die als Gelenke eines paraventartigen Wimpergwandsystems fungieren und konsequent in übereck gestellten Fialen gipfeln. Auch bei einem dem Brienne-Grab vermeintlich ähnlichen Motiv der Straßburger Westfassade sind es lediglich zwei übereck gestellte Streben und keine Winkelpfeiler mit hinzuaddierten Spornen. Am Gertrudenschrein in Nivelles (zw. 1272 und 1298) gibt es tatsächlich rechteckigen Strebe Pfeilern vorgelegte Sporne, die spitzere Winkel als 90° haben; allerdings nicht an den

Ecken, sondern nur in der Mitte; es fehlt also die Orthogonalität. Außerdem besitzen sie Kaffgesimse, und über den Spornen wird das System anders weitergeführt. Auch zu den gespornen Strebe Pfeilern in der Architektur der Parler besteht keine Analogie. Gespornte Strebe Pfeiler sind keine Erfindung der Gotik, sondern fanden bereits in der Veroneser Romanik Anwendung.

<sup>32</sup> Da die unteren Doppelnischen neben der Rose und die Nische unter den seitlichen Wimpergen nicht in der Höhe vereinheitlicht sind, war ein gemeinsames Gesimsband, das über die Streben hinweggeführt wurde, nicht möglich.

<sup>33</sup> An einem aus stilistischen Gründen deutlich nach 1300 zu datierenden Grab in St. Hilaire-le-Grand in Poitiers (ADHÉMAR, S. 119) sind die Fialen zwar sehr steil proportioniert, doch ist das Verhältnis zum Wimperg nicht von einer gegenseitigen Maßzuweisung bestimmt.



21. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Ungarn, Detail der Baldachinstütze

nordisch-gotische Motiv hat gerade nicht die Gotik nördlich der Alpen, sondern diejenige von Orvieto und Siena die Voraussetzungen geschaffen.

Die im Grunde funktional unklare Baldachinstütze suggeriert durch den Sockel mit seiner verzogenen Sternform eine Einheit, indem das für das Stabwerk geeignete, zugespitzte Sockelmotiv den orthogonal zusammengestellten Stützen rundum vorgeblendet wird. Für das Grab der Maria von Ungarn (Abb. 21) entwickelte Tino da Camaino eine trotz divergierender Durchbildung mehrfach vergleichbare Stütze. Durch die Übereckstellung lesen sich die Stützen als Strebepfeiler, dem kleinere Einheiten aus sehr dünnen, pyramidal gestaffelten Stäben hinzuaddiert werden,<sup>34</sup> die das Maßwerk bedienen und die auf einem spitz vorspringenden Sockel fußen.<sup>35</sup> Diese Struktur reicht indes für die Pfeilergene in Assisi nicht aus, da die dortige Kompositstütze gegenüber der Dominanz der diagonalen Strebe andere Schwerpunkte setzt. Gleichwohl hat die um einen Kern angelagerte, orthogonale Grundstruktur in Assisi mit ihrer Differenzierung nach kräftigeren Stützen für die Außen- und feineren Profilverläufe für die Innenseite ihren nächsten Verwandten ebenfalls in Neapel – allerdings erst in dem für



22. Giovanni und Pacio da Firenze, Grabmal Roberts des Weisen, S. Chiara in Neapel, Detail der Baldachinstütze

Robert den Weisen errichteten Grabmal, in dessen Pfeiler-ecken Figurenbaldachine gestellt sind (Abb. 22).

Für meine Vermutung, daß der Meister dieses Grabmals lediglich nordisch beeinflusst erscheint oder sogar erscheinen wollte, ohne es tatsächlich zu sein, liefert das Maßwerk ein bezeichnendes Indiz, stellt doch durchbrochenes Maßwerk innerhalb der italienischen Grabmalarchitektur eine Ausnahme dar. Maßwerk als eine genuin nordische, in Italien nur an wenigen Beispielen rein rezipierte Form, legt das Maß an Kenntnis nordischer Gotik offen – dort gehörte Maßwerkzeichen zur Grundausbildung. Der gesattelte Dreipaß (Abb. 2 und 9) ist zwar keine häufige, doch eine geläufige Form eines Bahnabschlusses. Dann aber sitzt das Couronnement eher einem Dreipaßbogen als einem Spitzbogen auf. Wenn doch einmal diese Kombination auftritt, wahrt die Profilstaffelung die gotischen Ordnungshierarchien: Der Spitzbogen unter dem Dreipaß ist dem Gesamtschiffbogen untergeordnet und damit diesem gegenüber zurückgesetzt. Beim Grab in Assisi ist dies nicht der Fall. Dort haben der übergreifende und der übergriffene Spitzbogen das gleiche Profil in derselben Ebene. Die Konsequenz: der übergreifende ist dem übergriffenen nur aufgesetzt. Eine Grundregel nordischer Maßwerkpraxis wird hier in einer Weise verletzt, die eine Ausbildung oder sei es nur eine längere Mitarbeit im Norden ausschließt. Allein schon das Motiv des gesattelten Dreipasses auf Spitzbogen ist zu selten, als daß man einen Zusammenhang mit dem um 1330 entstandenen Hauptchorfenster des Doms von Orvieto und

<sup>34</sup> Darin ist das Grab mehr als jedes andere des Trecento den Baldachinstützen transalpiner Grabmalarchitektur verwandt. Die vergleichbaren Werke datieren allerdings um/nach 1270: die beiden Gräber der Abtei Royaumont, für Philipp Dagobert, den Bruder Ludwigs des Heiligen, und für Louis de France, den Sohn Ludwigs des Heiligen; vgl. ADHÉMAR, Nr. 104 und 308; auf die Stützen des Grabes der Maria von Ungarn hatte mit anderen Argumenten auch HERTLEIN, S. 24, verwiesen.

<sup>35</sup> Ähnlich sind auch die Archivolten des Hauptportals von S. Chiara in Neapel (um 1325/1330) gebildet.

dem damit auf das engste verwandten von S. Domenico in Perugia, in Frage stellen könnte.<sup>36</sup>

Ein nicht einmal indirekt der nordischen Gotik entlehntes Motiv ist das kassettierte Tonnengewölbe. Frühe Beispiele in der italienischen Gotik wie die Bildarchitekturen der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi bekunden eine deutliche Nähe zu Arnolfo di Cambio. Ebenfalls in Assisi malte ein Giottonachfolger eine Ädikula mit genaster Wimpergarade und Akanthus in den Zwickeln in der Nikolauskapelle.<sup>37</sup> Dies würde schon als Erklärung reichen, wenn man nachweisen könnte, daß dieses Motiv auch der zeitgenössischen Baldachinpraxis entsprach. Das früheste erhaltene, dreidimensionale Exemplar krönt das 1330 von den Sienses Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura signierte Grabmal für Guido Tarlati im Dom von Arezzo.<sup>38</sup> Konsequenzen für die Datierung des Brienne-Grabs hat dies nicht, denn bereits für das Grabmal Hadrians V. († 1276) von Arnolfo di Cambio wird ein Tonnengewölbe zu rekonstruieren sein, worauf das Gebälk an der Seite hinweist. Als Verkleidung würde eine Kassettierung um so weniger überraschen, als eine kassettierte Tonne auch Arnolfos Florentiner Domhauptportal überfing und einem Kreuzgewölbe bei mäßiger Tiefe ohnehin vorzuziehen ist.

## V.

Daß derjenige Teil des Sockels, der mit Säulchen, Wappen und Statuetten verziert ist, formal wie inhaltlich als Sarkophag anzusprechen ist, sei im folgenden dargelegt. Unter der Annahme, daß ein Baldachingrab einen baldachinumgeschlossenen Sarkophag verlange, glaubten Hertlein und Merz den Sarkophag verloren. Ihre Rekonstruktion basiert auf typologischen Konjekturen, ist aber nicht am Gegenstand gewonnen. Bei Wandkonsolgräbern wie etwa am benachbarten Cerchi-Grab tragen die Sarkophage den Bal-

dachin.<sup>39</sup> Ein Baldachin ist keineswegs semantisch so eng definiert, daß ein Überfangen gegenüber einem Übergreifen einen Verlust an Überhöhung nach sich zöge. Formale Evidenz und semantische Präzision sind nicht immer kongruent.

Trotz deutlicher Differenzen in der Detaildurchbildung orientiert sich der mit Wappen und Blendarkaden gegliederte Sarkophag (Abb. 6), der als dicht umstellter Kern gebildet und von einer weit vorkragenden Deckplatte überfangen ist, vorrangig am de Braye-Grabmal. Bereits aufgrund des Wappens liegt es nahe, auf einen Sarkophag zu schließen. Wappen, die, zumal in mehrfacher Ausführung, an italienischen Grabmonumenten häufiger auftreten als an transalpinen, sind neben dem *castrum doloris* eine weitere Neuerung, die das de Braye-Grab der Sepulkralkunst Italiens brachte. Fortan sollte der Sarkophag der wichtigste, wenn auch nicht alleinige Ort für Wappenapplikation an Grabmälern sein. Nach Ausweis der Gräber des Giovanni di Cosma, die sich Arnolfos Erfindungen verpflichtet zeigen, ist es gut möglich, daß auch für die Wappen am Wimperg der nicht erhaltene Wimperg des de Braye-Grabes das Vorbild abgab.<sup>40</sup> Wappen am Sarkophag und am Wimperg weist in Assisi bereits das Cerchi-Grab auf, das darüber hinaus auch Akanthusblätter neben dem Wimpergwappen in einer Art einsetzt, wie es ähnlicher in Italien allenfalls das vom Cerchi-Grab abhängige Grabmal für die Familie Soldani in S. Pietro in Assisi (1337) tut. Hier haben wir eine spezifische Lösung der Grabmalkunst in Assisi. An keinem »Sockeltumbengrab« – wie Schmidt den vorrangig römischen Typus eines Wandbaldachingrabes begrifflich irreführend nennt, bei dem ein hoher Sockel einen Sarkophag (und nicht eine Tumba) trägt, und zu dem Merz und Hertlein auch das Brienne-Grab zählen – zieren Wappen den Sockel. Bei den wenigen »Sockeltumben«<sup>41</sup> ist selbst bei auf-

<sup>36</sup> Das Motiv des gesattelten Dreipasses tritt in Italien erstmals bei den gemalten Architekturen des Triforiums im Nordquerhaus der Oberkirche von Assisi (1265/1270), in der italienischen Bauplastik erstmals am Grabmal der Isabella von Aragon im Dom von Cosenza (um 1270) auf. Von dieser französischen Arbeit führte kein Weg zum Langhaus des Orvietaner Domes mit einer formal unausgereiften Version. Für das Brienne-Grab muß bereits die geklärtere Version der beiden genannten Apsisfenster vorausgesetzt werden.

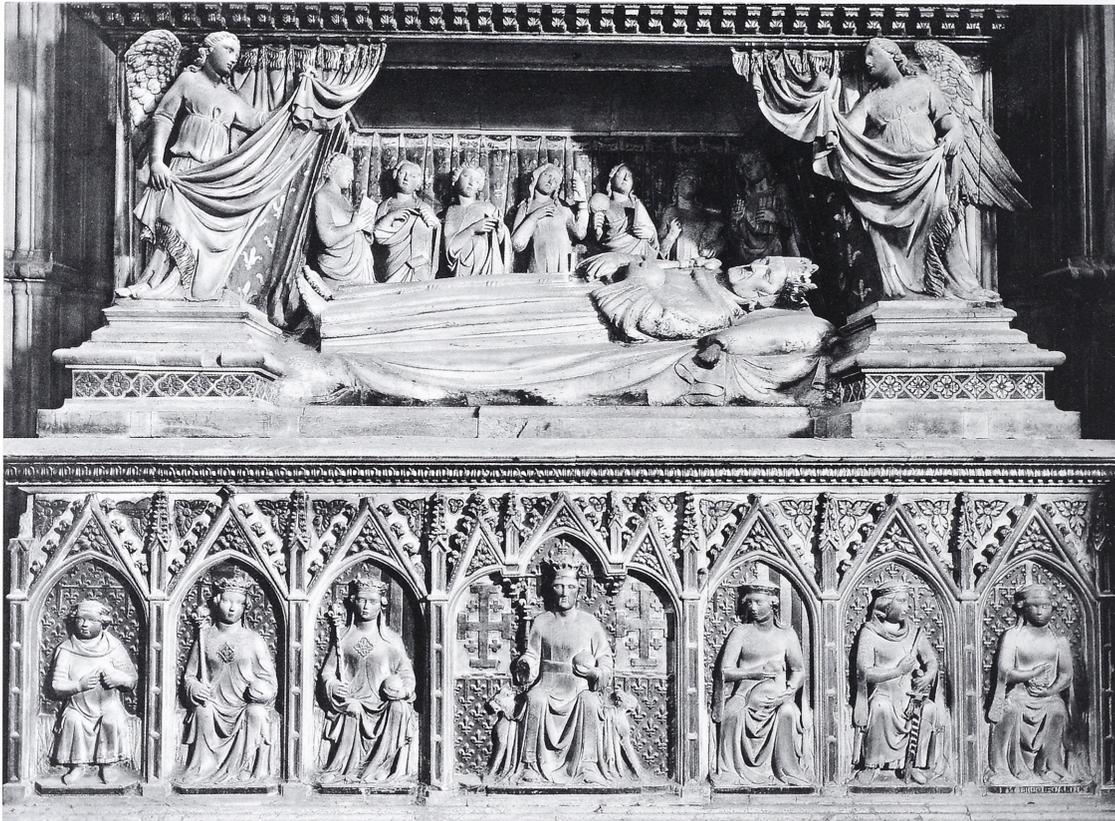
<sup>37</sup> Die von einem Giottoschüler um 1305 gemalte Bildarchitektur (Abb. 211 bei Joachim Poeschke, *San Francesco in Assisi*, München 1985) ist in der Franzlegende der Oberkirche ohne jede Vorbereitung und setzt spätere Werke Giotto (Arenakapelle, Ognissantimadonna) voraus.

<sup>38</sup> Die Originalität dieser Kassettierung wurde jüngst zu Unrecht bestritten von HERZNER, S. 40.

<sup>39</sup> Dies war vor den Wandkonsolgräbern bereits bei einer Inkunabel des monumentalen Grabmals in Italien, dem Grab des Alfanus im Porticus von S. Maria in Cosmedin in Rom, der Fall. War dieses noch in einen Wandrücksprung eingestellt, so stehen einige apulische Gräber vor der Wand (S. Nicola in Bari, S. Margherita in Bisceglie). Diese Gräber sind allerdings ohne Gisant. Bei einem Grab in S. Maria de Strata in Matrice bei Campobasso setzt der Baldachin sogar erst über der Totenkammer an.

<sup>40</sup> Für den segnenden Christus, den Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo »stil novo« del gotico italiano*, Mailand 1969, Abb. 18, für die Rekonstruktion annimmt, trifft eher die Einschätzung von GARZELLI, S. 102, zu: »scultore senese, c. 1330«.

<sup>41</sup> Es sind dies die Grabmonumente für Clemens IV. und Hadrian V. in S. Francesco in Viterbo, für Heinrich III. in Westminster Abbey, für Matteo d'Acquasparta in S. Maria in Aracoeli in Rom, für Pietro Caetani im Dom von Anagni, für Benedikt XI. in S. Domenico in Perugia; die »Tumbensockel« der beiden Arcosolgräber des Giovanni di Cosma tragen die Inschrift.



23. Giovanni und Pacio da Firenze, Grabmal Roberts des Weisen, S. Chiara in Neapel, Sarkophag

wendigem Dekor der Sockel nie Schauplatz einer Ikonographie, sei sie heraldisch oder figürlich.<sup>42</sup>

Die Orvietaner Sarkophagstruktur, die sonst nur im Cerchi-Grab eine Parallele aufweist, wird um Blendarkaden, die mit fialenflankierten Wimpergen übergiebelt sind, erweitert, wie sie an Sarkophagen des Trecento nur noch am Grab Roberts des Weisen vorkommen (Abb. 23). Dort hinterfangen die Arkaden Figuren, die die Blendfialen sichtbar lassen. In Assisi sind die Figuren jedoch in die Ecken und an die Seiten gedrängt. Dies ist um so überraschender, als sie das eigentliche ikonographische Hauptthema des Sarkophages sind. Wen stellen sie dar? In der um 1575 abgefaßten Beschreibung des Fra' Ludovico da Pietralunga lesen wir: »Di sotto poi sonno li 12 apostoli, piccoli et alti circa un cubito, tutte de rilieuo.«<sup>43</sup> Nun stimmt zwar die Höhe recht gut überein – ein cubito beträgt etwa 42 cm, die Figuren sind ca. 47 cm groß –, doch sind heute lediglich sechs Statuetten zu sehen, die auf polygonalen Sockeln unter Baldachinen stehen, mit denen sie aus einem Stück gearbeitet sind – sie

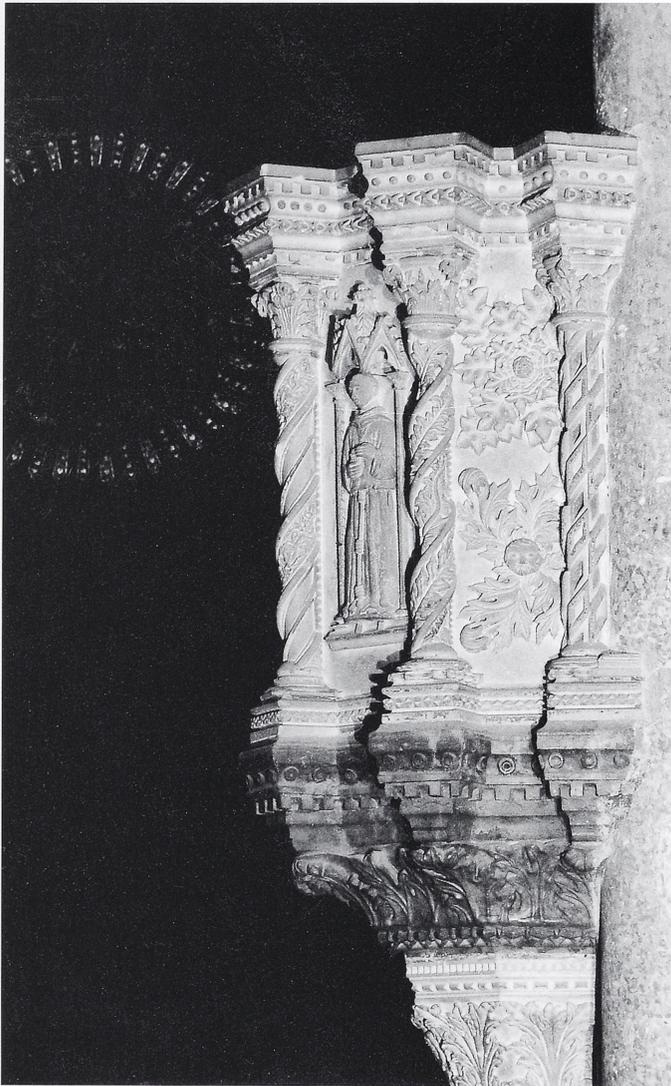
sind demnach Hochreliefs. Für die Mittelachsen der Schmalseiten sind wegen der dort noch vorhandenen Baldachine zwei weitere, diesmal vollplastische Figuren erschließbar, die Marinangeli noch im Chiostrino dei Morti gesehen haben wollte.<sup>44</sup> Heute sind sie dort nicht mehr. Und es gibt auch keine Skulpturenfragmente, die als Reste dieser Statuetten von Marinangeli hätten fehlgedeutet werden können, da heute im Chiostrino jegliche figürlichen Arbeiten fehlen. Allerdings erwähnt sie einer der zuverlässigsten Kenner der Kunstwerke von S. Francesco, Beda Kleinschmidt, nicht. Bei ihm lesen wir: »An der Schmalseite sind drei, an der Langseite zwei Apostelstatuetten aufgestellt«, während schon 1863 in einer ersten Bestandsaufnahme der Kunstdenkmäler von S. Francesco durch den neuen italienischen Staat das Fehlen der mittleren Apostel notiert wurde.<sup>45</sup> Die Äußerungen widersprechen sich. Möglicherweise, wenn auch wenig wahrscheinlich, waren also zwei vollplastische Apostel um 1910/15 noch vorhanden und gelangten um 1920 in den Friedhofskreuzgang. Dies erklärt aber nicht alles. Fra' Ludo-

<sup>42</sup> Eine wichtige formale Korrektur von Arnolfo di Cambio gegenüber Pietro Oderisis Grabmal für Clemens IV. war das Zurücknehmen des Sockels gegenüber dem Sarkophag, da am Grab Clemens IV. der Sockel mit der Blendarkatur überinstrumentiert und der Sarkophag zu flach gehalten ist. Seit Arnolfo hat kein Sockel mehr eine aufwändige Blendarkatur.

<sup>43</sup> FRA' LUDOVICO, S. 31.

<sup>44</sup> B. Marinangeli, »Nota alla Descrizione di Fr. Ludovico da Città di Castello«, *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 28 (1928), S. 234.

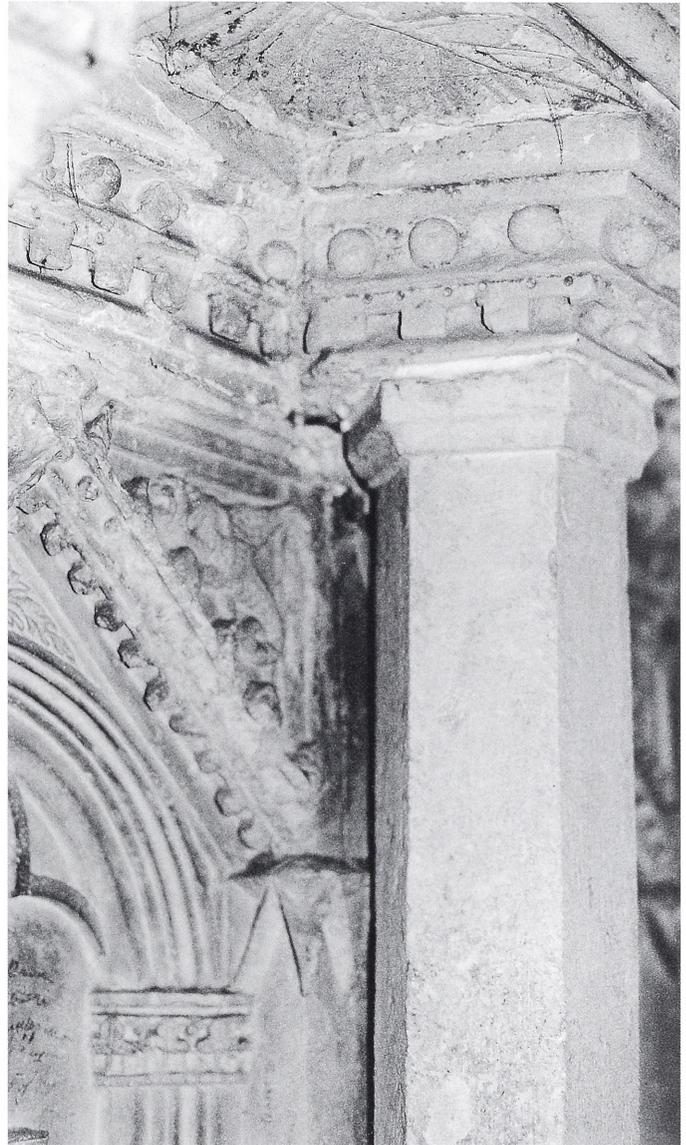
<sup>45</sup> KLEINSCHMIDT, S. 153. Dagegen hatten L. Carattoli, M. Guardabassi u. G. B. Rossi Scotti, »Descrizione del Santuario di San Francesco d'Assisi (1863)«, *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, 28 (1928), S. 130, bereits das Fehlen der mittleren Figuren notiert.



24. Kanzel in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi

vico spricht von zwölf Aposteln. Daß er überhaupt Apostel identifizieren konnte, dürfte nicht zuletzt der Zwölfzahl zu verdanken sein, werden doch, wie mehrfach in Gesprächen zu erfahren war, manche Figuren leicht für Darstellungen von Frauen gehalten. Angesichts der Schwierigkeiten in der Geschlechtsbestimmung seit Fra' Ludovico überrascht dies nicht. Wo aber sollen sich die vier fehlenden Apostel befinden haben?

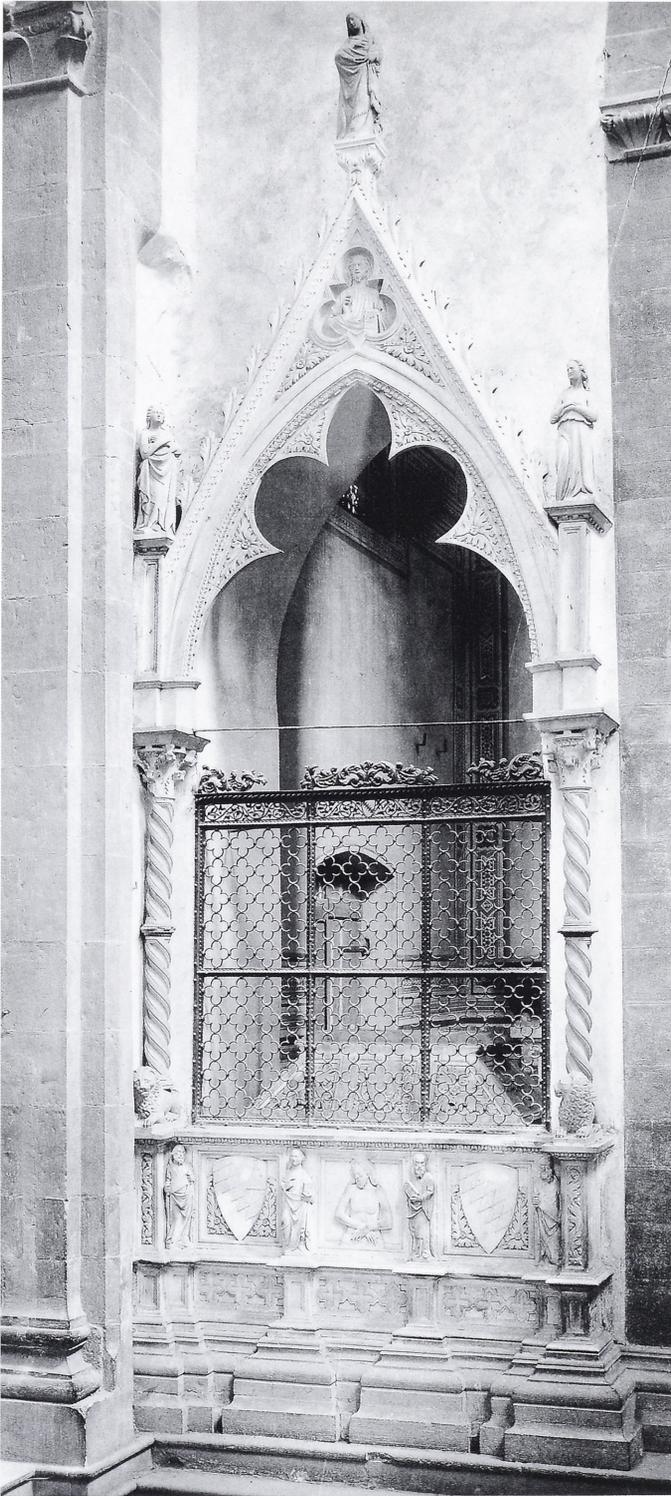
Die beiden an der Vorderfront vorhandenen Figuren stehen in einer Flucht mit den Säulchen und haben die gleichen Basen und die gleichen Abschlußprofile wie diese. Ausgerechnet in den Ecken, wo man angesichts der Verkröpfung analog dem Cerchi-Grab eine Verstärkung der Säulen erwarten könnte, fehlen diese. Schauen wir uns die Säulchen genauer an! Sie besitzen eine für das zweite Trecentoviertel durchaus übliche Basis. Am oberen Ende des Schaftes finden wir lediglich ein aus Kehle und flacher Leiste bestehendes Profil, über dem das verkröpfte Gesims folgt. Daß es so



25. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Detail einer Stütze an der Sarkophagfront

genannt werden darf, bestätigt ein Blick auf das Gesims der kurz vor 1347 entstandenen Kanzel der Oberkirche (Abb. 24),<sup>46</sup> die aber auch zeigt, was am Grabmal fehlt:

<sup>46</sup> Im Jahr 1347 wurde ein Martino für die Fassung bezahlt, vgl. KLEIN-SCHMIDT, S. 145. Bestehen zwar Ähnlichkeiten zu Werken in der Unterkirche um 1320, so bestätigt ein Kapitellvergleich mit gut datierten Gräbern in S. Pietro in Assisi, die in den 1330er und 1340er Jahren als späte Werke der in der Unterkirche an den Kapellen, dem Cerchi-Grab und dem Unterkirchenportal tätigen Werkstatt entstanden sind, daß das Datum der Fassung auch ein guter Terminus ante für die Kanzel ist; vgl. SCARPELLINI, S. 366. Eine weitere Gemeinsamkeit mit dieser Kanzel sind die Struktur der Akanthusblätter: Insbesondere die an der Unterseite der Deckplatte ausgelegten Blätter sind denen in der Kehle unterhalb der Säulchensockel der Kanzel sehr ähnlich. Mit gleichzeitiger transalpiner vegetabler Ornamentik haben die Blattformen des Brienne-Grabes nichts zu tun. Zum Zusammenhang zwischen dem Brienne-Grab und der Oberkirchenkanzel vgl. Giuseppe Rocchi, *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Florenz 1982, S. 76.



26. Grabmal für die Familie Bardi in der Ludwigschapel in S. Croce in Florenz

Kapitelle. Uns ist sonst kein Werk der italienischen Kleinar-  
 chitektur zwischen 1250 und 1350 bekannt, bei dem Säul-  
 chen kapitellos geblieben wären. Kapitelle gehören – anders  
 als in der Gotik nördlich der Alpen – geradezu kanonisch  
 zur Stütze und können allenfalls bei einem Verzicht auf den  
 Blattschmuck den Kelch freilegen. Hier jedoch verstärkt

lediglich eine vergrößerte und verwaschene Übernahme des  
 baldachinabschließenden Profils das Schaftende (Abb. 25),  
 das hier und da gegenüber der nur grob bossierten Unter-  
 seite der verkröpften Profilverfolge zu klein geraten ist. Das  
 zweite außergewöhnliche Merkmal ist der Schaft selbst. Die-  
 ser ist nicht aus den üblichen acht oder, wie man prima vista  
 meinen möchte, den selteneren sechs Seiten eines regelmä-  
 ßigen Polygons gebildet, sondern aus einem unregelmäßigen  
 Hexagon mit unterschiedlichen Winkeln zwischen 110° und  
 135° und Seiten von 83, 78, 72 und 50 mm Breite. Die ent-  
 sprechende Sockelform ist genauso gebildet wie der Sockel  
 für die fehlenden Statuetten der Schmalseiten.

Den Beweis, daß am Platz der heutigen Säulchen  
 ursprünglich ebenfalls Apostel gestanden haben müssen,  
 finden wir hinter den Säulchen. Zum einen überschneiden  
 manche der Frontsäulchen das rückwärtige Profil und zum  
 anderen befinden sich hinter diesen funktional überflüssige,  
 abgesägte Eisendübel. Eben solche Dübel sind auch hinter  
 den hängenden Baldachinen der Schmalseiten vorhanden,  
 die jene halten. Die abgesägten Dübel müssen einmal die  
 Statuettenbaldachine gehalten haben, denn Säulchen hätten  
 analog den Baldachinen an den noch vorhandenen Figuren-  
 nischen von oben verzapft werden müssen. Damit ist das  
 sicherste Indiz für die nachträgliche Anbringung der Säulen  
 erbracht. Während also alle vollplastisch gearbeiteten Apo-  
 stelfiguren fehlen, haben sich alle mit der Architektur aus  
 einem Stück gearbeiteten Statuetten, wenn mitunter auch als  
 Torso, erhalten. Ordnet man jedem vorhandenen wie zu  
 ergänzenden Baldachin eine Figur zu, so kämen wir auf  
 13 Figuren. In der Mitte wäre am ehesten Christus<sup>47</sup> zu  
 ergänzen.

Die Sockel der Säulchen sind die ehemaligen Figuren-  
 sockel. Wie eigentlich zu erwarten, war die Grabmalfront  
 und nicht die Sarkophagseiten der Hauptort für die Aposteliko-  
 nographie. Die Figurenaufstellung zwischen polygonalen  
 Basen und mehrfach profilierten Gesimsen folgte demnach  
 einer Ausprägung, wie sie etwa an der Fontana Maggiore in  
 Perugia anzutreffen ist. Die in Perugia noch leeren Zwi-  
 schenfelder sind in Assisi mit Wappen ausgelegt. Die alter-  
 nierende Verbindung einer Heiligenikonographie mit der im  
 profan-historischen Feld angesiedelten Heraldik an der Sar-  
 kophagfront kennt die Grabplastik im Trecento nur in weni-  
 gen Fällen. Nach Ausweis der erhaltenen Werke dürfte sie in  
 Neapel im Umfeld Tino di Camainos entwickelt worden  
 sein. Daß sich das vermutlich früheste Beispiel in Florenz  
 befindet, widerspricht dem nur scheinbar. Denn das in Rudi-  
 menten in Ss. Apostoli erhaltene Grabmal des 1333 verstor-  
 benen Donato Acciaiuoli, der beste Verbindungen zu den  
 Anjou unterhielt, entstand in der neapolitanischen Werk-

<sup>47</sup> Möglich, wenn auch weniger wahrscheinlich, wäre die Darstellung von  
 Maria, da sie schon in großem Format am Grabmal zu finden ist.

statt von Tino di Camaino.<sup>48</sup> Freilich sind hier die kleingehaltenen Wappen noch in die Zwickel zwischen Tondi mit stehenden Vierpässen, die die ganze Sarkophaghöhe beanspruchen, gedrückt. Die neben dem Brienne-Grab frühesten Gräber mit einer gleichwertigen und systematisierten Kombination aus Wappen und Statuetten – zumal Apostelstatuetten – sind die um 1335 entstandenen Grabmonumente für die Familie Bardi di Vernio (Abb. 26) in S. Croce in Florenz.<sup>49</sup> Beide Bodengräber sind in unserem Kontext auch wegen der ähnlich gelösten Sockelverkröpfung und den oberhalb des Sarkophages ansetzenden Baldachinstützen von Interesse.

Von den Bardi-Gräbern wie von der Fontana Maggiore unterscheiden sich Figurensockel und -baldachin, die bei den Pisani und ihren Nachfolgern unbekannt sind.<sup>50</sup> Die These eines nordischen Einflusses scheint hier einen besonders geeigneten Beleg gefunden zu haben. Allein die Verbindung von derartigen polygonalen Basen und Baldachinen darüber taucht in dieser Form nördlich der Alpen nicht auf. Dort bestehen die zentrierenden Rahmungen im Portalbereich entweder aus langen, in Gewändemuldungen hineingestellten, regelmäßigen Polygonzylindern, deren Kanten zumeist noch mit Stabwerk besetzt sind, während in den strukturell nicht anders gebildeten Archivolten nischenabschnürende Baldachine gleichzeitig auch den Sockel für die darüberfolgende Figur bilden. Ein Herauslösen aus den Nischen und ein Übertragen separierter Zylinder auf andere Aufgaben wie Sarkophag- und Schreinwände oder Altartabel kennt die transalpine Gotik nicht. Mögen auch niedrige Polygonsockel schon vereinzelt im 13. Jahrhundert aufkommen,<sup>51</sup> so nur an Figuren ohne architektonische Einbindung. Gänzlich unnordisch ist der allseitig dichte Anschluß der Figuren (Abb. 27 und 28) an ihren maßgebenden

architektonischen, »nischenden« Rahmen, und das straffe, kompakte und tektonische Umstellen einer Kernform.<sup>52</sup> Dem Mehr an architektonischem Einspannen entspricht aber auch ein Mehr an gewichtigem Stand, an – um an Martin Gosebruch zu erinnern – »Ragen« durch das Zurückbiegen des kurzen Oberkörpers und ein Agieren aus dieser gesetzten Leiblichkeit heraus mittels locker und frei sich wiegender Unterarme, die orthogonal von den zurückgenommenen Ellenbogen vorstehen. Das sind Charakteristika der Figurenerfindung, die in der Malerei zwar schon mit Giotto, in der Skulptur aber erst mit Andrea Pisano einsetzen.<sup>53</sup> Der Wandel von einer allgemein akzeptierten, konzentrischen Polygonalität zu einem im verzogenen Polygon sich definierenden Primat der Ansichtigkeit ist bei Andrea ebenfalls zu verfolgen, so an der Madonna in der Domopera in Orvieto, die um 1345 zu datieren ist,<sup>54</sup> während er bereits für das Stephanustabernakel von Orsanmichele in Florenz einen Sockel geschaffen hatte, dessen Rückseite nicht ausgeführt wurde.

Bei Andrea Pisano sind außerdem Figurensockel mit Anlauf und Gesimsprofil und einem zurückgesetzten Fries nachweisbar. In der Skulptur scheinen sie in den 1320er Jahren aufgekommen zu sein, doch dürfte die Profilfolge mit der Sockelzone der Orvietaner Domfassade eingesetzt haben. Ähnliche Sockelformen gibt es in Orvieto dann am Chorgestühl aus den 1330er Jahren. Hohe Polygonsockel wurden auch für die nach 1350 entstandenen Kastennischen seitlich der Orvietaner Domrose verwendet, in der Doppelnische darüber sind die Sockel als Verkröpfungen eines durchlaufenden Profilbandes ausgebildet. Damit folgen die beiden Doppelnischen dem zweiten, vermutlich jüngeren der beiden Fassadenrisse (Abb. 19) in der Orvietaner Domopera. Erstmals wurde hier das zum Sockel verkröpfte

<sup>48</sup> Gert Kreytenberg, »La tomba di Donato Acciaiuoli in Santi Apostoli a Firenze,« in: GARMS/ROMANINI, S. 343–352.

<sup>49</sup> Zuletzt Gert Kreytenberg, »Agnolo di Ventura und die zwei Grabmäler der Bardi in Florenz,« *Städte-Jahrbuch*, N. F. 15 (1995), S. 53–84.

<sup>50</sup> Am weitesten gehen noch die Eckbaldachine des Ziboriums von S. Paolo fuori le mura (1285 von Arnolfo di Cambio) und mehr noch die Statuetten der zerstörten Kanzel von Benevent (1311 von Nicola da Monteforte), doch sind bei beiden Sockel und Baldachin weniger ausgeprägt.

<sup>51</sup> So etwa bei einer Holzmadonna im Louvre, vgl. Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, Abb. 275; solche Formen sind jedoch selten; auch der Gertrudenschrein von Nivelles hat eine polygonale Sockelform, die sich bei näherem Hinsehen als zu kurz geratener Gewändezylinder entpuppt. Ansonsten ist diese Form in der Goldschmiede- oder auch der Elfenbeinkunst sehr selten anzutreffen.

<sup>52</sup> Eine solche Verbindung von Figur und Architektur hatte Nicola Pisano an den mit Figuren ausgespannten Polygonverkröpfungen der Pisaner Baptisteriumskanzel in Italien eingeführt. Am nächsten kommen im

Norden noch die Atlantenfiguren unter der Traufe der Reimser Kathedrale, ohne aber die straffe vertikalachbiale Zuordnung eines Nicola, Arnolfo etc. aufzuweisen; vgl. Michaela Kalusok, *Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance* (= Bd. 3 der Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance), Münster 1996, S. 80. Im Trecento wurde dieses strukturelle Figurenverspannen auch auf plane Fronten übertragen, so bei Tino di Camaino und Giovanni di Balduccio, die möglicherweise das Grabmal Giovanni Pisanos für Margarethe von Luxemburg in Genua rezipiert haben, wie Max Seidel, »Das Grabmal der Kaiserin Margarethe von Giovanni Pisano,« in: GARMS/ROMANINI, S. 275–316, gezeigt hat.

<sup>53</sup> Das bronzene Türsturzrelief am Portal des südlichen Langhauses des Doms in Orvieto, das von LUNGH, S. 13, als ein Werk des Brienne-Grab-Meisters ins Gespräch gebracht wurde, hat mit dem stereotypen Auf und Ab der angelegten Arme der Figuren – von deren fehlenden Einbindung einmal ganz abgesehen – die Figuren des Brienne-Grabs sicher nicht beeinflusst.

<sup>54</sup> Andrea ist seit Mai 1347 in Orvieto nachweisbar, hatte die Statue aber bereits zuvor in Pisa gearbeitet, vgl. KREYTENBERG 1984/1, S. 90 ff.



27. Grabmal des  
Johann von Brienne,  
S. Francesco in Assisi,  
Detail der  
Sarkophagvorderseite

Basisprofil in Italien mit einer Nische kombiniert. Die im Trecento sehr seltenen polygonalen, mit genasten Spitzbögen und Wimpergen verzierten Baldachine sind in Orvieto allerdings nicht nachzuweisen. Die neben dem Brienne-Grab frühesten Beispiele finden sich an der schon genannten Kanzel in der Oberkirche und vor allem am Grabmal Roberts des Weisen in Neapel. Beide Werke, an denen der Figurenbaldachin auch seriell auftritt, datieren in die 1340er Jahre. Die Verbindung von hohem Polygonsockel und Baldachin wurde noch für das 1368 von dem Sienesen Giovanni di Stefano geschaffene Ziborium von S. Giovanni in Laterano aufgegriffen. Dies ist insofern bemerkenswert, als auch in der Figurenbildung manche Parallelen nicht zu übersehen sind (Abb. 29).

## VI.

Bevor wir mit Fragen nach der inhaltlichen Deutung der Sarkophagapostel fortfahren, sei kurz überprüft, ob die stilistisch gewonnene Datierung in der thronenden Madonna eine Bestätigung findet. Die so häufig behauptete Ableitung aus dem Norden ist für den Figurenstil alles andere als zwingend. Das am häufigsten genannte Argument für die transalpine Herkunft der Madonna ist ohnehin kein stilistisches im engeren Sinn, sondern ein typologisches: das stehende Kind, das in der transalpinen Skulptur der Gotik seit 1260 häufig bei thronenden Madonnen auftritt. Solche Ableitungen haben übersehen, daß das bereits im Frühwerk Cimabues und Duccios nachweisbare Motiv bis auf das Apsismosaik

28. Grabmal des  
Johann  
von Brienne,  
S. Francesco  
in Assisi,  
rechte  
Sarkophagseite



von S. Francesca Romana in Rom (um 1160) zurückzufolgen ist.

Sicherlich gehen die schmalgratigen, tiefen, gestauchten und geknickten Falten letztlich auf gotische Werke des Nordens zurück, nur gehörten diese bereits zum Repertoire eines Nicola Pisano in Siena. Über diese recht allgemeinen Berührungspunkte mit der nordalpinen Plastik hinaus läßt sich eine stilistische Zuordnung mit dieser nicht leicht belegen. Allerdings fällt auch eine genauere Einordnung in die italienische Skulptur über die genannten Punkte hinaus, etwa im Sinne einer Werkstattzugehörigkeit, recht schwer. Zwei Details freilich sind es, deren Herkunft deutlich nach Orvieto verweist. Daß eine Madonna gekrönt ist, ist in der gotischen Kunst Italiens nicht so selbstverständlich wie

nördlich der Alpen, wirkte doch vor allem in der Malerei die byzantinische Tradition nach. So kennen wir aus der Malerei vor 1330 nur wenige bedeutende Beispiele wie etwa die Maestà Simone Martinis (1315) und den Karmeliteraltar Pietro Lorenzettis (1329 vollendet). Anders ist die Situation in der Skulptur. Seit Nicola Pisanos Sieneser Kanzel, die gegenüber seinen früheren Werken eine ganz neue Qualität in der Rezeption der französischen Hochgotik verrät, besitzt bei allen Nachfolgern Nicolas die Kronenform bei Madonnen wie bei zeitgenössischen französischen Madonnen fast immer als dominierendes Grundmotiv einen Gemmenreifen, der bisweilen in Zacken aufgebogen wird und dem stilisierte Blätter aufgesetzt sind. Bei der Brienne-Madonna bleibt der außergewöhnlich niedrige Kronreif ohne Gemmenbesatz.



29. Giovanni di Stefano, Ziborium von S. Giovanni in Laterano, Apostel Petrus



30. Madonna im Domoperamuseum in Orvieto (angeblich aus S. Giovanni in Orvieto)

Darüber stehen die großen Kronblätter ohne Vermittlung von Zacken. Die Blätter werden dabei nicht nach außen gebogen. Dieser Kronenform am nächsten kommt die Krone einer stehenden, angeblich aus S. Giovanni in Orvieto stammenden Holzmadonna im Orvietaner Domoperamuseum (Abb. 30).

Über das signifikante Motiv hinaus lohnt sich eine weitergehende Beschäftigung mit dieser Madonna, die in der Forschung vermutlich deswegen zu wenig Beachtung gefunden hat, weil sie weder in den Komplex der mit der Fassade zusammenhängenden Skulptur gehört noch für stringente Rezeptionsmodelle französischer Gotik in Orvieto, obwohl sicher auch hier transalpine Vorbilder verarbeitet wurden,<sup>55</sup> so recht brauchbar ist. Vielmehr ist es eine andere, fälschlicherweise als kluge Jungfrau angesprochene stehende Madonna (Abb. 31) in demselben Museum, die wie kein zweites Werk in Orvieto Ausgangspunkt für die Frage nach

dem »Französischen« in der Skulptur Orvietos zu sein hätte.<sup>56</sup> Die Datierung in die 1290er Jahre im Zusammenhang mit den für den Neubau des Domes belegten transalpinen Künstlern scheint hier die plausibelste.<sup>57</sup> Von der Folie dieses Madonnenstils heben sich die Madonna aus

<sup>55</sup> GARZELLI, S. 59. Garzellis Meinung ist zuzustimmen, daß trotz der – freilich schwer benennbaren – französischen Züge die Figur als eine vermutlich umbrische Arbeit anzusehen ist. In Frankreich oder Deutschland sind mir keine Madonnen bekannt, die bezüglich der Krone der Brienne-Madonna näher stünden, auch wenn die Kronenform eher von dort herkommt als von der Tradition eines Nicola Pisano.

<sup>56</sup> Üblicherweise ist es eine kleine sitzende Madonna, die den Frankeinfluß zu belegen hatte, obwohl diese unter allen gotischen Holzfiguren der Domopera gewiß am wenigstens französisch geprägt ist; vgl. CARLI, S. 7 f.

<sup>57</sup> GARZELLI, S. 57.



31. *Madonna (sog. Kluge Jungfrau)  
im Domoperamuseum in Orvieto*

S. Giovanni und diejenige des Brienne-Grabes scharf ab. Die »Kluge Jungfrau« reiht sich noch ganz in die Tradition des mit der Trumeaumadonna am Nordquerhaus von Notre-Dame in Paris wohl kurz vor 1250 geprägten, französischen Madonnentypus, der in Frankreich bis ins 14. Jahrhundert ein langes Nachleben besitzt. In einer einheitlichen, energischen Bogenspannung baut sich der Körper vom rechten, hinteren Fuß über den überlängten Unterkörper bis zur nach vorne geschobenen und angehobenen Hüfte über den verkürzten und zurückgelegten Oberkörper bis in den dagegen wieder nach vorne gereckten Kopf hinein auf. Konsequentermaßen laufen die wenigen, tiefen, ausgefächerten Schüsselfalten vom rechten Bein straff vor der linken Hüfte und dem als davor gehalten zu ergänzenden Kind zusammen. An dieser Stelle erreicht die Figur Mariens mit den spitz ausgestellten Ellenbogen ihre größte Breite. Entgegen dem Faltenverlauf (und damit gegenüber dem Kind) wird der Oberkörper der

Mutter zurückgebogen. Als Kontrastmotiv zu den Schüsselfalten ist das dünne Untergewand am Oberkörper sehr flach gehalten.

Eine betonte Kontrastierung zwischen dem flachen Grund und einer Zuspitzung der plastischen Erhebungen sowie die eher dreieckig konturierte Gesamtform prägen den Gesichtstypus. Der sehr schmale und dünnlippige, in der Mitte leicht zugespitzte Mund ist zwischen dem spitzen Kinn und einer feinen, kleinen und spitzen Nase eingesenkt, während die Augäpfel der zur Schlitzform neigenden Augen in einer denkbar flachen Höhle liegen, über der sich die Brauen nur wenig vorwölben. Dagegen ist an der Madonna aus S. Giovanni alles behäbiger, beruhigter, gelassener. Die energische Biegung hat sich nun in ein wohliges Wiegen in der Fläche gewandelt. Die Figur ist auf Frontalität, die bereits in der Sockelform mit einer breiten Oktogonseite an der Front präludiert wird, und in der Breite angelegt; der Kontur ist geschlossener, Ober- und Unterkörper sind ausgeglichener. Hebungen und Senkungen der Falten kontrastieren weniger hart und sind im Gewandreif recht gleichmäßig über die Figur verteilt. Eine größere Vielfalt an Falten bei einer einheitlichen, mittelfesten Stofflichkeit – darunter gibt es Falten, die Horizontalakzente setzen – entsteht nicht zuletzt auch dadurch, daß mehrere Stoffschichten in variierender Glättung übereinander gelegt sind. Eine größere Einheitlichkeit resultiert auch daraus, daß es zu keinem Kontrast zwischen Ober- und Untergewand kommt. Es sind dies Unterschiede, die tendenziell auch zwischen der stehenden Pisaner Madonna von Giovanni Pisano und der um 1343 geschaffenen Madonna della Rosa Andrea Pisanos in Pisa<sup>58</sup> oder eben auch zwischen der Madonna aus Compiègne und den fortschrittlichsten französischen oder altniederländischen Madonnen um 1330/1340 bestehen.<sup>59</sup> Eine Datierung der Orvietaner Madonna aus S. Giovanni in diese Zeit dürfte daher am ehesten zutreffen.

Das Gesicht dieser Madonna unterscheidet sich erheblich von den stereotypen Konventionen der höfisch-verfeinerten, heiteren Gesichtsbildung der transalpinen Hochgotik. Es ist nicht mehr zugespitzt, sondern tendiert zu einem rechteckigen Umriß. Das Kinn stößt nicht mehr spitz vor, sondern wirkt wie ein weiches Fettpolster, in dem Kinn- und Kieferpartie verschmelzen. Die Augenbrauen über den sehr viel stärker gerundeten Augäpfeln sind nicht mehr so weit gebogen und werfen sich nach den Seiten hin mehr und mehr zu

<sup>58</sup> KREYTENBERG 1984/1, S. 89.

<sup>59</sup> So etwa die Madonnen aus Gosnay von 1329, die Madonna des Guy Baudet von 1341 in der Kathedrale von Langres oder die Alabastermadonna aus Pont-aux-Dames in New York. Vgl. Abb. 35, 48 und 49 bei Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Abteilungsband, Wien, Köln, Weimar 1992.

weich gepolsterten Wülsten auf, die in eine Kerbe zwischen Wangenknochen und Schläfen münden. Eine weiche, plastische Durchformung auch der Partien jenseits der markanten, nun aber auch weniger spitzen Stellen von Kinn, Mund und Nase gleicht das Relief aus. Das Gesicht scheint nun nicht mehr gegenüber den Haaren vorzustößen, sondern wird durch die strähnigen, nur noch mäßig ondulierten Haare gerahmt. Eine zweite Rahmung statt einer kontrastierenden, hüllenden Höhle stellt der Schleier dar.

Worin liegen nun die Gemeinsamkeiten mit der Brienne-Madonna? Obwohl es sich um eine sitzende Madonna handelt, fällt die Flächigkeit des Aufbaus ins Auge. Anders als bei den bekannten mittelitalienischen Madonnen des ersten Trecentoviertels wird keine Verbindung der verschiedenen Ebenen von Bein, Kind und Oberkörper angestrebt.<sup>60</sup> Jede der drei parallelen Ebenen bleibt für sich. Bezüglich der Gesichtsbildung können wir die Beschreibung bei einigen Abstrichen in der Qualität weitestgehend übernehmen. Sehr ähnlich werden auch die Hände mit ihren langen, steifen, röhrenförmigen Fingern gebildet. Gut vergleichbar ist auch die Verunklärung bei dem orthogonal nach vorn stoßenden, rechten Unterarm. Zwar wird an der Brienne-Madonna zwischen Ober- und Untergewand unterschieden, doch wird der Unterschied nicht thematisiert, da das Untergewand nur wenig zu sehen und dabei nicht gestrafft ist. Die Gewandstärke entspricht der stehenden Madonna. Das geglättete Aufnehmen einer Faltenbahn durch ein darübergelegtes Gewandteil bei einem insgesamt gleichmäßigen Faltenrelief treffen wir ebenfalls an. Ausgesprochen ähnlich sind einige Faltenmotive, wie etwa die gegenläufigen Einstülpungen an Stauchfalten jeweils oberhalb des rechten Fußes. Nicht mit der Brienne-Madonna, sondern mit dem sitzenden König weisen die seitlich versetzten, schlingernd über dem rechten Arm bzw. Bein herabfallenden Gewandsäume in zwei unmittelbar hintereinandergelegten Ebenen große Ähnlichkeit auf. Zuletzt sei das Motiv des Schleiers genannt, der als langes Tuch gebildet und waagrecht über den Oberkörper gelegt ist. Dies ist nun keine Erfindung der beiden hier verglichenen Madonnen, freilich auch kein französisches Motiv. Auf der Suche nach weiteren skulptierten Madonnen mit diesem Motiv werden wir bei einem Frühwerk Tino di Camainos, der Madonnenstatuette im Museo Civico in

Turin von 1313, und erneut in der Orvietaner Domopera fündig, mit einer um 1330 zu datierenden Statuette eines Bildhauers, der an den oberen Teilen der Domfassadenreliefs mitgearbeitet haben dürfte.<sup>61</sup> Wie in Assisi greift das Kind in den Schleier. In der Skulptur ist das Motiv vor Tinos Madonnenstatuette unbekannt. Entwickelt wurde es von Duccio, der unter den als Schleier über den Kopf gezogenen, byzantinischen Mantel noch einen zweiten, jetzt weißen Schleier legte.<sup>62</sup> Der Griff in den Schleier ist zunächst noch zaghaft bei Duccios Madonna in Perugia (um 1305)<sup>63</sup> und dann voll ausformuliert im Londoner Marien triptychon, das etwa in derselben Zeit wie Tinos Turiner Madonna entstanden sein dürfte. Wie zuletzt Hans Körner gezeigt hat, galt einer verbreiteten Tradition zufolge im Schleiertuch das Grabtuch Christi präfiguriert.<sup>64</sup> Der im Schleier antizipierte Tod Christi veranschaulicht naturgemäß die Hoffnung auf Erlösung und verdeutlicht so die Funktion der Madonna als *advocata* der Interzession.

## VII.

Voraussetzungslos in Italien ist das Ersetzen von Stützgliedern, etwa der Spiralsäulchen des de Braye- und des Cerchi-Grabs, durch Apostelstatuetten. Zwar ist nicht das Ersetzen, aber doch das Bestücken der Stützen mit einem Apostelzyklus aus der hoch- und spätgotischen Skulptur nördlich der Alpen bekannt. Der Magdeburger Domchor, die Sainte Chapelle in Paris, der Kölner Domchor und der Chor der Aachener Pfalzkapelle sind die prominentesten und signifikantesten Beispiele. Wenigstens drei davon sind Königs- bzw. Kaiserbauten im engeren Sinn.<sup>65</sup> Es ist sicher kein Zufall, daß sich im Dom von Siena, dem einzigen italienischen Bau, an dem von der Tätigkeit Nicola Pisanos an bis zur Baptisteriumfassade über viele Jahrzehnte kontinuierlich die Architektur und noch mehr die Skulptur aus dem nordalpinen Raum rezipiert wurde, auch das einzige mittelalterliche Beispiel Italiens für einen Apostelzyklus an Pfei-

<sup>60</sup> Große Unterschiede bestehen zu der von Antje Kosegarten, »Einige sienensische Darstellungen der Muttergottes aus dem frühen Trecento«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8 (1966), S. 96–118, vorgestellten sienensischen Gruppe von sitzenden Madonnen, die stark Erfindungen von Nicola und Giovanni Pisano verpflichtet sind; so etwa in der rundplastischeren Konzeption der Sitzgruppe und in der Kontrastierung von Ober- und Untergewand. Auch mit der noch stärker gerundeten, feineren, sitzenden Holzmadonna in der Orvietaner Domopera, die aufgrund vermeintlicher französischer Elemente Ramo di Paganello zugeschrieben wird, besteht keine engere Verwandtschaft.

<sup>61</sup> GARZELLI, S. 60. Bei CARLI, S. 63, ist es »Vitale Maitani(?)«.

<sup>62</sup> Gizella Firestone, »The sleeping Christ-Child in the Italian Renaissance. Representations of the Madonna«, *Marsyas*, 2 (1942), S. 44.

<sup>63</sup> Francesco Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Rom 21989, S. 43 f.

<sup>64</sup> Hans Körner, »Hans Baldungs »Muttergottes mit der Weintraube«, *Pantheon*, 1988, S. 57.

<sup>65</sup> Die Ste. Chapelle ist die Palastkapelle Ludwigs IX. Aachen ist ohne Karl den Großen und Karl IV. ebensowenig verständlich wie Magdeburg ohne Otto den Großen und Otto IV. Die Deutung des Kölner Doms als Königskirche von Wilhelm von Holland und Richard von Cornwall, wie sie Hans Sedlmayr, »Die gotische Kathedrale Frankreichs als europäische Königskirche«, in: *Epochen und Werke*, Bd. 1, München 1985, S. 188 ff., vorschlug, ist nicht haltbar.

lern befand. Doch waren es hier die Langhaus- statt der Chorpfeiler, die um 1320 mit Aposteln bestückt wurden.<sup>66</sup>

Die nachantike, figürliche Sarkophaggestaltung kam in Frankreich und Spanien im frühen 12. Jahrhundert auf.<sup>67</sup> Dort waren die Themen entweder liturgische – aus einem Strang davon werden sich die *pleurants* entwickeln –,<sup>68</sup> biographische oder dynastische – die Kontinuität der Herrschaft über den Tod hinaus war dabei der tragende Gedanke. Letzteres griffen die Anjou für ihre Neapolitaner Gräber auf. Für das Brienne-Grab war dies aus naheliegenden Gründen nicht gut möglich. Nach Ausweis der Monumente setzt die figürliche Sarkophagfront in Italien um 1300 bei typologisch stark an antiken Sarkophagen ausgerichteten, oberitalienischen Gräbern,<sup>69</sup> außerhalb dieses Bereichs hingegen erst mit dem von Tino di Camaino 1315 geschaffenen Grab Heinrichs VII. ein. Die dortigen Apostelstatuetten sind also zugleich auch die frühesten an einem mittelalterlichen Grabmal in Italien. Eine politische Interpretation im Sinne einer spezifisch ghibellinischen Herrschaftsauffassung von einem gottesunmittelbaren Kaiser als Schöpfer eines irdischen Paradieses und *salvator mundi* im Anschluß an Dantes *De monarchia*, wie sie Gert Kreytenberg vorgeschlagen hatte,<sup>70</sup> ist ausgeschlossen, allein schon weil das komplette Thema im engsten Neapolitaner Umkreis Tinos vorkommt und auch sonst in reduzierter Variante in Italien mehrfach außerhalb einer betont ghibellinischen Parteigängerschaft nachweisbar ist.<sup>71</sup>

Das einzige Grabmal in Italien, auf das eine nicht nur allgemein heilsgeschichtliche Interpretation der Apostelikonographie, sondern eine historisch herrschaftliche zutreffen könnte, wäre das Brienne-Grab. Die vollständige Apostelreihe war im Mittelalter – sei es in der Portalskulptur, sei es

bei den Fresken an der inneren Westseite von Kirchen – meist eschatologisch auf das Richten am jüngsten Tag bezogen, gemäß Mt. 19, 27–28: »Wenn die Welt neu geschaffen wird und der Menschensohn sich auf den Thron der Herrlichkeit setzt, werdet ihr, die ihr mir nachgefolgt seid, auf zwölf Thronen sitzen und die zwölf Stämme Israels richten.« In einem weiteren und allgemeineren Sinn stehen die Apostel für die eschatologische Heilsgemeinde, die himmlische Kirche, das himmlische Jerusalem, dessen Mauern mit zwölf Pfeilern mit den Namen der Apostel besetzt sind – in den durch Apostel ersetzten Säulen ist dies in Assisi wie in Magdeburg, Paris, Köln oder Aachen anschaulich sinnfällig – und in das der Tote einmal einziehen möchte. Demnach geht es hier um das endzeitliche und nicht das sofortige Partikulargericht nach dem Tod. Wenn Dante den König in der Tradition der Zweikörperideologie in die Nähe Christi rückt, dann meint das nicht, daß ein König am jüngsten Tag zu Gericht sitzen wird, denn die Heilsgeschichte haben Dante oder Heinrich VII. nicht abgelehnt, sondern allenfalls den Anspruch des Papsttums, daß der Kaiser der Heilsvermittlung des Papstes bedurfte.

Die bei frühchristlichen Sarkophagen häufige und für Grabmäler auch angemessene Apostelikonographie scheint – abgesehen von einem für das Grabmal des 1253 verstorbenen Dogen Marino Morosini im Atrium von S. Marco in Venedig wiederverwendeten frühchristlichen Sarkophag<sup>72</sup> und einem vereinzelt romanischen Beispiel in Airvault – für die mittelalterliche Sepulkralkunst erst nach 1300 etwa gleichzeitig in Katalonien, Frankreich, den alten Niederlanden<sup>73</sup> und Italien aufgekommen zu sein und sollte auch in der Folge für Monumentalgrabmäler eine nicht allzu häufige Thematik bleiben.

Im Chor der Aachener Pfalzkapelle beziehen sich die zwölf Apostel auf den Weltenrichter im Schlußstein. Nun ist dieser Chor inhaltlich nichts anderes als ein monumentaler Schrein um den Karlsschrein, auf dem der bei seiner Kanonisation als *verus apostulus* bezeichnete Karl der Große in einer Reihe deutscher Könige und Kaiser thront. Deren besondere Verbindung zum Apostelkult gerade an und in den Grablegen läßt sich über das Mausoleum des Theoderich in Ravenna, auf dessen Kuppelschale sich zwölf Steine mit dem Namen der Apostel befinden, bis zu Konstantin

<sup>66</sup> MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984, S. 135 ff. und 353 f., die zeigen konnte, daß die in der Sieneser Domopera befindlichen Apostel schon seit dem 15. Jahrhundert für die Langhauspfeiler dokumentiert sind, datiert den Zyklus auf 1315/1325.

<sup>67</sup> So das Grab Erzbischof Hinkmars in St. Remi in Reims, das Grab der Doña Sancha in Jaca. Das Grabmal des Petrus a Fonte Salubri in Airvault zeigt Apostel, möglicherweise durch den Namenspatron des Verstorbenen bedingt.

<sup>68</sup> LUNGHİ, S. 15, erkennt in den Aposteln die Rolle von *pleurants* nach dem Vorbild des »Grabes Ludwigs des Heiligen« in St. Denis. Apostel und *pleurants* sind in der Grabmalikonographie Frankreichs weder genetisch noch thematisch zusammenzusehen. Das Grabmal, auf das sich Lunghi bezieht, ist dasjenige für Louis de France, das von Royaumont nach St. Denis gebracht wurde. Man sollte hier auch nicht von *pleurants*, sondern von einem Trauerzug sprechen – also Teil einer Liturgie im Diesseits, während die Apostel endzeitlich verstanden werden.

<sup>69</sup> Es sind dies in Bologna das Grabmal Rolandino Passeggeris', in Brescia dasjenige für Berardo Maggis, in Padua das Grabmal Rogati-Negri und in Piacenza der Sarkophag in S. Giovanni in Canale.

<sup>70</sup> KREYTENBERG 1984/2, S. 60.

<sup>71</sup> Vgl. Negri Arnoldi, »Sulla paternità di un ignoto monumento campano e di un noto sepolcro bolognese«, in: GARMS/ROMANINI, S. 431–438.

<sup>72</sup> In der venezianischen Grabmalikonographie des Trecento treten Apostel nur in historisierter Form als Trauernde am Sterbebett Mariens auf, so am Grab des 1339 verstorbenen Dogen Francesco Dandolo in der Frarikirche und bei einem lt. Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Bd. 1, Venedig 1976, S. 181, bald danach entstandenen Grab in der Collezione Cini in Monselice.

<sup>73</sup> Vgl. Abb. 179 in Agustín Durán Sanpere u. Juan Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica* (Ars Hispaniae, Bd. 8), Madrid 1956; H. K. Cameron, »Attributes of the Apostles on the Tournai School of Brasses«, *Transactions of the Monumental Brass Society*, 13 (1980), S. 283 und 297.

zurückverfolgen.<sup>74</sup> Konstantin, der sich als dreizehnter Apostel verstand, ließ sich als Grabeskirche die Apostelkirche in Konstantinopel errichten, bei der sich ein Mausoleum befand, das auch den Neubau der Apostelkirche unter Justinian überlebte und bis 1028 die Grablege der *apostelgleichen*<sup>75</sup> byzantinischen Kaiser blieb. Eusebius von Cäsarea schreibt über die Grablege: »Zwölf Male errichtete er dort gleichsam heilige Säulen zu Ehren und zum Gedächtnis der Apostelschar; mitten unter sie stellte er seinen eigenen Sarkophag, zu dessen beiden Seiten je sechs Apostel standen.«<sup>76</sup> Gut denkbar ist, daß die Überlieferung der wichtigsten Grablege byzantinischer Kaiser die Konzeption des Brienne-Grabes, insbesondere die Wahl des Apostelthemas und dessen Verteilung mitgeprägt hat. Hier umstellten die Apostel in einer im italienischen Mittelalter nicht mehr erreichten Anschaulichkeit das Grab an den drei sichtbaren Seiten, statt wie in Pisa nur die Sarkophagfront zu schmücken. Indem nun das System der Vorderfront mit dem durch Apostel flankierten Wappen pro Feld um eine mittige Statuette erweitert wurde, konnten – einmalig in der Apostelikonographie an mittelalterlichen Sarkophagen – sowohl an der Vorderfront sechs statt der sonst üblichen vier, acht, neun oder zwölf<sup>77</sup> Apostel als auch an beiden Seiten insgesamt sechs Apostel Aufstellung finden. Die Apostelikonographie italienischer Sarkophage beschränkt sich bis um 1360 auf Werke Tinos und auf Werke, die stilistisch und/oder typologisch von Tino abhängig sind. Auch unter diesem Blickwinkel ist es konsequent, das Brienne-Grab hier einzureihen.

<sup>74</sup> Die zwölf Ziegel, die in die Kuppelschale der Hagia Sophia eingefügt wurden, waren mit Reliquien nicht nur der Apostel, sondern »aller Heiliger« gefüllt, vgl. Harald Keller, »Reliquien, in Architekturteilen beigelegt«, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin 1975, S. 111. Weitere Belege für den kaiserlichen Apostelkult: HERTLEIN 1985, S. 62, Anm. 7. Nach dem Aachener Monument war es v. a. das Wiener Kaisergrab für Friedrich III. von Nikolaus Gerhaert u. a. und ein für den Speyerer Dom geplantes Kaisergrab für Maximilian I., die die Apostelikonographie nicht nur als eine endzeitliche, sondern auch als eine spezifisch kaiserliche einsetzten, wie HERTLEIN 1985, S. 59 ff. gezeigt hat.

<sup>75</sup> Vgl. Otto Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena 1938, S. 221.

<sup>76</sup> *Des Eusebius Pamphili Bischofs von Cäsarea ausgewählte Schriften*, übersetzt und eingeleitet von A. Bigelmair, Bibliothek der Kirchenväter, I, München 1913, S. 181. Zur ersten Apostelkirche vgl. Richard Krautheimer, »Zu Konstantins Apostelkirche in Konstantinopel«, in: *Gesammelte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, S. 81–90.

<sup>77</sup> Vier Statuetten kommen nur bei dem reduzierten Programm vor (das Grabmal in der Sylvesterkapelle in S. Croce in Florenz zeigt vier Apostel der Vorderfront, das Pendant dazu in der dortigen Ludwigskapelle besitzt nochmals vier auf der Rückseite; das Petroni-Grabmal und ursprünglich wohl auch das della Torre-Grabmal hatten neben den vier Aposteln an der Vorderfront noch jeweils einen an jeder Schmalseite; acht Apostel an der Front und je zwei an den Seiten weist das Grabmal

Ein Verstorbener, mag er auch selbst als Herrscher Richter gewesen sein, wird mit »Einführung« des Fegefeuers ein erstes Mal unmittelbar nach seinem Tod gerichtet, wofür er der Vermittlung der Madonna als *propitia et adiutrix et advocata . . . misero peccatori* bedarf.<sup>78</sup> Das wurde nirgends klarer formuliert als am Grabmal Roberts des Weisen. Angesichts der Vielzahl von Interzessionsgruppen an Grabmonumenten in Italien liegt es nahe, auch die Madonna am Brienne-Grab zu einer vollständigen Interzession – vermutlich mit Franziskus und Johannes – zu ergänzen. So nimmt sich abschließend die weltliche Glorifikation in Demut zurück. Allerdings räumt die mittelalterliche »Herrschertheologie« dem König, anders als dem normalen Sterblichen, eine überzeitliche Permanenz über die Zeitlichkeit seines Körpers hinaus ein. Ernst Kantorowicz hatte in seiner umfangreichen Studie zu *The King's Two Bodies* – ohne genauere Kenntnis des historischen Kontextes aufgrund falscher kunsthistorischer Voraussetzungen – marginal auf das Brienne-Grabmal verwiesen als einer möglichen Darstellung dieser Herrschaftsideologie,<sup>79</sup> die in der Tat zur Erklärung zwar nicht jeglicher Mehrfachdarstellung des Königs an einem Grabmal, aber zumindest der Darstellung eines Toten und eines Thronenden beitragen kann.

Mag uns das Übereinanderschlagen der Beine als Verstoß gegen das Decorum königlicher Dignitas erscheinen, so hat darüber das hochgotische Mittelalter anders gedacht. Es ist zwar nicht ganz richtig, daß dieses Beinmotiv, das zu Unrecht als ein besonders signifikantes Motiv unmittelbarer, transalpiner Deszendenz des Brienne-Grabes gewertet wurde,<sup>80</sup> ein typisches Richtermotiv ist, wie immer wieder behauptet wurde.<sup>81</sup> Dennoch ist festzuhalten, daß zwischen

des Enrico Sanseverino in Teggiano auf, ohne daß freilich wegen des Flachreliefs ein Umstehen auch anschaulich wird, neun sind es in Airvault und zwölf am Grabe für Heinrich VII. An dem um 1340 entstandenen Sarkophag der Amalfitaner Bischöfe sind auf Vorder- und Rückseite je sechs halbfigurige Apostel unter Arkaden, in deren Zwickel sich Wappen befinden, neben Christus bzw. Maria dargestellt.

<sup>78</sup> Vgl. CENCI, S. 47, und HUECK, S. 263.

<sup>79</sup> KANTOROWICZ 1990, S. 427, Anm. 384. Er übernahm die These von VALENTINER, S. 4–8, daß es sich um das von Ramo di Paganello geschaffene Grabmal des 1282 verstorbenen Philipp von Courtenay handle. Unter dieser doppelt falschen Prämisse war die Einführung des als lebend thronenden Dargestellten historisch nicht zu verorten. Für die Kunstgeschichte war Harrison, S. 26 f., die erste, die Kantorowicz' These auf die Statuen von Herrschern an mittelalterlichen Grabmalen anwandte.

<sup>80</sup> Das Motiv ist in der italienischen Kunst der Gotik nicht so häufig wie in der englischen, aber keinesfalls war es vor dem Brienne-Grab in Italien unbekannt. U. a. verwendet es Giovanni Pisano an der Pistoieser Kanzel. In Assisi selbst kommt es im Fenster der Antoniuskapelle (kurz vor 1317) vor.

<sup>81</sup> HERTLEIN, S. 26 ff., und zuletzt noch HERZNER, S. 46.

1250 und 1350 unter den mit diesem Motiv dargestellten Figuren Könige eindeutig dominieren. Diese sind nicht selten als rechtsprechende, aber häufiger noch als befehlende Herrscher dargestellt. Als solche können sie gerecht, aber auch wie im Falle Herodes' oder Pilatus' ungerecht sein. Die Haltung meint Macht – Macht, die fehlbar sein kann.

Trotz der Personalunion von Jurisdiktion und Exekutive in der Person des Königs zielte die Königsideologie vorrangig auf Recht und Gesetz und die damit verbürgte Ordnung in Frieden. Wenn Johann von Brienne so scheinbar lässig thront, dann ist der Sinn nur ein geringfügig anderer als das Thronen Roberts des Weisen, um so mehr als wir Szepter und Schwert ergänzen müssen. Es war gerade die Richtfunktion thronender Herrscher, die insbesondere Birgitte Bøggild Johannsen und Antje Middeldorf Kosegarten im Sinne eines umfassenden herrschaftlichen Machtanspruches und einer zunehmenden Profanisierung der Grabmalikonographie interpretierten und die sie in der Grabplastik erstmals am Grabmal Heinrichs VII. in Pisa aufgrund der rekonstruierten Darstellung Heinrichs VII. (Abb. 32) zwischen seinen Beratern oder den Kurfürsten<sup>82</sup> realisiert sahen. Nun überzeugt zwar auch hier eine spezifisch ghibellinische Interpretation nicht, da thronende Herrscher mehrfach, ja vorrangig beim Hauptkontrahenten in Neapel dargestellt wurden, doch wäre nicht auszuschließen, daß dieser sich die im kaiserlichen Lager von den Konstitutionen von Melfi bis hin zu Dantes *Monarchia* entwickelten Ideen des mittelalterlich monarchischen Iustitia-Begriffes (der Herrscher als *lex animata* etc.) angeeignet hat. Diese sind ja weniger parteispezifisch als vielmehr grundsätzlich herrschaftsideologisch, zumal die herrschaftsexegetische Differenzierungsfähigkeit eines Dante nicht in das Medium einer einzigen Sitzstatue übersetzbar ist, sondern eines klärenden Darstellungsumfeldes bedarf. Mit einer in Büsten von Richtern und einer Iustitia exemplifizierten, juristischen Ikonographie und den Loyalität fordernden Drohhinschriften intendierte das Capuaner Brückentor eine kontextuelle Klärung. Doch selbst dieses Ensemble wäre als steinerne Edition der Konstitutionen von Melfi überinterpretiert, zumal nach wie vor Probleme der inhaltlichen Deutung offenstehen.<sup>83</sup>

Mehrfach wurde die am Capuaner Brückentor gewonnene, auf spezifisch christliche Konnotationen verzichtende Deutung des thronenden Herrschers ohne Reflexion über den veränderten Bildträger auf das pisanische Kaisergrab-



32. König (Heinrich VII.?, Ludwig der Bayer ?) im Domoperamuseum in Pisa

<sup>82</sup> Die verschiedenen Rekonstruktionen bei KREYTENBERG 1984/2, 55 f.

<sup>83</sup> Zum Brückentor und seiner Geschichte grundlegend: Carl Arnold Wilmsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua*, Wiesbaden 1953, und ders., *Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Bd. 5, Rom 1978, S. 923–928. Wenn die Interpretation des Capuaner Brückentores dann auch auf weitere Darstellungen von thronenden Herrschern an öffentlicher Profanarchitektur,

wie die Sitzstatue Karls von Anjou am römischen Kapitol und diejenige von Bonifaz VIII. an den Stadttoren Orvietos, eingewirkt haben wird, so ist viel von einer differenzierten Herrschaftssemantik verloren gegangen. Diese Statuen symbolisieren zunächst kaum mehr als die durch die jeweiligen Herrscher verkörperte Macht, die sich ihrem eigenen Selbstverständnis zufolge naturgemäß als die richtige, gerechte, friedensstiftende etc. definiert.

mal, für das hauptsächlich die deutsche Forschung die Zugehörigkeit der im Domoperamuseum befindlichen Königsgruppe behauptete, übertragen.<sup>84</sup> Daß der zeitgenössische Betrachter mit dem für die behaupteten Interpretationen notwendigen Wissen um das Brückentor vor das Grabmal getreten ist, wird man schwer beweisen können. Es sei hier nicht abgestritten, daß unter den verschiedenen genetischen Strängen die thronenden Herrscher an Stadttoren für die Entwicklung, kaum aber für die Deutung des thronenden Herrschers an Grabmälern eine Rolle gespielt haben können.

Die semantische Struktur dieser Tradition freilich fügt sich nicht nahtlos in die neue Aufgabe. Ein gewandelter Werkzusammenhang verlangt eine entsprechend gewandelte Interpretation der inhaltlichen Struktur. Das hat uns die jüngst (zu-)vielbeschworene Kontextualität eines Kunstwerkes gelehrt. Die Darstellung eines thronenden Herrschers am Eingang zu seinem Herrschaftsgebiet zu Lebzeiten vermittelt Machtansprüche anderer Art an andere Adressaten mit einem anderen Grad an Öffentlichkeit als die Darstellung eines Verstorbenen als thronender Herrscher an seinem in einer Kirche aufgestellten Grab im Zentrum seiner ehemaligen und daher nur noch ideologisch, aber nicht faktisch prolongierbaren Macht. Ob ein Verstorbener dem Anspruch gerecht werden kann, die Verkörperung der *lex animata* zu sein, erscheint fraglich, denn der Rezeptionsanspruch eines totalitären Machtgebarens ist hier grundverschieden von der liturgischen Einbindung und dem Wunsch nach Fürbitte dort. Im Grabmal verschieben sich naturgemäß die inhaltlichen Akzente in der Darstellung des thronenden Herrschers gegenüber einem Stadttor von selbst: von der Verkörperung der *lex animata* zu einer Kontinuität der Herrschaft, die sich nicht mehr allein in der monarchischen *iustitia* ihre ideologische Rechtfertigung konstruiert, von der Person zur notwendigen Institution. Im ikonographischen Kontext ist denn auch nichts, was in Assisi auf detailliertere Argumente eines ideologischen Herrschaftskonstruktes verwies. Die These eines ikonographischen *pars pro toto*, die die Einzelfigur im historischen Gedächtnis des Betrachters zu umfassender und eindeutiger Interpretation ergänzt, scheitert an zu vielen Kontextvarianten.

Sicher aber war der Kontext im Trecento nicht allein schon der Aufgabe nach vom Brückentor verschieden, sondern auch im Referenzsystem des Programmes selbst. Die Darstellung eines thronenden Herrschers (Heinrich VII. oder Ludwig der Bayer) zwischen sechs stehenden, als Berater oder Kurfürsten gedeuteten Figuren in Pisa belegt eine gravierende Akzentverschiebung gegenüber dem absoluten Machtverständnis einer allein gottgegebenen monarchischen Gerechtigkeit in Capua hin zu einer irdischen Bedingtheit des monarchischen Machtanspruchs.<sup>85</sup> Nach dem Interregnum und seinen Folgen wie Wahlkönigtum und Ausbildung des Kurfürstenstandes kann dies kaum überraschen.

An diese Verschiebung knüpfen auch Tinos neapolitanische Grabmalkonzepte an. Sie werden angesichts der verschiedenen Machtkonstellationen im Reich und im *regno* weiterentwickelt, indem sie den thronenden Herrscher erstmals in die Grabmalikonographie integrieren. Sie bauen das Programm aus, indem etwa Karl von Kalabrien an der Sarkophagfront inmitten von geistlichen und weltlichen Ratgebern thront, und (freskierte) Höflinge oder Ratgeber die Sitzstatue Roberts des Weisen umgeben, während sich der thronende König an der Sarkophagfront zwischen Mitgliedern seiner Familie zeigt. Monarchische Herrschaft definiert sich nun nicht zuletzt auch über das Umfeld. Zuge-spitzt formuliert: Die überzeitliche Legitimation Friedrichs II. weicht bei Heinrich VII. oder Ludwig dem Bayern und noch mehr bei Robert dem Weisen einer historischen von Hof, Klerus und Familie.

Möglicherweise bedingte erst dieser Wandel das nun stärker thematisierte Legitimationsmodell einer dynastischen Sukzession des Königs sowohl als Person, wie sie bereits in der Darstellung von Familienmitgliedern anklingt, als auch als Institution. Für den König, wie Kantorowicz gezeigt hat, wurde die Unterscheidung zwischen Person und Dignität getroffen. Für letztere wurde eine fiktive Unsterblichkeit behauptet, mit der seine *dignitas* weiterlebt: *Tenens dignitatem est corruptilis, Dignitas tamen semper est, non moritur.* »Der König als Amtsträger konnte nicht sterben, durfte nicht sterben, sonst wären unzählige Fiktionen der Unsterblichkeit zusammengebrochen. Während die tatsächlichen Könige starben, spendet man ihnen Trost, daß sie »als Könige« starben.«<sup>86</sup> Kantorowicz erkannte in dieser Ideologie permanenter Königsherrschaft die Grundlage einer Grabmalikonographie mit der doppelten Darstellung des Verstorbenen, einmal als toter und einmal als noch lebender König. Kantorowicz hatte aber weniger Beispiele in Italien, wo die Juristen die Unterscheidung zwischen dem natürlichen Körper und der *dignitas* des politischen Körpers entwickelt hatten, vor Augen als vielmehr die für die These weniger anschaulichen, seit etwa 1360/70 nachweisbaren und unter dem kuriosen typologischen Begriff des Transi-Doppeldeckergrabes bekannten Grabmäler vor allem Englands.

<sup>84</sup> Zuletzt KREYTENBERG 1984/2, passim; HERTLEIN 1985, S. 70; MIDDEL DORF KOSEGARTEN 1990, S. 319–322.

<sup>85</sup> So auch Tanja Michalsky in ihrer noch nicht publizierten Dissertation zu den neapolitanischen Gräbern Tinos. Ihr sei hier für das vertrauensvolle Überlassen von Teilen ihres Manuskriptes herzlich gedankt.

<sup>86</sup> KANTOROWICZ 1990, S. 431; zur unsterblichen Dignitas vgl. KANTOROWICZ 1990, S. 381 ff.; KANTOROWICZ 1990, S. 416, hat gezeigt, daß in England seit 1327 bei der Bestattung des Königs auf den Sarkophag eine Figur gestellt wurde *ad similitudinem regis* aus Holz, Leder oder Gips, der man die Krönungsgewänder angelegt hatte und die die Insignien trug.

Die These einer Darstellung der *dignitas* würde auch erklären, warum die Verbindung von Gisant und Thronendem in Italien aufkam und zunächst auch nur dort beheimatet war. Im Gegensatz zur häufigen Dichotomie in der nordischen Gisantikographie, für die Panofsky den Begriff »Pseudo-gisant« erwog,<sup>87</sup> bei dem sich Elemente von Tod und Leben mischen, zeigen bis um 1500 bis auf wenige Ausnahmen die italienischen Gisants den Verstorbenen; einem *Transi*, der sich vom ohnehin als tot gezeigten, nicht partiell verlebendigten Gisant noch hätte unterscheiden müssen, fehlten in Italien die Voraussetzungen. Mit dem verwesenden Körper, der in der Frühzeit des Typus zunächst kein Körper eines Königs, sondern derjenige eines hohen Adligen oder Geistlichen war, kommt bei den transalpinen *Transis* in die Ikonographie eine im Sinne des typisch spätmittelalterlichen *memento mori* moralische Konnotation, die so kraß für den natürlichen Körper in der trecentesken Vorstellung von *dignitas* nicht formuliert ist. Dort ist er als Mensch ein Sterblicher wie jeder Mensch, aber wie nur die wenigsten Menschen ist er eben auch ein König. Auf der anderen Seite ist die überzeitliche Amtspräsenz und -permanenz in Italien ungleich anschaulicher gefaßt als bei den *Transi*-Doppeldeckergräbern. Denn dort ist der lebende König ein in voller Amtswürde thronender, hier hingegen ein zweiter Gisant, der als nur partiell Lebender nur ansatzweise den Anspruch ewigwährender Vitalität des politischen Körpers einzulösen vermag.

## IX.

Wo und unter welchen Bedingungen kam in der Sepulkralplastik die doppelte Darstellung des Verstorbenen, einmal als toter König beim Gisant und einmal als herrschender König auf dem Thron in Italien, auf? Genannt wurde in der Literatur meist das Grabmal für Heinrich VII. Als dessen angebliches Vorbild brachte Harald Keller dagegen das nicht mehr erhaltene Grab des 1285 verstorbenen Karl von Anjou in die Diskussion.<sup>88</sup> Es befand sich im Dom von Neapel, »ove fu posta la statua in abito reale sedente sopra un leone«.

Hertlein konnte nachweisen, daß das von Keller angeführte Grab für Karl um 1333 erst in der Planung steckte.<sup>89</sup> Hertleins Meinung, daß es nie zur Ausführung kam, widerlegt eine neapolitanische Quelle des Seicento. Das Grab

befand sich neben dem Hochaltar des Domes und wurde 1596 zerstört. Nach dem Umbau durch Domenico Fontana wird die Figur des thronenden Karl von Anjou noch erwähnt: »Vedesi ora la statua del l'antica sepoltura di Carlo assisa, come detto abbiamo, sopra il leone sulla porta picciola del Duomo«.<sup>90</sup> Jüngst wurde dann die Zugehörigkeit der »Heinrichsgruppe« mit zwingenden historischen Argumenten von Volker Herzner nicht nur aus dem Grabmal, sondern auch aus dem Werk Tinos ausgeschieden<sup>91</sup> – Argumente, die auch durch den stilistischen Befund erhärtet werden, der im Œuvre Tinos weder in der Figuren- und Kopferfindung noch in der Gewandbildung Parallelen hat. So können wir Grabmäler mit der Statue eines thronenden Königs in der ersten Trecentohälfte dreimal nachweisen – Karl von Anjou, Robert der Weise und Johann von Brienne. Für alle drei Grabmäler kommt die Auftraggeberschaft vom neapolitanischen Hof, an dem die mit dem neapolitanischen Königshaus eng verwandten Nachkommen und Nachfolger Johanns von Brienne als Lateinische Kaiser lebten. Da bis in die 1370er Jahre an neapolitanischen Gräbern die jeweils Memorierten noch in mindestens sechs weiteren Fällen thronend dargestellt wurden,<sup>92</sup> wird man sogar von einer neapolitanischen Eigenart sprechen müssen. Dabei wurde offenbar anfänglich modal unterschieden zwischen Königs-

<sup>90</sup> F. Capecelatro, *Storia di Napoli* (1640) (Collezione di ottimi scrittori italiani in supplementi ai Classici Milanesi, IX–XII), Bd. 4, Pisa 1820–21, S. 253. HERZNER, S. 46, erwägt die Möglichkeit, daß der thronende König in Assisi eventuell identisch sei mit der ehemals im Dom von Neapel befindlichen Statue Karls von Anjou. Allein schon die Tatsache, daß der thronende König in Assisi schon vor 1596 mehrfach nachgewiesen ist, macht Herzners Vermutung obsolet.

<sup>91</sup> Vgl. HERZNER, passim, der sich dem überwiegenden Teil der italienischen Forschung zum Heinrichsgrab anschloß. Die Interpretation der »Heinrichsgruppe« durch MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990, S. 319–322, trifft für eine Anbringung an einem der Stadttore Pisas oder am Palazzo degli Anziani weitaus besser zu als für ein Grabmal. Kein Argument für einen thronenden Herrscher in Pisa ist die Darstellung des in sich zusammengesunkenen, für die Exequien auf den Thron gesetzten, toten Antonio degli Orsi an seinem Grabmal in Florenz, das nie einen Gisant hatte; vgl. KÖRNER, S. 54–57.

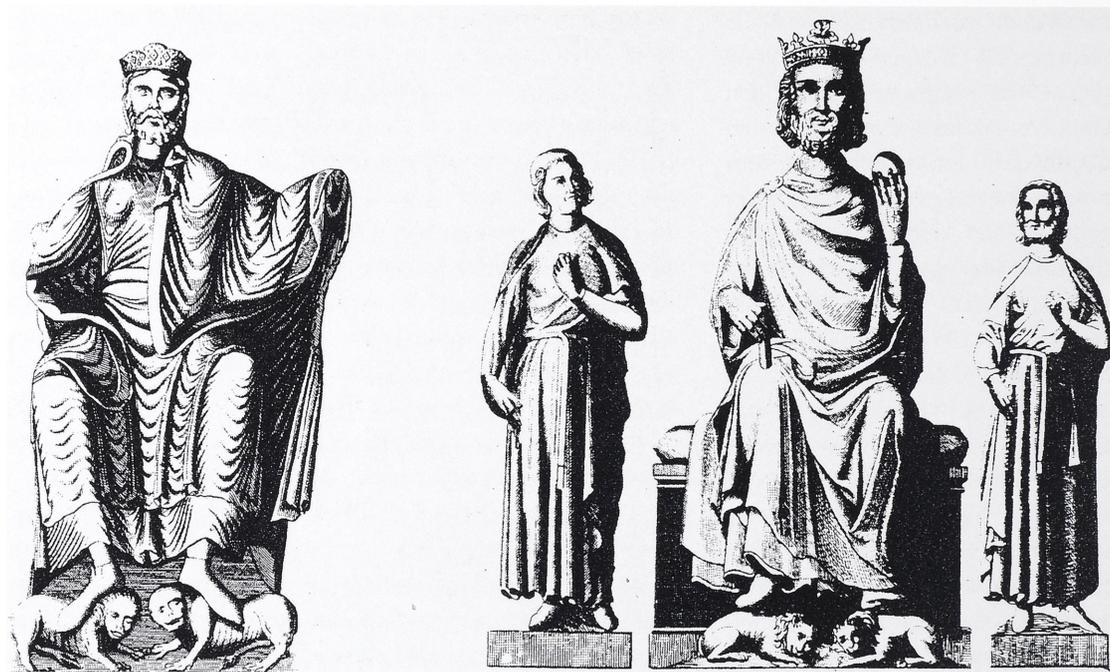
<sup>92</sup> Die Beispiele sind aufgezählt bei BØGGILD JOHANNSEN, S. 100. Noch das größte gotische Grabmal Neapels (und Italiens), dasjenige von König Ladislaus († 1414) in S. Giovanni a Carbonara zeigt den Verstorbenen als Thronenden. HARRISON, S. 198 und 338–341, berief sich bei ihrer Deutung des Grabmals Roberts des Weisen im Sinne der *Dignitas* auf Kantorowicz, sah den Ursprung aber beim Kaisergrab in Pisa. Sie bindet die Interpretation beider Grabmäler an tagespolitische Machtprobleme – in Pisa die ghibellinischen Hoffnungen, in Neapel die dynastische Sukzession, da sich die Anjou ihrer Macht angeblich nicht sicher sein konnten –, wo es doch gerade das Prinzip der *Dignitas* ist, von permanenter und allgemeiner Gültigkeit zu sein. Die politischen Ereignisse verschwinden hinter dieser Allgemeingültigkeit. Sie sind, so sie überhaupt zutreffen, allenfalls Voraussetzungen für die Entstehung, die inhaltlich in den Lösungen anschaulich nicht zu erkennen sind. Ansonsten wäre ja die Darstellung des Thronenden kein Ausdruck von Macht, sondern von Schwäche!

<sup>87</sup> So zumindest soll Panofsky lt. KANTOROWICZ 1990, S. 426, Anm. 383, den in Frankreich üblichen Gisant gesprächsweise gegenüber Kantorowicz bezeichnet haben. In seinem Grabmalbuch verwendet Panofsky diesen Begriff allerdings nicht.

<sup>88</sup> Harald Keller, »Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3 (1939), S. 303 f.

<sup>89</sup> HERTLEIN 1966, S. 29 ff.

33. Stiche nach den beiden Sitzstatuen König Dagoberts in St. Denis



gräbern mit der Darstellung des Thronenden als vollplastischer Figur über dem Sarkophag<sup>93</sup> und den Gräbern der Thronfolger, Fürsten etc. mit dem Reliefbild des Thronenden am Sarkophag.

Das Königreich Neapel war im Trecento das einzige Königreich auf italienischem Boden. Wie nirgendwo sonst im damaligen Europa wurde dort im zweiten Jahrhundertviertel eine dynastische Selbstdarstellung mittels monumentaler Grabmäler betrieben, die in diesem Umfang nur in der Grabmalpolitik Ludwigs des Heiligen eine Parallele hat. Die umfassende, sepulkrale Präsentation war im *regno* nicht ohne einen gewissen Vorlauf, erreichte aber nach dem Eintreffen Tino di Camainos eine neue Quantität und eine den anspruchsvollen Aufgaben angemessene, neue Qualität.

Daß innerhalb der italienischen Grabmalkunst gerade in Neapel die Darstellung des Verstorbenen auf einem Thron aufkam, ist um so weniger verwunderlich, als die wichtigsten typologischen Voraussetzungen gerade nicht bei Monumenten der deutschen Kaiser, sondern bei den vier wichtigsten Grablegen der französischen Könige zu suchen sind. In der Krypta von St. Médard in Soissons standen die beiden

um 1240/50 entstandenen Statuen der merowingischen Könige Chlotar I. und Sigebert I. in Nischen seitlich oberhalb der beiden Grabplatten.<sup>94</sup> Bei den ungefähr gleichzeitigen Gräbern für die Kinder Ludwigs des Heiligen, Jean und Blanche de France, in Royaumont wurde die doppelte Darstellung als Gisant und als Standfigur in jeweils einem Arkosolgrab zusammengefaßt.<sup>95</sup> Eine polarisierte Ausdifferenzierung zwischen dem Gisant als Darstellung eines Toten und der Darstellung in einer vitalen Pose der Macht ist hier freilich noch nicht anzutreffen, wie denn auch zu diesem Zeitpunkt die Theorie der *dignitas* noch nicht ausgebildet war.

Sitzstatuen französischer Könige entweder in einem Grabmalkontext oder als Stifterbilder wurden im 12. und 13. Jahrhundert für St. Denis, St. Médard in Soissons und St. Remi in Reims geschaffen. So gab es in Soissons außer den genannten Gräbern zwei Sitzstatuen von Chlotar I. und Sigebert I.,<sup>96</sup> ohne daß ein Zusammenhang mit den Gräbern der Krypta zu erkennen wäre. In St. Denis stand eine um 1140/50 geschaffene Sitzstatue des über zwei Löwen thronenden, vermeintlichen Abteigründers Dagobert.<sup>97</sup> Eine zweite, vermutlich im Zusammenhang mit der Grabmalserie

<sup>93</sup> Am Grabmal Roberts des Weisen hatte man den zwei Körpern des Königs doppelt Rechnung getragen. Mit der dynastischen Ikonographie an der Sarkophagfront wurde die historisch-faktische Kontinuität des natürlichen Körpers des Königs thematisiert und mit dem Thronenden die ideelle »Perpetuität der Hoheitsrechte des ganzen politischen Körpers« (KANTOROWICZ 1990, S. 381), beide zusammen sind im Begriff der *dignitas* verbunden. Insofern trifft Kantorowicz' These sogar mehr auf das Grab Roberts als auf englische Transi-Doppeldeckergräber zu.

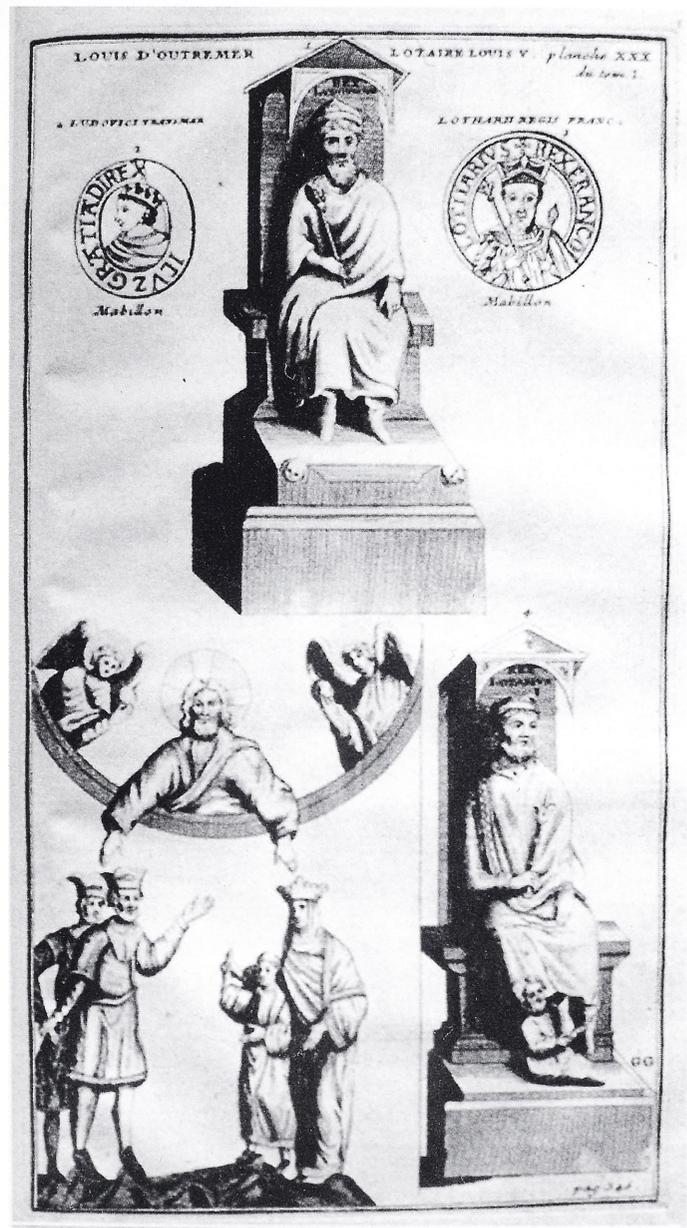
<sup>94</sup> ERLANDE-BRAND., S. 137 f. und Abb. 63–69.

<sup>95</sup> ERLANDE-BRAND., Abb. 109–114.

<sup>96</sup> HAMANN-MACLEAN, Abb. 52 f. Die Datierung ins mittlere zwölfte Jahrhundert durch ERLANDE-BRAND., S. 119 f., wurde von HAMANN-MACLEAN, S. 160, angezweifelt, der eher Verbindungen zu Nikolaus von Verdun sieht, was in der Tat wahrscheinlicher ist.

<sup>97</sup> HAMANN-MACLEAN, S. 158, datiert nach 1137. KRAMP, S. 146, erwägt als originalen Aufstellungsort einen Platz neben dem Hochaltar. Dies scheint plausibler als die These von HAMANN-MACLEAN, S. 159, daß sich die im 18. Jahrhundert in dem vermutlich 1137 begonnenen Westbau befindliche Figur schon immer dort befunden habe. Seine Datierung versucht diesen Aufstellungsort zu berücksichtigen. Hingegen erscheinen uns die Argumente für die Zweifel von KRAMP, S. 146, an der Identifikation ein wenig zu bemüht.

von 1263/64 entstandene Version dieses Themas befand sich im Kreuzgang östlich des Südquerhausportals. Dort thronte Dagobert (Abb. 33) ebenfalls über einem gegenständigen Löwenpaar zwischen zwei nicht näher identifizierbaren Begleitern, die als Söhne Dagoberts oder als Berater gedeutet werden.<sup>98</sup> Da Dagobert das aufwendigste Grab der unter Ludwig dem Heiligen geschaffenen Serie französischer Königsgräber erhielt, ist eine ausschließlich sepulkrale Interpretation der Sitzstatue hier ausgeschlossen. Gleichwohl darf diese Dagobertgruppe in der Motivgenese sicher keinen geringeren Platz beanspruchen als das Capuaner Brückentor. In St. Remi in Reims, dem Aufbewahrungsort für das Salböl der Königskronung, wurden die Sitzstatuen Lothars des Überseeischen und Ludwigs IV. unter Baldachinen um 1130 unmittelbar neben ihren Gräbern zu Seiten des Hauptaltars – eine vergleichbare Situation wie später beim Grab Karls von Anjou – aufgestellt (Abb. 34) und müssen daher als Grabstatuen bezeichnet werden.<sup>99</sup> Das entscheidende Vorbild für die beiden Reimser Gräber dürfte das Grab Karls des Großen gewesen sein.<sup>100</sup> In der Tat haben sich die Anjou auch sonst in die Tradition der Herrscherstilisierung ihrer engen königlichen Verwandten in Frankreich – Karl von Anjou war der Bruder Ludwigs des Heiligen – eingereiht, um so mehr als Süditalien unter König Robert ein gewiß mächtigeres »französisches« Königreich war als das zeitgenössische Frankreich. Die Stilisierung als zweiter Karl machten sich nicht nur die französischen und deutschen Könige und Kaiser zu eigen. Auch auf Johann von Brienne wurde sie angewandt, *alter Karolus Pippini filius* nennt ihn Salimbene de Adam.<sup>101</sup> Nicht also die Tradition der zwischen juristischer Monarchierechtfertigung und machtpolitischer Präsenz oszillierenden Stadt- oder Sitzstatuen, sondern die herausragende Bedeutung, die die Tra-



34. Stich mit den Sitzstatuen Lothars des Überseeischen und Ludwigs IV.

dition und dynastische Sukzession gerade im 12. und 13. Jahrhundert für das französische Königtum hatte, müssen als Hauptmovers für das neue Motiv innerhalb der italienischen Grabmalplastik angesehen werden. Über diese Genese findet die Interpretation einer personifizierten *dignitas* ihre Bestätigung. Die ideell bis zum jüngsten Gericht andauernde königliche Herrschaft ist das Thema des am weitesten entwickelten unter den neapolitanischen Grabmal-konzepten.

Wie Hugo Buchthal gezeigt hat, führten die kapetnischen Könige ihre Linie ebenso wie die Anjou in Neapel nicht nur auf Karl den Großen und die merowingischen Könige, sondern, wie es bereits diese getan hatten,<sup>102</sup> bis

<sup>98</sup> HAMANN-MACLEAN, S. 158. Vermutlich hat ein etwas einseitig deutscher Blickwinkel bislang verhindert, daß diese Gruppe nicht im Zusammenhang mit der für das Heinrichsgrab in Pisa gesehenen Gruppe thematisiert wurde.  
<sup>99</sup> ERLANDE-BRAND., Abb. 59–62, HAMANN-MACLEAN, S. 182 f., datiert die Reimser Sitzstatuen um 1130; KRAMP, S. 320 und 326–339.  
<sup>100</sup> ERLANDE-BRAND., S. 119. Die Auffassung stützt sich auf die im wesentlichen sicher richtige Rekonstruktion von Joseph Buchkremer, »Das Grab Karls des Großen«, *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 29 (1907), S. 68–177. HAMANN-MACLEAN, S. 160, nimmt an, daß es sich in Aachen um eine Neufassung nach Erhebung der Gebeine nach 1165 handelt. Doch ist aufgrund Einhards Vita Karls des Großen (*arcusque supra tumulum deauratus cum imagine et titulo exstructus*) anzunehmen, daß bereits das karolingische Grab in etwa der Buchkremer'schen Rekonstruktion entsprechen haben muß.  
<sup>101</sup> *Cronica Fratris Salimbene de Adam Ordinis Minorum*, hg. von Oswald Holder-Egger (Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum, Bd. 32), Hannover u. Leipzig 1905–1913, S. 43.  
<sup>102</sup> Andreas Kusternig, *Quellen zur Geschichte des 7. und 8. Jahrhunderts*, Darmstadt 1982, S. 84 und 340.



35. Das Grabmal des Hektor, Illustration nach der *Historia destructionis troiae* des Guido de Columnis

nach Troja zurück.<sup>103</sup> Im Gegensatz zum Urbild dieser dynastischen Konstruktion, das julisch-claudische Kaiserhaus im antiken Rom, war es nicht so sehr Äneas als vielmehr Hektor, den sich das Geschlecht zum Ahnherrn wählte. So schrieb der Dichter Uberto Bastiani da Gubbio über Karl von Anjou: »nobilis hunc Priamo praeponit sanquinis ortus«. <sup>104</sup> Anders als in der klassischen antiken Mythologie ist Hektor im *Roman de Troie* des Benoît de Ste. Maure und in der davon abhängigen, Ende des Dugento in Messina entstandenen *Historia destructionis Troiae* des Guido de Columnis, beides »Bestseller« mittelalterlicher Heldenepik, der eigentliche Held von Troja, der von Achill feige ermordet wurde. In beiden Fassungen ist das Grabmal Hektors ausführlich beschrieben. Der für unseren Zusammenhang entscheidende Teil des Grabmals betrifft den oberen Bereich, in dem sich ein Thron befindet, auf dem der einbalsamierte Leichnam Hektors sitzt. Abgeschlossen wurde das Grabmal mit der Darstellung des Helden als Lebender mit einem Schwert. Nun hat sich in Neapel, etwa am Grab Roberts des Weisen, die Darstellung des über dem Sarkophag Thronenden gegenüber der Darstellung des Toten und des Lebenden in der literarischen Beschreibung verschoben, doch wird in einer etwa zeitgleichen, in Neapel entstandenen Illustration zum Text (Abb. 35) die literarische Differenzierung in der Darstellung des schwerhaltenden Hektor

zusammengezogen, der über einem von Karyatiden gehaltenen Sarkophag thront.<sup>105</sup> Entscheidend dabei ist, daß der Miniaturist die Illustration im Licht der damals gerade entstandenen Grabmäler für die Anjou gestaltet.<sup>106</sup> So konnte der neapolitanische Grabtypus mit seinem von geflügelten Tugenden getragenen Sarkophag und einer darüber thronenden Figur als Nachbildung des Grabes eben jenes Hektors verstanden werden, auf den die Dynastie ihren mythischen Ursprung zurückführte. Über diese spezifisch französisch-königliche, literarisch vorgeformte Herkunftsfiktion hinaus spielte die antike Grabplastik für die Ausbildung des monumentalen Grabmals im Mittelalter grundsätzlich eine gewichtige Rolle. Wie sehr die Vorstellung von antiken Grabmonumenten im hohen Mittelalter in Frankreich präsent war, verdeutlicht das Grabmal eines »Sarazenen« im »Bauhüttenbuch« des Villard de Honnecourt – *de tel maniere fu li sepulture d'un sarazin, q(ue) io vi une fois*, wie Villard dazu schreibt –, <sup>107</sup> das bei aller Unklarheit der architektonischen Struktur immerhin einen Thronenden in der oberen Hälfte des Monumentes zeigt (Abb. 36). Wegen des islamischen Bildverbots ist ausgeschlossen, daß es sich hier um ein muslimisches Grab handelt. Wie Hans Hahnloser nachwies, wurde seit den Kreuzzügen der Begriff *sarazin* pauschal für alle Heiden oder synonym für römisch verwendet: *opus saracenum* ist identisch mit *opus romanum*. Das von Villard gezeichnete Grabmonument ist zwar nicht erhalten, doch geht aus dem *Testamentum Galli Lingonis* hervor, daß es »in der Juragegend der Germania superior tatsächlich Grabbauten mit einer Exedra, der Sitzfigur des Toten... gegeben hat...«. <sup>108</sup>

Neapolitanischen Ursprungs ist nicht allein der thronende Herrscher an und in italienischen Grabmälern, sondern auch das Thronen über einem Löwen, der aber schon früh zu Verständnisproblemen führte. Im barocken Neapel wurde er als persönliche Ikonographie Karls von Anjou gedeutet: *un leone che fu sua particolare impresa*. <sup>109</sup>

<sup>103</sup> BUCHTHAL, S. 34 ff.

<sup>104</sup> Zitiert nach BUCHTHAL, S. 36.

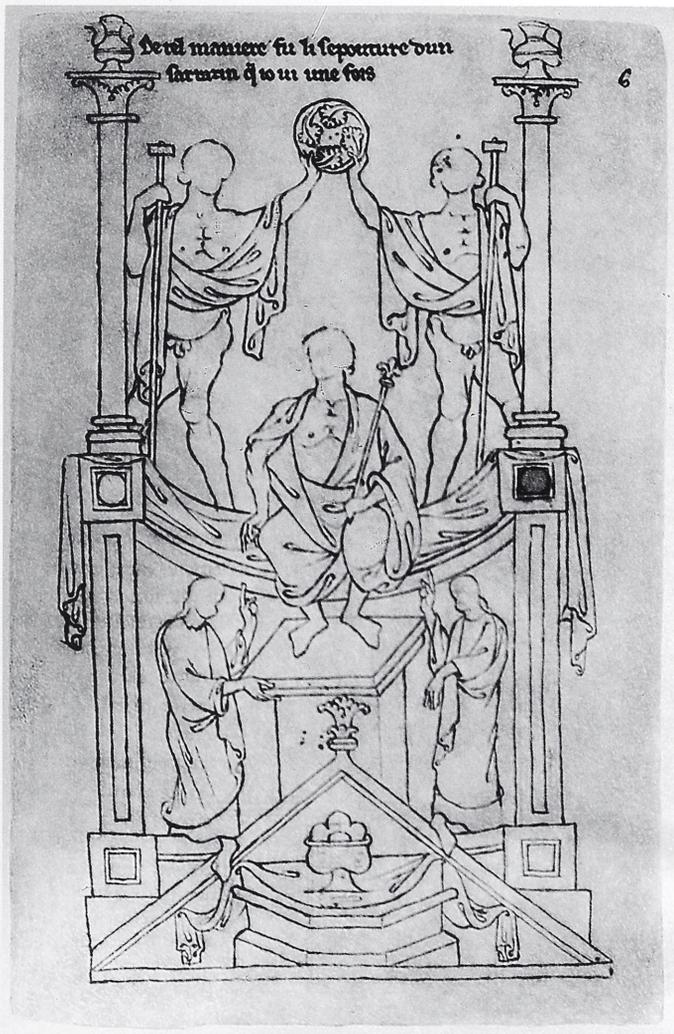
<sup>105</sup> Bei dem um 1400 entstandenen *Le Livre de la Cité des Dames* von Christine de Pizan ist die zusammengezogene Version dann auch literarisch fixiert und in der Lokalisierung der Situation wie in Neapel angenähert: »Dort, ..., vor dem ihren Göttern geweihten Hauptaltar, saß Hektors Leiche auf dem Thronsessel und war so einbalsamiert und hergerichtet, daß es den Anschein hatte, er lebe: in seiner Hand hielt er das blanke Schwert, ...« (zitiert nach der deutschen Taschenbuchausgabe, München 21990, S. 80).

<sup>106</sup> Das Referenzwerk ist nicht das Grab für Karl von Kalabrien, wie BUCHTHAL, S. 34 f., meint, sondern dasjenige für Robert den Weisen, da Karl nur am Sarkophagrelief gezeigt ist und nicht vollplastisch über dem Sarkophag thront. Damit werden auch die Deutungen Karls als Hektor obsolet.

<sup>107</sup> HAHNLOSER, S. 27.

<sup>108</sup> HAHNLOSER, S. 29.

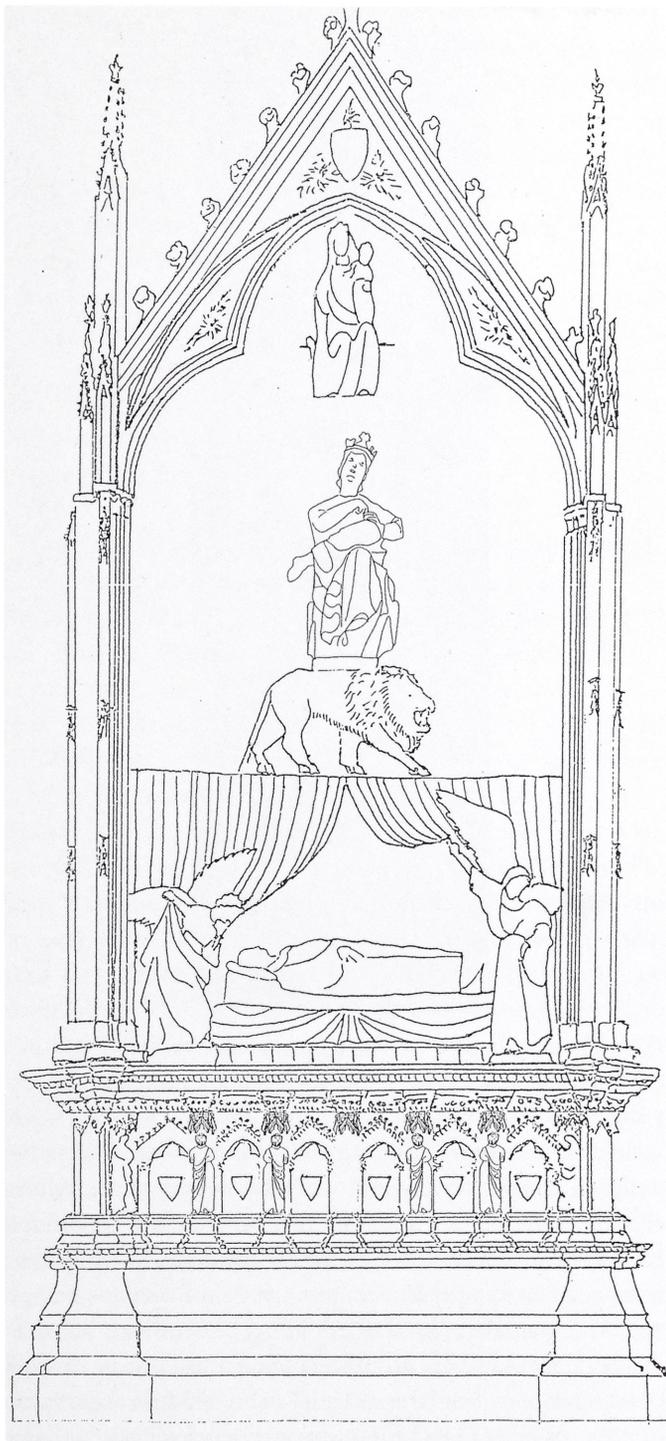
<sup>109</sup> Vgl. Anm. 90.



36. Villard de Honnecourt, Grabmal eines »Sarazenen«, Paris, Bibliothèque Nationale

Wir haben gesehen, daß Löwe und König in Assisi in der heutigen Form nicht zusammengehören. Trennen wir sie, wäre die Madonna auf dem Löwen zu ergänzen – eine ästhetisch ähnlich unbefriedigende Lösung. Madonnen über – meist nur kleinen – Löwen aus dem hohen und späten Mittelalter sind vielfach überliefert. Bei einer Madonna auf dem Löwen reduziert sich das vielfältige Bedeutungsspektrum des Löwen<sup>110</sup> auf den Thron Salomons mit Maria als *sedis sapientiae* oder auf den Triumph über den Antichristen – so Isidor von Sevillas Interpretation des Löwen im Psalm 90:13 *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*. Anschaulich wurde diese Ikonographie im Niedertreten, jene in der Bindung von zumeist zwei Löwen an die Throngestalt. Beide Interpretationen scheiden angesichts der Tragefläche über dem Löwen aus. Eine dritte Möglichkeit zeigt erstmals das Davidreliquiar im Münster-

<sup>110</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd.3, Freiburg 1971, S.112 ff.



37. Grabmal des Johann von Brienne, S. Francesco in Assisi, Rekonstruktion des Verfassers

schatz in Basel. Dort steht die Madonna auf einem von David mittels eines Rotulus gehaltenen Sardonyx-Cameo, auf dem ein schreitender Löwe gezeigt ist. Das triumphale Niedertreten ist hier schon technisch nicht möglich und ist wohl auch nicht gemeint. Sehr viel wahrscheinlicher ist die Deutung des Löwen im Sinne eines Davidattributes: David, der König von Juda, als Löwe von Juda – ein Topos, der vom



38. König Pippin, Kathedrale von Reims, Südquerhaus

zweiten Jakobssegen (Gn. 49, 9–10) auf den Löwenbezwinger David (1. Sam 17, 34–35) übertragen wurde. Maria mit dem Kind ist, wie auch die Rotulusinschrift verkündet, ein Sproß aus der Wurzel Jesse.<sup>111</sup> Das Reliquiar datiert allerdings erst einige Jahrzehnte nach dem Brienne-Grab.

Es scheint daher wahrscheinlicher, den Löwen bei dem Thronenden (Abb. 37) zu lassen, ohne aber auf die Baseler Ikonographie zu verzichten. Das Grabmal Karls von Anjou wäre das sichere Vorbild, könnte man nachweisen, daß der Löwe ein Symbol war, das innerhalb der neapolitanischen Sepulkralikonographie auch für Johann von Brienne, ja nur noch für Johann von Brienne, Sinn macht. Es stellt sich zunächst die Frage, in welchem Zusammenhang – außerhalb der zu Füßen der Gisants liegenden Löwen als Symbole der

Stärke<sup>112</sup> und des salomonischen Throns, der hier ebenfalls nicht in Frage kommt – historische Könige auf einem großen Löwen vorkommen? Den Schlüssel zur Interpretation dürfte die Reihe der fränkischen Könige in den französischen Königsgalerien bieten. So steht in der Mitte der im 19. Jahrhundert erneuerten Westfassade von Notre-Dame in Paris ein König auf einem Löwen, ebenso an den Westfassaden von Chartres und Amiens sowie am Südquerhaus von Reims (Abb. 38). Die Deutung der Königsgalerien schwankte lange zwischen einer Darstellung der französischen Könige und derjenigen der biblischen Könige als deren Antitypus. So interpretierten Viollet-le-Duc und Emile Mâle den König auf dem Löwen als David, den Löwen von Juda.<sup>113</sup> Mittlerweile wissen wir, daß die Königsreihen die französischen Könige meinen, und der König auf dem Löwen Pippin darstellt.<sup>114</sup> »Wenn Pippin der Kleine als erster und zunächst einziger der französischen Könige auf dem Löwen verherrlicht wurde, so offenbar in Analogie zu David. Ideologiegeschichtlich steht dahinter die *imitatio David regis* durch den Herrscher seit frühbyzantinischer Zeit, die einen Höhepunkt unter den Karolingern und erneut unter den Capetingern erlebte. König Pippin auf dem Löwen ist gleich David, dem Löwen von Juda, Begründer eines neuen Herrschergeschlechtes, Priesterkönig wie dieser, im übrigen gleich David gegen Geblütsrecht und Stammestradiation allein durch priesterliche Salbung legitimiert.«<sup>115</sup> Wurden schon die merowingischen Könige als »Davidnaturen« bezeichnet, so steigerte sich die Davidtopik unter Pippin, der nicht durch dynastische Sukzession, sondern eine die Usurpation legitimierende Salbung zum König wurde. Selbst die päpstliche Kanzlei betitelte Pippin in offiziellen Papstschreiben als neuen David. Die Päpste haben diese Anrede bei seinen Nachfolgern nicht wiederholt,<sup>116</sup> dafür wurde um so mehr Pippins Sohn Karl innerhalb wie außerhalb seines Hofes zu einem *David rex* oder *David pater patriae* stilisiert. Die *imitatio David regis*

<sup>112</sup> BLOCH, S. 275.

<sup>113</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris 1867, Bd. II, S. 389; Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris o. J. (Taschenbuchausgabe, die sich auf die achte Auflage von 1948 bezieht), S. 321 ff.

<sup>114</sup> Johann Georg Prinz von Hohenzollern, *Die Königsgalerie der französischen Kathedrale*, München 1965, S. 63, hat gezeigt, daß innerhalb der Königsreihen an Reimser Glasfenstern und im Königspalast auf der Ile-de-la-Cité der König auf dem Löwen mit Pippin betitelt war. Für die Deutung als Galerie der französischen Könige erbrachte HAMANN-MACLEAN, S. 254 ff., zusätzliche Argumente.

<sup>115</sup> BLOCH, S. 286 f. Zur Darstellung von David auf dem Löwen in Psaltern vgl. STEGER, Tafel 11 und 13. Zur Identifizierung des Löwenattributes mit David, BLOCH, S. 288 ff. Eigenartigerweise hat Steger weder den Löwenkämpfer David noch den Löwenthron thematisiert. HAMANN-MACLEAN, S. 255, hat den Löwen unter Pippin im Sinne von Pippins Tapferkeit gedeutet, was der Deutung als David nicht widersprechen muß.

<sup>116</sup> STEGER, S. 127.

<sup>111</sup> BLOCH, S. 290; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg 1968, S. 480. Undifferenziert ist die Löwendeutung als Davidattribut bei KRAMP, S. 336.

setzt mit den als *novus David* angeredeten byzantinischen Kaisern ein mit Konstantin als Prototyp des neuen David.

Für die Deutung des Königs fallen also beide Möglichkeiten zusammen: der Typus mit dem Symbol seines Antitypus' David, des Löwen von Juda (Gn. 49, 9–10). Damit nun schließt sich der Kreis, denn die frühen fränkischen Könige waren für die französischen Herrscher in Neapel Vorbilder im allgemeinen – Johann von Brienne als *alter Karolus Pippini filius* – wie im besonderen, sowohl hinsichtlich des Typus eines über dem Grabe thronenden Herrschers als auch hinsichtlich der trojanischen Ursprünge. Warum fehlt nun an den anderen Herrscherdarstellungen in Neapel, obwohl sie sich nicht weniger auf diese Linie berufen haben, der Löwe? Nur Karl von Anjou war tatsächlich auch wie Johann von Brienne, worauf gerade die franziskanische Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts besonderen Wert legte, König von Jerusalem, und somit später Nachfolger König Davids. Beide waren freilich nicht Nachfolger in einer dynastischen Sukzession.<sup>117</sup> Sie konnten David, wie dies Friedrich II., unter dem die im ganzen Mittelalter übliche Davidtopik eine neue Qualität bekam, getan hat, als *noster predecessor David* bezeichnen.<sup>118</sup> Wie Friedrich II., der einfache *predecessor* Johanns von Brienne und sogar doppelte Karls von Anjou, konnten diese beiden das »Daviderbe nicht nur als ein Geistiges«, <sup>119</sup> wie dies öfter in den Jahrhunderten nach Karl dem Großen geschah, für sich reklamieren, hatten beide doch das Erbe als König von Jerusalem angetreten, wenn auch in dem einen Fall nur als Regent und in dem anderen als Fiktion. Die für die mittelalterliche Herrscherstilisierung so wichtige »Ansippung an die gens Jesse«<sup>120</sup> hatte hier – anders als noch bei Pippin oder Karl – eine tatsächliche historische Verwurzelung, mögen sich in diesen Titeln auch noch so überspannte Ansprüche äußern.

## X.

Nur Neapel erfüllte die aus verschiedenen Wurzeln genährten, historischen Bedingungen, die die Ausbildung eines thronenden Herrschers, insbesondere eines auf einem Lö-

wen thronenden Herrschers, in einem Grabmal ermöglichten. Ohne sich in eine verfeinerte monarchische Semantik ohne Evidenz in der Gestaltung begeben zu müssen, klärt sich das Programm. Die Interpretation ist einerseits eine allgemeingültige, was die heilsgeschichtliche und herrschaftsideologische Symbolik anbelangt, und andererseits, ohne detailliert biographisch zu sein, sehr konkret, was den Rang des Verstorbenen angeht. Es ist anschaulich 1) das »Apostel«-Grab eines Kaisers von Konstantinopel, 2) das Grab eines Königs von Jerusalem, eines Nachfolgers König Davids, der 3) in der Tradition des fränkischen/französischen Herrschertums steht, und der 4) die Divergenz zwischen Titel und Macht, zwischen Anspruch und Realität mit der dynastischen Konstruktion der *dignitas* zu überbrücken versucht.

Daß die neapolitanische Grabplastik für das Brienne-Grab wichtig war,<sup>121</sup> hatte Hertlein, wenn auch mit anderen Argumenten, dargelegt. Plausibel plädierte er für Walter VI. von Brienne, Herzog von Athen und Graf von Lecce und kurzzeitigen, aber für das politische Selbstverständnis Florenz' so wichtigen, berüchtigten Herrn von Florenz, als Stifter. Walter war zwar kein direkter, aber doch einziger männlicher Nachkomme des Johann von Brienne, denn er war mit Beatrix von Anjou-Tarent verheiratet, die in direkter Linie von Johann von Brienne abstammte und eine Tochter Philipps von Tarent, des Bruders Roberts des Weisen und Titularkaisers von Konstantinopel, war. Entgegen Hertlein wird man die Stiftung nicht ins Jahr 1326, als Walter für nur zweieinhalb Monate *vicarius et capitaneus ad guerram* Karls von Kalabrien in dem durch Castruccio Castracani bedrohten Florenz war, sondern etliche Zeit später datieren müssen, vermutlich in die frühen bis mittleren 1340er Jahre, während oder kurz nach seiner im Sommer 1343 durch Vertreibung beendeten *signoria a vita*. Eine solche Datierung wäre auch aus historischer Sicht bestens verankert. Für eine Grabmalstiftung für Johann von Brienne im Jahre 1326 wäre nicht er, sondern Philipp von Tarent zuständig gewesen, der durch die Heirat mit Katharina von Valois, der Enkelin des Philipp von Courtenay, den Kaisertitel erhielt. Das Interesse Walters VI. war denn zunächst auch nicht direkt auf die Eroberung Konstantinopels ausgerichtet, sondern erst einmal auf die Rückeroberung des 1311 verlorengegangenen Herzogtums Athen. Die »natürlichen« Verbündeten waren die Anjou in Neapel. Die Verbindung wurde noch enger durch die Heirat mit der Tochter des Titular-

<sup>117</sup> Johann war lediglich Regent für seine Tochter Isabella, die Friedrich II. heiratete, wodurch der Titel an die Stauer übergang bis zur Hinrichtung von Konradin in Neapel. Karl von Anjou hatte die danach von Maria von Antiochia gegenüber Hugo III. von Zypern geltend gemachten Ansprüche auf den Thron von Jerusalem gekauft. Nach der Sizilischen Vesper wurde Karl noch bis zu seinem Tod als König von Jerusalem anerkannt. Danach ging der Titel auf den Sohn Hugos, Heinrich II. von Zypern über. Vgl. Peter Herde, *Karl von Anjou*, Stuttgart 1979, S. 90 f., und Hans Eberhard Mayer, *Geschichte der Kreuzzüge*, Stuttgart <sup>5</sup>1980, S. 253.

<sup>118</sup> KANTOROWICZ 1931, Bd. 2, S. 74.

<sup>119</sup> KANTOROWICZ 1931, Bd. 1, S. 185.

<sup>120</sup> STEGER, S. 121 f.

<sup>121</sup> Zu der besonderen historischen Situation Neapels zählt auch, daß dort in den 1330er Jahren mit Tino di Camaino ein überragender Bildhauer ein umfangreiches Grabmalprogramm verwirklichen konnte, das nach einem Differenzierungsvermögen, nach unterschiedlichen Varianten in der Darstellung von Thronenden verlangte.

kaisers. Gleichwohl war nicht Philipp von Tarent, der ähnliche Interessen hatte wie Walter, sein wichtigster Förderer, sondern der Thronfolger Karl von Kalabrien. So war denn auch dessen Tod im Jahre 1328 für Walter der schwerste Rückschlag für seine Griechenlandpolitik. Ein erster, aufwendig vorbereiteter Eroberungsversuch Griechenlands im Jahre 1331 schlug fehl und brachte lediglich Epirus an den Titularkaiser zurück.<sup>122</sup> Nachdem auch dieser 1332 gestorben war, lag wie von selbst die Rückeroberungspolitik nicht allein Griechenlands, sondern auch Konstantinopels in den Händen von Walter. Folgerichtig schloß er 1334 mit seiner Schwiegermutter, der Titularkaiserin Katharina von Valois, einen Vertrag über die Eroberung von Konstantinopel. Erst 1334 war aus historischer Sicht ein terminus post für eine Grabmalstiftung durch Walter von Brienne gegeben. Die nächsten Jahre galten der Vorbereitung der Eroberung, indem er auf etlichen Reisen nach Paris und Avignon für seine Pläne – mehr oder weniger erfolglos – warb. Zwar hatte er nach einem 1340 abgeschlossenen Vertrag mit Philipp von Valois über die Rückeroberung von Athen Anfang 1342 mit der Vorbereitung eines Heerzuges nach Griechenland begonnen, doch kann er selbst von diesem Unternehmen nicht restlos überzeugt gewesen sein. Er hätte sonst nicht die durch Robert den Weisen vermittelte militärische Unterstützung für das durch den Krieg mit Pisa um Lucca in eine schwere politische und wirtschaftliche Krise gestürzte Florenz sofort übernommen, obwohl zu diesem Zeitpunkt die Aussicht auf eine Signorie noch weit entfernt war. Nach der gescheiterten Signorie rückten seine ursprünglichen politischen Pläne für wenige Jahre nochmals in den Vordergrund. Im Kontext der Signorie, die über den berühmten Vorfahren in einem strahlenderen Licht erscheinen sollte, oder im Kontext der Zeit danach dürfte auch das Grabmal in Assisi zu sehen sein, wurde doch damit an einem der wichtigsten Zentren des religiösen Lebens im Mittelalter an einen in den Chroniken als vorbildlich gewürdigten Streiter für den rechten Glauben – sei es gegen die Mohammedaner, sei es gegen Byzanz – erinnert. Umgekehrt könnte das Grab-

mal auch für den Konvent in Assisi ein – freilich in mehrerer Hinsicht mißlungener – Versuch gewesen sein, durch die Erinnerung an einen der berühmtesten Förderer des Ordens den allmählich verblässenden Stern der Grabeskirche des Heiligen Franz, aufzupolieren.<sup>123</sup>

Eine auch auf politischen Erwägungen basierende Datierung würde nicht nur die Verbindungen zu verschiedenen Grabmälern in Neapel, insbesondere diejenigen für Karl von Anjou und Robert den Weisen, erklären. Auch die Rezeption der wappenflankierenden Apostel an einem baldachinüberfangenen Sarkophag der Bardi-Gräber in S. Croce in Florenz hätte eine einfache Begründung, wohnte doch Walter VI. von Brienne 1342 zunächst im Kloster von S. Croce. Die dortigen Bardi-Gräber waren damals die beiden wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen florentinischen Grabmalplastik. Die sich auch in dem Aufenthalt in S. Croce dokumentierende, enge Verbindung des neapolitanischen Hofes zum Franziskanerorden reichte im konkreten Fall des Walter von Brienne damals direkt in jene Stadt, von der der Orden seinen Ausgang nahm, ja selbst bis in jene Kirche, in der der Ordensgründer begraben wurde. So war, wie Giovanni Villani berichtet, eine der wichtigsten Stützen Walters in Florenz ein Guglielmo d'Assisi, »chiamato conservadore, ovvero assasino di lui, e bargello«,<sup>124</sup> der während des Aufstandes 1343 umgekommene, verhaßte Polizeichef und Scharfrichter der Signorie. Sein Bruder Nicolaus, ein Minorit, war der Kanzler Walters. Nicolaus war nun nicht nur seit 1339 Bischof von Assisi, sondern auch Kustos des Konvents von S. Francesco gewesen und dürfte daher die entscheidenden Weichen für das monumentale Grabmalprojekt in Assisi gestellt haben.<sup>125</sup>

Mit dieser Datierung erklärt sich nun auch, warum in der bis 1336 geführten, vermutlich im Konvent von S. Francesco in Assisi verfaßten Chronik des Giovanni Elemosine das Grabmal des Johann von Brienne, über den wie in den anderen franziskanischen Chroniken ausführlich berichtet wird, keine Erwähnung findet, während sich der Chronist ansonsten bemüht, die Grabstätten prominenter Herrscher zu

<sup>122</sup> Ferdinand Gregorovius, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, München 1980, S. 381.

<sup>123</sup> Nach der Übersiedlung der Kurie nach Frankreich war nicht nur Assisi weit aus dem Blickfeld des Zentrums der katholischen Kirche, sondern der Orden selbst in größere Spannungen mit dem Papst geraten, die dem Ansehen beider schaden. Assisi spielte eine verhängnisvolle Rolle, da in S. Francesco der 1319 von den Ghibellinen geraubte Papstschatz aufbewahrt worden war. Die Folge war ein Interdikt, das aufgehoben, aber selbst nachdem die Guelfen wieder aus Perugia in die Stadt zurückgekehrt waren, wieder erneuert wurde, da die Stadt den Schatz nicht zurückerstattete, sollten doch die von den Ghibellinen Geschädigten (die Stadt, deren Guelfen und auch deren franziskanischer Bischof) für die geraubten Summen beim Papst aufkommen; vgl Franz Ehrle, »Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek und des Archivs der Päpste im vierzehnten Jahrhundert. IV. Die Berau-

bung des päpstlichen Schatzes in S. Francesco (1319 und 1320) und die Folgen dieser That für Assisi«, *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte*, 1 (1885), S. 238–286.

<sup>124</sup> *Cronica di Giovanni Villani*, Bd. 4, Florenz 1845, S. 18. Zu den Beziehungen zwischen Walter und Assisi: A. Cristofani, *Le storie di Assisi*. Assisi 1875, S. 138 f. und Giustiniano degli Azzi Vitelleschi, *Le relazioni tra la repubblica di Firenze e l'Umbria nel secolo XIV secondi i documenti del R. Archivio di Stato di Firenze*, Perugia 1904, S. 36 f.

<sup>125</sup> Konrad Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi*, Bd. 1, 1913, S. 113. Nicolaus, ein enger Vertrauter des Kardinals Matteo Orsini, war auch zeitweilig *summi pontificis in urbe et suburbis in spiritualibus vicarius generalis*. Der Familienname der beiden Brüder aus Assisi ist in unterschiedlichen Versionen überliefert: Cuccio, Zucii, Zuctii und v. a. Fucci. Eine weitere aus Assisi stammende Person aus dem Umkreis Walters in Florenz war ein Richter namens Giovanni.

nennen.<sup>126</sup> Es kann gut sein, daß Walter von Brienne angesichts des Widerspruchs zwischen dem Grabmalsanspruch und der Realität bereits vor der Fertigstellung das Interesse verloren hat. Nachdem sich seine Italien- und Konstantino-

pel-Pläne als nicht realisierbar entpuppt hatten, wandte er sich wieder Frankreich zu und beendete dort ab 1347 seine politische Karriere. Vielleicht wurde das Grabmal deswegen nie fertiggestellt.

<sup>126</sup> HERTLEIN 1966, S. 50. Ob die Gebeine wirklich – eventuell mit einem Umweg über Frankreich – nach Assisi transferiert wurden, wie v. a. in franziskanischen Kreisen, vgl. NESSI, S. 309, im Grunde seit Bartholomäus da Pisa behauptet wird, ist durchaus fraglich. Daß Walter von

Brienne nicht nur ein Kenotaph plante, sondern die Gebeine tatsächlich nach Assisi schaffen lassen wollte, erhellt daraus, daß er auch die Gebeine seines in der Schlacht von Kephissos gefallenen Vaters nach Lecce bringen ließ.

## ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ADHÉMAR Jean Adhémar, »Les tombeaux de la collection Gaignières«, *Gazette des Beaux Arts*, 84 (1974), S. 1–192, 88 (1976), S. 1–128, und 90 (1977), S. 1–76.
- BAUCH Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin u. New York 1976.
- BLOCH Peter Bloch, »Die Muttergottes auf dem Löwen«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 12 (1970), S. 253–294.
- BØGGILD JOHANNSEN Birgitte Bøggild Johannsen, »Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmals des Trecento«, *Hafnia*, 6 (1979), S. 81–105.
- BUCHTHAL Hugo Buchthal, »Hector's Tomb«, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 71–84.
- CARLI Enzo Carli, *Gli scultori senesi*, Mailand 1980.
- CENCI Cesare Cenci, *Documentazione di vita assisana*, 3 Bde., Grottaferrata 1974–1975.
- ERLANDE-BRAND. Alain Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort*, Paris 1975.
- FRA' LUDOVICO Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, hg. und kommentiert von Pietro Scarpellini, Treviso 1982.
- GARMS/ROMANINI *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, hg. von J. Garms u. A. M. Romanini, Wien 1990.
- GARZELLI Annarosa Garzelli, *Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972.
- HAHNLOSER Hans R. Hahnloser, *Villard de Honne-court. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Wien 1935.
- HAMANN-MACLEAN Richard Hamann-MacLean, »Die Reimser Denkmale des französischen Königtums im 12. Jahrhundert. Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter«, in: *Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter*, hg. von H. Beumann, (Nationes Bd. 4), Sigmaringen 1983, S. 93–260.
- HARRISON Elisa Wiley Harrison, *A study of political iconography on six Italian tombs of the fourteenth century*, Ann Arbor 1989 (zugleich Phil. Diss. Evanston, Illinois, Northwestern University 1988).
- HERKLOTZ 1985 Ingo Herklotz, »Sepulcra« e »Monumenta« del medioevo, Rom 1985.
- HERKLOTZ 1990 ders., »Paris de Grassis *Tractatus de funeribus et exequiis* und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance«, in: GARMS/ROMANINI, S. 217–248.
- HERTLEIN 1966 Edgar Hertlein, »Das Grabmonument eines Lateinischen Kaisers von Konstantinopel«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29 (1966), S. 1–50.
- HERTLEIN 1985 ders., »IN FRIDERICI IMPERATORIS INCOLUMITATE SALUS IMPERII CONSISTIT. Antike und mittelalterliche Herrscher-Auffassungen am Grabmal Friedrichs III. in Wien«, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 81 (1985), S. 33–102.
- HERZNER Volker Herzner, »Herrscherbild oder Grabfigur? Die Statue eines thronenden Kaisers und das Grabmal Heinrichs VII. von Tino di Camaino in Pisa«, in: *Iconographia: Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge)*, hg. v. B. Brock u. A. Preiß, München 1990, S. 27–77.

- HUECK Irene Hueck, »Alcuni monumenti sepolcrali della prima metà del Trecento ad Assisi«, in: GARMS/ROMANINI, S. 257–263.
- KANTOROWICZ 1931 Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II.*, 2 Bde., Düsseldorf u. München 1931.
- KANTOROWICZ 1990 ders., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.
- KLEINSCHMIDT Beda Kleinschmidt, *Die Basilica S. Francesco in Assisi, I, Einleitung, Geschichte der Kirche, Architektur und Skulptur, Kunstgewerbe*, Berlin 1915.
- KÖRNER Hans Körner, »Praesente cadavere«. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens«, in: H. Körner, C. Peres u. a. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim, Zürich u. New York 1990, S. 41–60.
- KRAMP Mario Kramp, *Kirche, Kunst und Königsbild. Zum Zusammenhang von Politik und Kirchenbau im capetingischen Frankreich des 12. Jahrhunderts am Beispiel der drei Abteien Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés und Saint-Remi/Reims*, Weimar 1995.
- KREYTENBERG 1984/1 Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984.
- KREYTENBERG 1984/2 ders., »Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII. in Pisa«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28 (1984), S. 33–64.
- LUNGI Elvio Lunghi, »Rubeus me fecit«. Scultura in Umbria alla fine del Duecento«, *Studi di Storia dell'Arte*, 2 (1991), S. 9–32.
- MERZ Hilde Merz, *Das monumentale Wandgrabmal um 1300 in Italien. Versuch einer Typologie*, Diss. München 1965.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN 1984 Antje Middeldorf Kosegarten, *Siensische Bildhauer am Duomo Vecchio*, München 1984.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990 dies., »Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento«, in: GARMS/ROMANINI, S. 317–330.
- NESSI Silvestro Nessi, *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1982.
- SCARPELLINI SCHMIDT vgl. FRA' LUDOVICO.
- Gerhard Schmidt, »Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes«, in: GARMS/ROMANINI, S. 13–82.
- STEGER Hugo Steger, *David rex et propheta*, Nürnberg 1961.
- VALENTINER Wilhelm Reinhold Valentiner, »The Master of the tomb of Philippe de Courtenay in Assisi«, *Art Quarterly*, 14 (1951), S. 3–18.
- WIENER Jürgen Wiener, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Werl 1991.

Abbildungsnachweis: Alinari 15, 16, 23, 26; nach Bloch 38; nach Buchthal 35; nach Hahnloser 36; nach Hamann MacLean 33; nach Hertlein 5; Stefan Kobel, Düsseldorf, 21, 22; nach Kramp 34; Kunsthistorisches Institut Florenz 7, 32; nach

Merz 4; Sacro Convento, Assisi (Pater Gerhard Ruf) 1–3, 6, 8, 24, 27, 28; nach Schmidt 17; nach Schmitt/Degenhardt 19; Soprintendenza, Perugia, 30, 31; Verfasser 9–14, 18, 20, 25, 37.