

HARALD KELLER

DIE ENTSTEHUNG DES BILDNISSES AM ENDE  
DES HOCHMITTELALTERS

*Dem Gedächtnis  
des Grafen Friedrich Zech-Burkersroda  
stud. hist. art.*

# INHALTSÜBERSICHT

I. Das Wesen des Bildnisses im Früh- und Hochmittelalter .....	229
Konstruierte Köpfe 237.	
II. Die Stellung des Bildnisses in den nordischen Ländern im 13. Jahrhundert.....	237
Bildnisse einer Rasse oder Nation 238. Der Blick 240. Die Blattmaske 243. Die bildnisfeindlichen Mächte: Die Darstellung des jugendlichen Toten 246. Die Heraldik 248. Politische Widerstände 249. Der Drang nach anschaulicher Vergegenwärtigung: Herrscherreihen 250. Kindergrab 252. Grabmal bei Lebzeiten selbst errichtet 252. Grabmal für längst Verstorbenen 253. Ehrenstatuen 255. Beziehungen zwischen Kunstwerk und Beschauer 258. Totenmaske 261.	
III. Das Zeitgesicht .....	263
IV. Das italienische Bildnis von Friedrich II. bis zu Bonifaz VIII.....	267
Friedrich II. und sein Kreis 267. Seine Antikenkopien 269. Bildnisse des heiligen Franziskus 275. Petrus Oderisius 277. Arnolfo di Cambio 282. Bonifaz VIII. 283.	
V. Die öffentliche Meinung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und das Bildnis.....	284
Bildzauber 286. Schandmalerei 287. Zeitgenössisches politisches Ereignisbild 289.	
XVI. Das italienische Bildnis vom Auftreten Giottos bis zum Tode Petrarcas.....	298
Giotto 298. Das Dante-Bildnis 300. Das Laura-Bildnis 301. Ikonographische Wandlungen des italienischen Grabmals: Der thronende Tote 302. Allegorische Umkleidung seiner Würde 306. Der auferstehende Tote 312. Das Grabdenkmal 314. Die Papstbildnisse 1300–1378 316. Die Anjous in Neapel 320. Robert der Weise 320. Die Entstehung des verkleideten Bildnisses in Neapel 325. Oberitalien: Cangrande 329. Castelbarco 330. Pietro da Marano 332. Assisi: Gentile da Montefiore 332. Petrarcha 336. Das erste Tafelbildnis 340. Das antikisierende Porträt 341.	
VII. Das Bildnis im 14. Jahrhundert in den nordischen Ländern .....	342
Darstellungsmöglichkeiten 342. Frankreich bis zu Karl V. 344. Heinrich VII. 345 Ludwig der Bayer 346. Der böhmische Kreis 347. Kuno von Falkenstein 351. Der neue Realismus 352. Gegenbewegung des weichen Stils 353. Sonderstellung der Niederlande 354.	
Anhang I. Reihenbildnisse von Herrschern .....	355
Anhang II. Stiftertumben, die zwischen 1250 und 1350 für längst Verstorbene errichtet wurden	356

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari, Florenz: 218–20, 235, 237, 242, 248, 263, 264, 268, 278, 293	Kupferstichkabinett, Berlin: 277
Anderson, Rom: 238, 244, 259, 260, 270, 272, 286, 287, 299, 300	Luce, Rom: 255
Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, München: 239	Münzkabinett, Wien: 305, 306
Bayrisches National-Museum, München: 307	Musée Cinquantenaire, Brüssel: 224
Bissinger, Erfurt: 223	Museo Civico, Padua: 243
Brogi, Florenz: 280–82, 301–03, 309	Österr. Lichtbildstelle, Wien: 290
Bruckmann, München: 231, 249, 250, 289	Sansaini, Rom: 261, 298
Caprioli, Verona: 291, 292	Schroll, Wien: 304
Carboni, Florenz: 294–96	Prof. Dr. O. Schmitt, Stuttgart: 236
Dott. Cav. Ceccatto, Ancona: 251, 252	G. Schüler, Magdeburg: 229
Comune di Genova: 279	Staatl. Bildstelle, Berlin: 262, 308
Prof. Aldo de Rinaldis, Rom: 283	Staatsarchiv, Basel: 232, 233, 310
M. Felbermayer, Rom: 254, 256	Staatsbibliothek, München: 221
Grand Séminaire in Mecheln: 274	Verri, Perugia: 240
Haus der rhein. Heimat, Köln: 266, 267	Dr. Wiedemann, Hildesheim: 226
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin: 247, 253	Nach d' Agincourt, Denkmäler der Arch. Plastik ...: 273;
Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunsthistorische Wissenschaft, Rom: 265, 269	Nach Bordona, Die spanische Buchmalerei: 275;
Kunstgeschichtliches Seminar Marburg/Lahn: 222, 225, 227, 228, 230, 234, 241, 271, 284, 285, 311, 312	Nach Couderc, Album de portraits: 276, 288;
	Nach Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco: 297;
	Nach Vitry, Reims: 257, 258,
	Verfasser: 245, 246.

Das Porträt, wie wir es heute verstehen, ist eine der neuen Bildvorstellungen des ausgehenden Mittelalters. Es wird bildwürdig in denselben Jahrzehnten wie die Landschaftsmalerei, zu der gleichen Zeit, da die wissenschaftliche Phantasie das geographische Kartenbild formt. Die Kennzeichnung eines einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physiognomischen Eigentümlichkeiten, überhaupt durch sein Antlitz, nicht durch die Würde seines Amtes oder seines Standes oder durch sein Wappen – das ist ein Bildnisbegriff, der dem Abendlande im 2. Jahrhundert n. Chr. fragwürdig zu werden begann und der ihm seit der konstantinischen Zeit dann schrittweise verloren ging. Erst um 1300 ruft die neue Vorstellung vom Menschen die alte Auffassung vom Bildnis wieder herauf. Aber anders als etwa bei der Landschaftsmalerei ist uns beim Porträt der Einblick in die Anfänge der Entwicklung verwehrt. Nur in seltenen Fällen besitzen wir im hohen Mittelalter von derselben Persönlichkeit neben dem gemalten oder gemeißelten Bildnis noch eine literarische Schilderung. Stimmen dann beide nicht überein, so bleibt es ungewiß, ob der bildende Künstler eine freie Charakterschilderung liefert oder der Schriftsteller einen Passus aus einem antiken Autor übernommen hat. Sind wirklich einmal zwei übereinstimmende zeitgenössische Bildnisse derselben Persönlichkeit aus dem Bereich der bildenden Kunst auf uns gekommen, so ist nicht immer zu erkennen, ob beide tatsächlich unabhängig voneinander entstanden sind. Daß Graböffnungen späterer Jahrhunderte den echten Porträtscharakter der Denkmäler bezeugen, ist ein seltener Glückssfall<sup>1</sup>. Künstlerinschriften vollends, welche ausdrücklich das Streben nach Ähnlichkeit bekräftigen, treten vor dem Ende des 14. Jahrhunderts nicht auf. Will man es also wagen, die Anfänge der neueren Bildniskunst, ihre langsame Entfremdung von der hochmittelalterlichen Menschenauffassung zu bestimmen, so darf man sich nicht darauf beschränken, nur diejenigen Denkmäler zu befragen, welche heute zur Gattung des Bildnisses gehören, eben weil dem hohen Mittelalter eine solche Gattung fremd war. Das Bildnis in unserem Sinne ist eines unter den vielen Ergebnissen eines großen Umwandlungsprozesses in der Auffassung vom Menschen, der um 1250 überall im Abendlande spürbar wird und der bald nach 1350 im wesentlichen abgeschlossen ist. Alle Äußerungen dieses Vorganges, soweit sie in der bildenden Kunst – und nur in ihr – Gestalt gewonnen haben, müssen wir deshalb nach den ersten Regungen der neuen Auffassung von der menschlichen Gestalt befragen, die dann erst den neuen Sinn für das Antlitz nach sich zieht.

## I

Für die früh- und hochmittelalterliche Menschendarstellung von Ravenna bis zu Innozenz III. erfolgt die Identifizierung einer Persönlichkeit nicht durch das Gesicht. Die Kleidung und die Geste, die Art des Thronens und die Zusammensetzung des Gefolges geben weit besser Aufschluß über die Persönlichkeit eines Herrschers als sein Antlitz. Zuweilen ist es der beigesetzte Name

Vorbemerkung. Wir verwenden die Begriffe „Bildnis“ und „Porträt“ als gleichbedeutend nebeneinander. Für den Unterschied von „Imago“ und „Porträt“ im französischen 13. Jahrhundert vgl. H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935, S. 16f. und 127. Die Bezeichnung „species“ ist selten, z. B. auf dem Grabstein des Presbyters Bruno im Hildesheimer Dom („Brunoni, cuius speciem monstrat lapis iste“). Bei Thomas wird das optische Bild in der Pupille *species* genannt. Das Wort ist synonym mit „intention“. „Wie dieses bezeichnet es das bloß bildhafte Sein, im Gegensatz zum realen.“ Vgl. Cl. Baeumker, Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts (Beitrag zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters III, 2), Münster 1908, S. 477.

Für Auskünfte und Beschaffung seltener Abbildungsvorlagen bin ich Robert Oertel in Florenz zu herzlichem Dank verpflichtet. Historische Hinweise verdanke ich meinem Freunde Wilhelm Heupel in Neapel.

Die Grundgedanken der vorliegenden Arbeit wurden zuerst in einer Probvorlesung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt a. Main am 27. Juni 1935 ausgesprochen.

<sup>1</sup> H. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 56, 1935, S. 26 u. 30.

des Dargestellten allein, der die Bildniskraft verleihen muß. Seit das Porträt der republikanischen und der Kaiserzeit nach einer ungewöhnlich langen Blüte sich ausgegeben hatte, mit seinem Absterben einen vorwiegend innerkünstlerischen Ablauf vollendend, der aber mit dem Siege einer zunächst nicht bilderfreundlichen Religion zusammenfiel; seit neue Völkerschaften ihre kräftigen Schultern unter das Gebäude des Imperiums und der Kirche schoben, die ursprünglich bildlosen Religionen anhingen und denen nach Diodor die griechischen Götterbilder lächerlich vorkamen<sup>2</sup>; seit durch die Spaltung des Reichs und die Verlegung der Hauptstadt nach dem Osten der Spiritualisierung der Kunst Tür und Tor geöffnet war, gegen die Hellas und Rom so lange sich behauptet hatten; seit dann die Großplastik in Byzanz ihre führende Rolle an die Mosaikkunst abgegeben hatte und das Empfinden für Körperlichkeit dahinschwand; seit vollends in der westlichen Reichshälfte das handwerkliche Können in einem unvorstellbaren Ausmaß abhanden kam – seit dieser Zeit war der physiognomische Reiz des menschlichen Antlitzes immer mehr erloschen, und das Gesicht hatte aufgehört, vom Künstler als Spiegel des *Einzelwesens*, als eigentlicher Gegenstand des Bildnisses betrachtet zu werden. Im frühen und hohen Mittelalter vollzieht sich der größte Teil des künstlerischen Schaffens im kirchlichen Bereich, und hier, wo das Abbild bestimmter Menschen nur als Votivgabe vor Gott erscheint, wo aber mit keinem Beschauer gerechnet wird, sind also individuelle Abstufungen oder gar die Ähnlichkeit bei Bildnissen gar nicht zu erwarten. Aber die für rein weltliche Bedürfnisse geschaffenen Herrscherbildnisse sehen an diesen Problemen ebenso vorbei. Siegel mit dem Bilde eines Herrschers vererben sich durch vier Generationen, dieselbe Persönlichkeit wird einmal bärtig, dann wieder bartlos dargestellt. Percy E. Schramm, dem wir die eindringlichste Darstellung des früh- und hochmittelalterlichen Bildnisses verdanken, hat die echt mittelalterliche Antinomie gezeigt, die zwischen diesen Denkmälern der bildenden Kunst besteht und „der Vorstellung, die das frühe Mittelalter als Erbteil der Antike festgehalten hat, das Bild eines Menschen wäre etwas Individuelles“<sup>3</sup>. Wir können uns unmöglich in die Lage jenes griechischen Kaisers versetzen, der nach der Rückkehr seines Eunuchen, den er ausgesandt hatte, in Schwaben die Züge der zukünftigen Gattin festzuhalten, nun das ersehnte Bildnis der Braut, einer Nichte Kaiser Ottos I., in Händen hält<sup>4</sup>. Daß die byzantinische Malerei des 10. Jahrhunderts weniger als die jeder anderen Zeit willens und fähig war, das Bildnis einer Individualität zu liefern, das bezeugen ihre Porträts ausnahmslos. Und doch müssen die Menschen des 10. Jahrhunderts gerade die Vorstellung des Einzelmenschen aus solchen Bildnissen gewonnen haben, wozu würde der Kaiser sonst seinen Künstler auf die weite Reise geschickt haben<sup>5</sup>? Gewiß wird sein Blick zunächst bei den Abzeichen der fürstlichen Würde verweilt sein, deren Reichtum ihn befriedigt, deren Kargheit ihn enttäuscht haben dürfte. Die fremde Kleidung und die unbekannte Haarfrisur werden die besondere Aufmerksamkeit beansprucht haben, die alles Niegeschene heischt. Aber darüber hinaus muß die Wiedergabe des Physiognomischen dem Einfühlungsbedürfnis und der nachschaffenden Phantasie des Betrachters Möglichkeiten genug gewährt haben, sich auch einzelne Züge des Antlitzes der schwäbischen Hedwig vorzustellen.

<sup>2</sup> J. v. Schlosser, Präludien. Berlin o. J. S. 245. Gleich hier mag bekannt werden, was ohnehin die Anmerkungen fast jeder folgenden Seite bezeugen, wie tief die vorliegende Untersuchung sich der Lebensarbeit Julius von Schlossers verpflichtet fühlt.

<sup>3</sup> P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser u. Könige in Bildern ihrer Zeit. I. Leipzig 1928, S. 6. Derselbe, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters. Vorträge der Bibl. Warburg II, 1922/23, S. 145 ff.

<sup>4</sup> „sed cum, imaginem virginis, pictor eunuchus, domino mittendam uti simillime depingeret, sollicite eam inspicaret, ipsa nuptias exosa os divaricabat et oculos sique Greco pervicaciter repudiato“. Cas. s. Galli cap. 10. Mon. Germ. Hist. SS. I S. 123.

<sup>5</sup> Sicherlich wird es sich hier nicht um die Übernahme einer ähnlichen Stelle aus einem antiken Schriftsteller handeln. Dagegen spricht ebensosehr die Einkleidung der Geschichte, die von einem Eunuchen, nicht von dem berühmtesten Maler der Zeit spricht, wie auch die Tatsache, daß eine verwandte Anekdote in der antiken Literatur nicht nachgewiesen werden konnte.

Der Begriff der Ähnlichkeit, mit Bildern verbunden, wo er seinen guten Sinn hat, erhält sich hartnäckig durch die Jahrhunderte in Zeiten, für deren eigenes Schaffen die Ähnlichkeit kein Anliegen mehr war. Am Ende des 9. Jahrhunderts berichtet Johannes Diaconus in seiner Vita Gregorii Magni von einem Bildnis des Papstes, das er mit aller Ausführlichkeit beschreibt und dessen Ähnlichkeit für ihn feststeht<sup>6</sup>. Auch Hadrian I. († 795) verwendet für seine religiösen Überlegungen die Terminologie des hl. Ambrosius, die mit Ähnlichkeit und Unähnlichkeit schaltet, und von der man annehmen sollte, daß sie den Menschen des späten 8. Jahrhunderts längst fremd geworden sei<sup>7</sup>.

Aber trotz aller Entthronung des menschlichen Antlitzes im mittelalterlichen Bildnis vermögen wir ein Kunstwerk jener Zeit immer noch ebenso sehr durch seine Gesichtsbildung zeitlich und örtlich näher zu bestimmen wie durch den Faltenstil der Gewandung oder die Eigentümlichkeiten der Tracht. Gegenüber dem tektonischen Aufbau und der echten monumentalen Strenge ottonischer Bildnisse haben alle Gesichter der Karolingerzeit etwas Lockeres, Ungeprägtes, eine fließende Form, ganz einerlei, ob es sich nun um fast skizzenhafte Federzeichnungen oder um kostbare getriebene Goldschmiedearbeiten handelt. Andererseits läßt sich deutlich beobachten, wie die späteren Echternacher Handschriften gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts hin der hohen Anspannung des Geistes und der Form, der in der Gesichtsbildung der Liuthar-Gruppe herrscht, nicht mehr gewachsen sind. Es gibt also schon im hohen Mittelalter ein „Zeitgesicht“, das die Menschen einer Epoche, d. h. zweier oder dreier Jahrzehnte, auch äußerlich zu Verwandten macht. Aber dieses Zeitgesicht ist nicht von hohler Typik, es umschließt die reichsten Abwandlungen lokaler Sonderarten. Aus all diesen anonymen, unindividuellen Köpfen spricht sehr oft neben der Zeitlage auch die Ortsgebundenheit. Bildnissen der Regensburger Buchmalerei aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ist jene seherische Überwachtheit nicht zu eigen, welche die gleichzeitigen Reichenauer Miniaturen treibt, sie schauen beruhigter, und hier ist nicht das Weiße der aufgerissenen Augen gegen die glühende dunkle Iris zu brennendem Kontrast entwickelt. Gleichwohl treten Reichenauer und Regensburger Miniaturen als „Malerei um 1000“ zusammen, wenn man sie an der fünfzig Jahre jüngeren oder älteren Malerei mißt. Denn die urtümliche Wildheit oder das Glotzen des karolingischen Blicks haben beide Schulen in eine Geistigkeit höherer Art eingeschmolzen, die lose nebeneinanderstehenden Formen der karolingischen Physiognomik, welche der illusioristischen Malerei der Spätantike oft noch ihr Bestes verdanken, haben sich in beiden Schulen zu hieratisch strengen Liniengefügen gebunden.

Selbst wenn man so zeitlichen und örtlichen Besonderheiten sich nicht verschließt, wird man doch eine allen jenen Abstufungen gerecht werdende, eine ihnen allen übergeordnete Form des mittelalterlichen Bildnisses erkennen dürfen, die von Ravenna bis nach der Mitte des 12. Jahrhunderts am menschlichen Antlitz dieselben Züge betont, andere dagegen nicht wahrhaben will. In den Kunstwerken kleineren Formates wird dieses Durchgehende und allen Verbindliche nicht so deutlich werden wie in der Monumentalkunst. Besonders die frontale Repräsentation des Herrscherbildes, die stets den Drang zum Beharrenden hat, prägt die gemeinsamen Züge weit eher aus als das Dedi kationsbild im Dreiviertelprofil. Bei den ravennatischen Mosaiken tritt uns

<sup>6</sup> „Item eidem sancti Ambrosii ex libro I. de fide infra cetera: „Imaginem apostolus dicet, et Arius dicit esse dissimilem? Cur imago si similitudinem non habet? In picturis homines nolunt esse dissimiles, et Arius dissimilem Patrem contendit in Filio.“ Mon. Germ. Ep. V, 1 S. 52 u. 53.

<sup>7</sup> „Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius dum adhuc viveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis non pro elationis gloria sed pro cognitae distinctionis cautela frequentius intueri.“ Die ganze Schilderung, die hier nur im Auszug angeführt, bei Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländ. Mittelalters, Wien 1896, S. 139f.

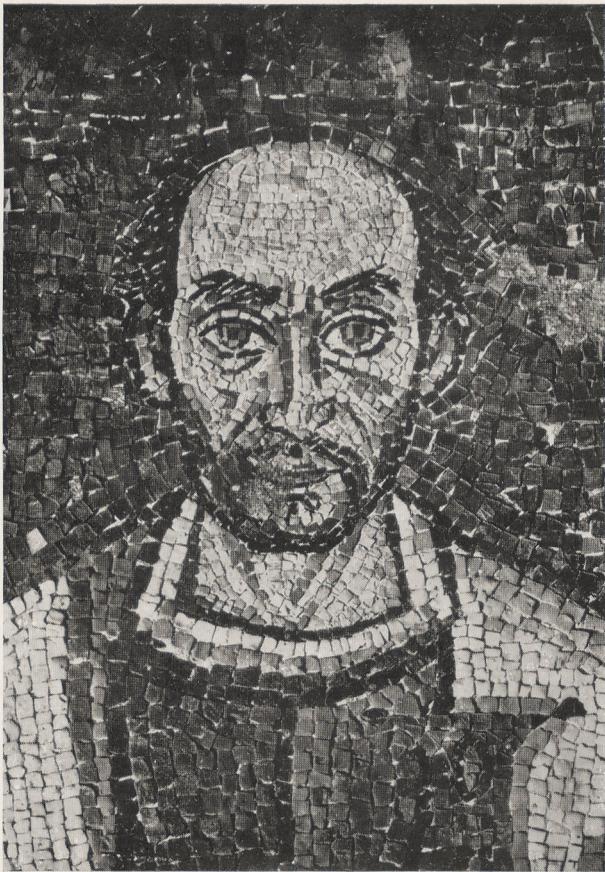


Abb. 218. Ravenna, S. Vitale, Erzbischof Maximian. Detail.



Abb. 219. Ravenna, S. Vitale, Kaiser Justinian. Detail

dieses mittelalterliche Bildnis zuerst völlig ausgebildet entgegen. Was die ägyptischen Mumienporträts, was die Plastik von Palmyra, was schließlich die römische Kunst seit dem Konstantinischen schrittweise ausgebildet hatte<sup>8</sup>, das alles ist nun in San Vitale (vor 547) ausgereift. Zwar lebt im Kopf des Erzbischofs Maximian (Abb. 218) noch erstaunlich viel von der scheinbaren Willkür der illusionistischen römischen Malerei. Auch im Handschriftlichen verrät die Verteilung der einzelnen Farbgruppen deutlich genug, daß die Mosaikmalerei eben erst das Erbe eines malerischen Sehens angetreten hat, dessen Ausdrucksmittel der Pinsel war. Die locker und keck hingesetzten Farbstege und -flecken durchkreuzen die Ausbildung einer strengen Tektonik in der Physiognomie, welche das monumentale Frontalbildnis an sich doch fordert. Aus dem Kopf des Kaisers Justinian ist dann aber alles Augenblicksleben verbannt, keine eingestreuten Pastengruppen arbeiten mehr der strengen Gruppierung der Hauptlinien entgegen. Kontur und Binnengliederung des Antlitzes, im Kopf des Erzbischofs noch eine unlösliche Einheit, sondern sich nun voneinander wie Schale und Kern (Abb. 219). Aber ein Hauch warmen Lebens geht auch noch vom Kopf des Kaisers aus, Licht und Schatten dämpfen die Strenge des Liniennetzes und mildern die Farbkontraste. Im Antlitz der Kaiserin Theodora ist dann auch auf diese zarten Übergänge verzichtet (Abb. 220). Der Kopf sitzt nicht mehr organisch auf den Schultern, Kopf und Hals bilden keine Einheit, beider Konturen laufen selbständig nebeneinander her. Der Gesichtsumriß ist nun ganz knapp und streng; die Frisur, indem sie die Ohren verdeckt, bewahrt ihn vor jeder

<sup>8</sup> Die römische Skulptur weist alle entscheidenden Merkmale des mittelalterlichen Porträts schon etwas früher auf als die Malerei, die erst etwa 80 Jahre später nachfolgt. – Die genaue Entsprechung der ravennatischen Herrscherbilder in der Plastik findet man bei H. P. L'Orange, Stud. z. Gesch. d. spätantiken Porträts, Oslo u. Leipzig 1933, Katalog Nr. 105, 107, besonders aber 115, 117, 123.

Unterbrechung. Ein Mienenspiel hat die Kaiserin überhaupt nicht mehr, ihr Antlitz lebt allein aus den Augen. Diese sind über groß gebildet, in ihrer Einbettung erscheint die Iris wieder über jedes Maß hinaus gesteigert. Das großartig Überwirkliche, Weltabgewandte des Blicks wird aber erst durch die doppelten Brauenbögen erreicht, die in ganz unnaturalistischer Weise die wahre Bekrönung des Antlitzes bilden.

Das Evangelienbuch Ottos III. (München, Staatsbibl. cod. lat. 4453), auf der Reichenau um 1000 entstanden, hat noch immer erstaunlich viel mit dem Bildnis der Theodora gemeinsam, wenn man von den natürlichen Unterschieden, welche zwischen Mosaik- und Miniaturmalerei bestehen, einmal absieht (Abb. 221). Auch hier der knappe, nur durch die Ohren unterbrochene Kontur, auch hier keine Binnenzeichnung des Antlitzes, auch hier alle geistige Gewalt von den brauenüberbauten Augen ausgehend. Dem Kaiser allein ist ein weiterer Brauenbogen verliehen, und dies ist es vor allem, was ihn vor seinem Gefolge auszeichnet. Zudem sind nur seine Augensterne aufwärts gegen den oberen Lidrand gerichtet – ein Motiv, dessen Ausdruckswert übrigens schon die Triumphbogen-Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom (432–40) gekannt hatten –, wodurch die Erdentrücktheit der Weltlichen und Geistlichen umspannenden Majestät überwältigend ausgedrückt wird.

Hundert Jahre später zeigt das Grabmal des Sachsenherzogs Wittekind in Enger in Westfalen, daß sich die Porträtauffassung im Grundsätzlichen noch immer nicht gewandelt hat (Abb.

222). Wenn die feierliche Strenge des ottonischen Kopfes sich hier nun sehr ins Milde gekehrt hat, so mag daran der poröse Stuck seinen Anteil haben, aus dem die Figur modelliert ist. Der Gegensatz zwischen der ebenmäßigen Gesichtsfläche und dem starr gerichteten Blick muß allerdings einst weit stärker als bei der Münchner Miniatur zu spüren gewesen sein, da die Augen in Enger ursprünglich mit Glasflüssen ausgesetzt waren. Die ringförmige, etwas grobe Bildung der Augenlider nimmt dem Blick allerdings die Geistigkeit des Ottonen-

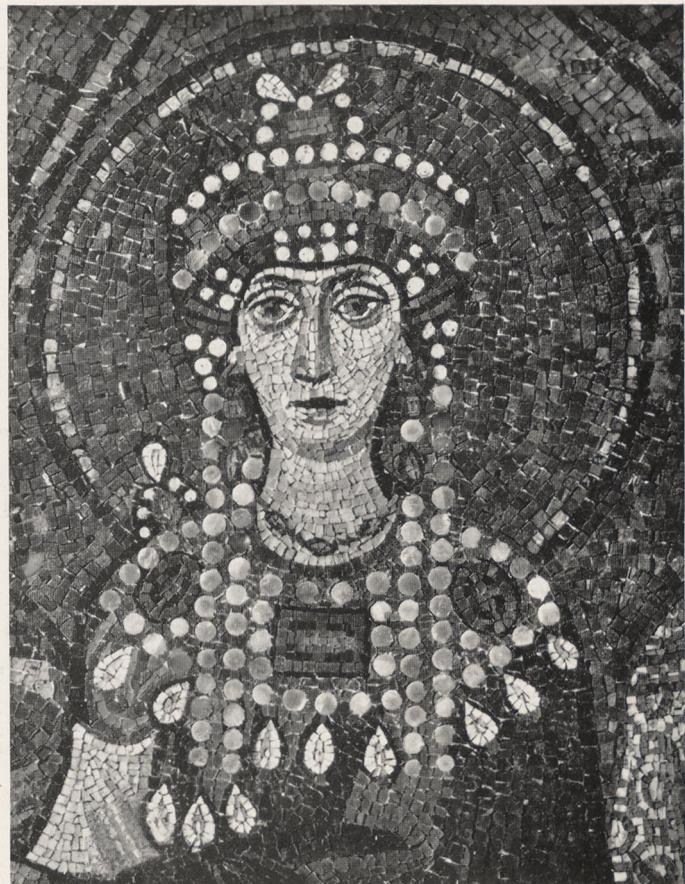


Abb. 220. Ravenna, S. Vitale, Kaiserin Theodora. Detail



Abb. 221. Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Bayr. Staatsbibl. Cod. lat. 4453, fol. 24r. Detail



Abb. 222. Enger i. W. Wittekinds Grab. Detail



Abb. 223. Merseburg, Dom.  
Grabmal des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben. Detail



Abb. 224. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.  
Kopfreliquiar Papst Alexanders aus Stavelot. Detail

bildes. Die Bronzegrabplatte für den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben im Merseburger Dom wird kaum 20 Jahre vor dem Gedächtnismal für den Sachsenherzog entstanden sein (Abb. 223). Obgleich der Bronzeguß eine weit härtere Formensprache erwarten ließe als der bildsam gefügige Stuck, sind die beiden Köpfe nun doch außerordentlich verwandt gebildet. In Merseburg ist das Untergesicht mit dem verwischten Mund gegenüber der Augenpartie plastisch stark zurückgenommen, auch hier ist der Gesichtsumriß als ungehindert gleitender, scharfer Metallrand modelliert, weshalb die Ohrmuscheln so an den Kopf gedrückt werden, daß sie nur in der Seitenansicht in Erscheinung treten. Die Bedeutung der in fremdem Material, meist in Schmelz, behandelten Augenpartien für das mittelalterliche Porträt wird erst hier in der Metallplastik ganz deutlich. Eine Iris aus kostbarem Material läßt den Blick erstarren, entrückt ihn der Umwelt und dem Beschauer. Im Vergleich zu den andern Gesichtsteilen wird das Auge jetzt übertrieben groß gestaltet, was nirgends deutlicher und befremdlicher wirkt, als wenn das Kunstwerk sich an ein antikes Vorbild anlehnt, dessen Formenzusammenhang, sonst noch überall durchschimmernd, hier zerstört erscheint. Das 1145 datierte Kopfreliquiar des Papstes Alexander aus Stavelot (im Brüsseler Museum)<sup>9</sup> und das bronzenen Bacchus-Aquamanile aus dem Aachener Münsterschatz (ebenfalls aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts)<sup>10</sup> machen es anschaulich, daß jeder Teil des Gesichtes beim Kopieren sich den antiken Formen weit eher

<sup>9</sup> K. H. Usener, Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, 3. Reihe, 6. Jahrg; 1934, S. 54ff.

<sup>10</sup> O. v. Falke u. E. Meyer, Gießgefäß des Mittelalters I, Berlin 1935, Taf. 134f.



Abb. 225. Conques,  
Sitzstatue der heiligen Fides. Detail



Abb. 226. Kappenberg i. W.,  
Kopfreliquiar, ursprünglich Bildnis Friedrich Barbarossas

anschmiegt als die Augenpartie (Abb. 224). Hier ließ sich keine Verbindung zwischen Antike und Hochmittelalter schlagen. Selbst als sich bei den herrlichen Büsten der Großwürdenträger am Capuaner Brückentor das italienische Bildnis um 1240 seiner mittelalterlichen Gebundenheit entzog, da waren es noch die eingesetzten Augensterne allein, die dem Werben der klassisch-römischen Formen trotzten. Bei der Sitzfigur der heiligen Fides im Domschatz zu Conques (um 1000)<sup>11</sup> verliehen die großen Emailaugen innerhalb der Goldblechoberfläche dem Kopfe eine magische Wirkung (Abb. 225)<sup>11a</sup>. Diese wird noch erhöht durch die darüber getürmte Bogenarchitektur von Lid und Brauen, die ganz unmittelbar an die Kaiserin Theodora in Ravenna zurückdenken lässt. Etwa 150 Jahre nach der südfranzösisch-ottonischen Arbeit findet sich vor 1171 bei dem Bildnis Kaiser Friedrich Barbarossas in Kappenberg, das nach dem Zeugnis von Friedrichs Taufpaten Otto in dessen Testament ein „caput . . . ad imperatoris formatum effigiem“ darstellt<sup>12</sup> und das später erst in ein Reliquiar umgewandelt wurde, abermals die bogenartige Überwölbung der Augenpartie (Abb. 226). Diese selbst ist leider heute verdorben, ursprünglich war das Weiße durch aufgelegte Silberplatten hervorgehoben, darin die Augäpfel in Niello saßen, in denen die Pupillen aus eingesetzten Steinen funkelten. Da die andern Partien des Gesichts ursprünglich

<sup>11</sup> Nach Bouillet et Servières, *Ste. Foy, vierge et martyre*, Rodez 1900, ist das Gesicht von den mannigfachen Veränderungen unberührt geblieben, welchen die Sitzfigur in späterer Zeit unterworfen war.

<sup>11a</sup> Diese Wirkung ist nicht einmal geringer, wenn die Figuren mit geschlossenen Augen dargestellt sind, wie beim Bronze-Kruzifix von Werden. <sup>12</sup> Fr. Philippi, *Zeitschr. f. vaterl. Gesch. u. Altertumskde.*, hrsg. vom Ver. f. Gesch. u. Altkde. Westfalens, 44, 1886. S. 150.

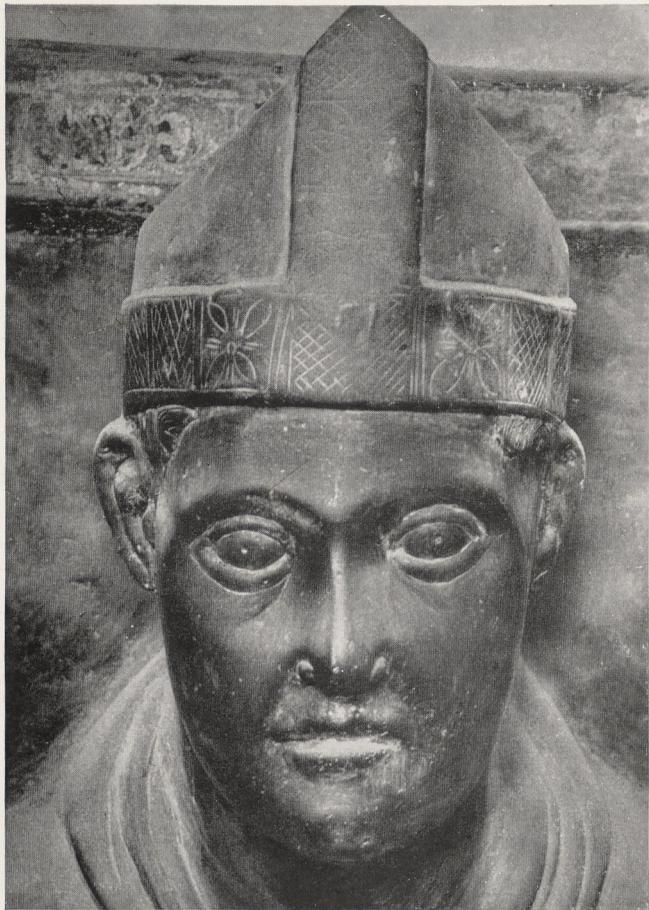


Abb. 227. Magdeburg, Dom. Grabmal des Erzbischofs Wichmann. Detail

bronzevergoldet waren, so muß der Blick von ähnlicher Eindringlichkeit gewesen sein wie bei der heiligen Fides. Aber gerade bei der erstaunlichen Formenverwandtschaft wird niemand die ganz verschiedene Bedeutung dieses Blicks übersehen. Die Augen der Sitzfigur sind scheibenhaft flach gehalten und schief eingesetzt, so daß hier ein Aufblick entsteht. Die Augen der Kappenberger Büste sehen den Beschauer – der einzigartige Charakter des Stücks als weltliches Bildnis heischt ja für seinen ursprünglichen Zustand einen Betrachter – direkt an, sie wölben sich gegen ihn vor. In dem anspringenden Blick der eingesetzten Pupillen liegt jetzt ein vitales Verhältnis zur Umwelt, das weder der Kaiser der Reichenauer Miniatur noch die französische Heilige mit ihrem leicht emporgerichteten, schon wahrhaft entrückten Schauen besessen hatten. Vor allem aber lebt trotz der überstarken Betonung dieser Partie das Kappenberger Bild nicht mehr allein aus den Augen. Die beiden Gesichtshälften sind nicht mehr symmetrisch gebildet, auch die Ohren stehen verschieden

weit ab. Die Nasenflügel sondern sich entschieden vom Nasenrücken, der Mund ist zwar viel zu klein, erscheint aber eindringlich betont, die Wangenknochen und Tränensäcke werden herausmodelliert, der reiche Kranz des Haupt- und Barthaars und die abstehenden Ohren lassen einen reich figurierten Gesichtsumriß entstehen. Ist das auch noch eine ganz ornamentale, noch gar nicht von Naturbeobachtung genährte Modellierung<sup>13</sup>, so kündet doch das gleichmäßige Interesse des Künstlers für alle Teile des Antlitzes das herannahende Ende der hochmittelalterlichen Bildnisform. Die Magdeburger Bronzegrabplatte des Erzbischofs Wichmann († 1192) bestimmt dann deren Grenze; Züge, deren Unterdrückung wir in Ravenna hatten schrittweise verfolgen können, tauchen nun wieder auf (Abb. 227). Die Magie des Auges erlischt, weniger weil die Pupillen nur noch durch kleine Bohrlöcher oder zarte Ziselierung markiert sind, als wegen ihrer eigentümlichen Stellung, die ein „natürliches“ Schauen vorbereitet; wegen der „sprechenden“ Bildung des Mundes und wegen des weichen Wangenkonturs, von dem nun wieder ein sinnlicher Zauber ausgeht; wegen des kräftigen Halses, der den Kopf nun wieder trägt, ihm nicht mehr nur als Sockel untergeschoben ist. Im jugendlich-idealen Kopfe des Erzbischofs Wichmann schimmern alle die Züge schon auf, die, ganz entfaltet, das Bildnis des schlummernden Heinrichs des Löwen im Braunschweiger Dom formen werden. Es kann kein Zweifel sein: um 1200 ist die Herrschaft der hochmittelalterlichen Bildnisform gebrochen.

<sup>13</sup> Es ist nicht recht verständlich, wie O. v. Falke und E. Meyer S. 55 von einer „bei aller zeitgemäßen Gebundenheit doch auffallend individuellen Bildung des Gesichts“ sprechen können. Kaum mit einer der von Otto von Freising hervorgehobenen Eigentümlichkeiten des Kaisers stimmt die Büste überein! „Aures vix superjacentibus crinibus operiuntur, tonsore pro reverentia imperii pilos capitinis et generum assidua successione curtante . . .“ besonders aber: „totaque facies laeta et hilaris“!

Daß es auch nach bestimmten Maßen konstruierte Köpfe kennt, ist an sich kein wesentlicher Zug gerade des mittelalterlichen Bildnisses – im Gegenteil, das Bemühen, diesen Geheimnissen auf den Grund zu kommen, ist bei L. B. Alberti, Leonardo oder Dürer weit stärker. Daß die Antike und die Renaissance ihre Maße an der Anatomie des menschlichen Körpers gewinnen, das hohe Mittelalter aber bei seiner Unkenntnis dieser Körperperformen mit seinen Messungen mehr ornamentale als anatomische Einheiten konstruiert, wird niemanden überraschen<sup>14</sup>. Nichts ist aufschlußreicher, als daß die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts in den nordischen Ländern so frei von solchen konstruierten Köpfen und Figuren ist wie keine andere Zeit. Der Unterschied zwischen nordischer Spätgotik und italienischem Trecento wird nirgends deutlicher. Villard de Honnecourt war es, der mit seinen konstruierten Figuren ganz die mittelalterliche Messungsweise verließ, die sich auf die anthropometrische Bestimmung der objektiven Maßverhältnisse beschränkt hatte, um nun statt dessen umgekehrt für die gotische Ausdrucksfigur nachträglich gültige Schemata zu ergründen. Es handelt sich also dabei mehr um die Befriedigung eines ornamentalen Triebs als um das begierige Ergreifen der letzten Reste anatomischer Kenntnisse der Antike, die in Schulrezepten dürftig genug überliefert wurden. Infolgedessen gelingt Villard immer nur die Festlegung von Annäherungswerten, während etwa bei den hochromanischen Wandmalereien von Stift Nonnberg in Salzburg das Charakteristische gerade das *exakte* Aufgehen des künstlerischen Gebildes im lange festgelegten, vorher errechneten System ist<sup>15</sup>. Damit verlieren Villards Bemühungen viel an Gewicht<sup>16</sup> und gerade in einem Lehrbuch müssen sie als recht fragwürdiges Bildungsgut erscheinen. Weit mehr Aufschluß über des Künstlers Arbeitsprozeß und über seine Stellung zur Umwelt gibt das Blatt mit dem frontal gesehenen Löwen<sup>17</sup>. Ausdrücklich betont die Beischrift, daß das Tier „*fu contrefais al vif*“<sup>17a</sup> –, aber in Wahrheit bestimmen zwei Kreise, von denen der eine dazu noch den halben Durchmesser des andern hat, die Umrisse von Kopf und Leib. Noch heute gewahrt man im Pergament den Platz des Stechzirkels. Beim ersten Kunstwerk des 13. Jahrhunderts, das in unsren Gesichtskreis tritt, wird sofort der große Widerspruch deutlich, der diesem so doppelgesichtigen Jahrhundert anhaftet: der Gegensatz zwischen dem mittelalterlichen Gedankenbild und der neuen Lösung der späten Stauferzeit „*manifestare ea quae sunt sicut sunt*“.

## II

Zwischen 1212 und 1214 sind Gervasius von Tilbury Zweifel gekommen, ob die verschiedenen in Rom aufbewahrten Christusbilder, das Bild der Veronika in St. Peter und das Antlitz des Herrn im Lateranspalast neben dem Laurentius-Oratorium, auch wirklich dem Volto Santo in Lucca ähnlich sähen<sup>18</sup>. Ein Menschenalter später, als Jacob Pantaleo von Troyes, der spätere Urban IV., den Nonnen des Zisterzienserinnen-Klosters Monstreuil-les-Dames 1249 eine Kopie des Veronikabildes von St. Peter sandte, löste er in seinem Begleitbrief solche Zweifel bereits unbefangen mit Gründen auf, die der natürlichen Anschauung entnommen waren: „Die Nonnen möchten sich nicht daran stoßen, wenn die Gesichtsfarbe nicht leuchtend, sondern fahl sei, es sei der Sonnen-

<sup>14</sup> Bei Jos. Giesen, Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung, Bonn 1930, findet man außer der Literatur auch die Texte der Theoretiker abgedruckt. Vgl. ferner Hahnloser S. 275 ff.

<sup>15</sup> P. Buberl, Jahrb. d. Zentralkommission III, 1909, S. 40ff.

<sup>16</sup> Auch H. Foçillon hat jüngst vor einer Überschätzung dieser Blätter Villards gewarnt (*Origines monumentales du portrait français. Mélanges Jorga*, Paris 1933, S. 265).

<sup>17</sup> H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935, S. 147 und Taf. 48.

<sup>17a</sup> Hahnloser hat aber S. 147 nachgewiesen, daß das Wort „vif“ zunächst nur „lebend“ heißt, erst seit der Renaissance gewinnt es die neue Bedeutung von „lebensähnlich“.

<sup>18</sup> E. v. Dobschütz, Christusbilder (Texte u. Untersuchungen z. Geschichte der altchristl. Literatur N. F. III), Leipzig 1899, Dokumentenanhang S. 293 Nr. 32.

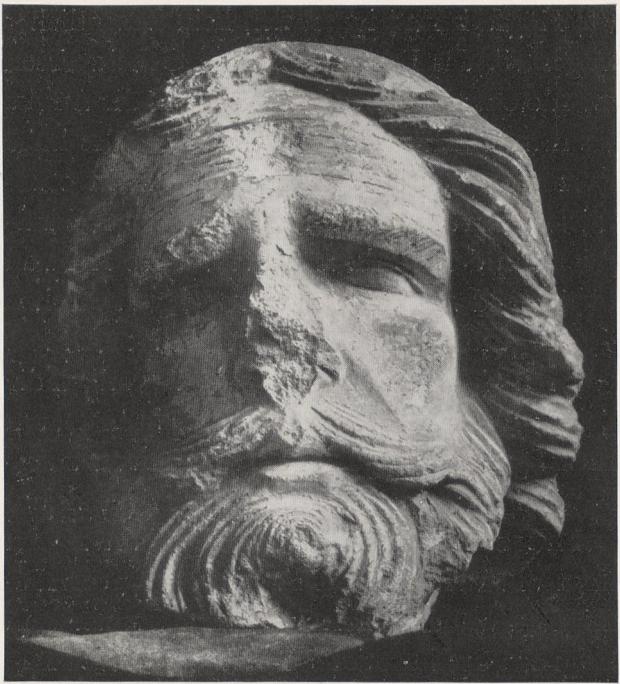


Abb. 228. Dijon, Museum.

Kopf eines Propheten von einem abgebrochenen Kirchenportal

der Archivolten sitzen und die der Betrachter von unten kaum wahrnehmen kann. Aber auch sie gehören zum ikonographischen Programm – es sind die Bedrücker der Juden<sup>20</sup>. Den Mohrenkönig und den Sanherib gibt der Künstler mit wachem Sinn für ihre afrikanische und asiatische Sonderart, während ihn die Gesichter seiner Landsleute nicht entfernt zu einer so eindringlichen Betrachtung reizten, wie er sie den Asiaten schenkte. Eines der merkwürdigsten Mittel, um die Fremdartigkeit der Erscheinung hervorzurufen, ist die Schrägstellung der Augen, ein Motiv, das sofort großen Eindruck gemacht hat und bis nach Burgund gewandert ist, wie der prachtvolle Kopf des Museums in Dijon beweist<sup>21</sup> (Abb. 228). Ganz ebenso haben die Franziskanermönche, die in den vierziger Jahren sich in das Reich der Mongolen wagten, um dort zu missionieren, die fremde Welt erstaunlich scharf beobachtet, während sie ihre tägliche Umwelt gewiß nicht mit anderen Augen maßen als die Chronisten und Dichter des 13. Jahrhunderts, in deren summarischen Schilderungen kaum physiognomische Eigentümlichkeiten von Rassen, Nationen oder gar Individuen zur wirklichen Anschauung erhoben werden. Es bleibt bei sparsamem und gelegentlichem Anmerken hervorstechender Züge. Daß Johann de Plano Carpini, der 1245–1247 in der Mongolei war, die Tracht, die Frisur u. ä. der Eingeborenen genau beschreibt, ist nicht verwunderlich, darauf achtete man ja auch daheim genau. Auch die „zierlichen Füße“ mußten seinem gotischen Formgefühl auffallen, und schon im 12. Jahrhundert hatte man ebenso sehr auf die schönen Hände Friedrich Barbarossas wie auf die häßlichen Heinrichs II. von England geachtet<sup>22</sup>. Aber die Beschreibung des Gesichts der Asiaten ist für das Abendland selbst ohne Parallelen: „Der Abstand zwischen den Augen und den Wangen ist breiter als sonst bei den Menschen,

brand der Drangsale, die Jesus auf Erden auszustehen gehabt habe“<sup>19</sup>.

Nach solchen Zeugnissen müßte man annehmen, daß das Bildnis in unserem Sinne in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bereits völlig ausgebildet sei. Indessen sind dieser Zeit, dort, wo man sich überhaupt auf Naturbeobachtung einließ, die Menschen allenfalls als Vertreter einer bestimmten Gattung, etwa einer Rasse oder einer Nation, erschienen. Den Schritt darüber hinaus zur Erkenntnis von Individuen hat sie noch nicht getan. Selbst die Verkörperung bestimmter rassischer Typen wird nur in kleinem Formate gewagt. Der älteste und genialste der Künstler, die sich solches unterfingen, der „Meister der Königsköpfe“ in Chartres (um 1210), hat dort bezeichnenderweise nur wenige große Gewändefiguren am Südquerhaus geschaffen, sein eigenes Feld sind vielmehr die Köpfe, die an den Fußpunkten

<sup>19</sup> Ebenda S. 226. <sup>20</sup> W. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. Ztsch. f. bild. Kunst N. F. 25, 1914, S. 193 mit Abb. 9 u. 14.

<sup>21</sup> Kurt Bauch, Oberrhein. Kunst VI, S. 6, Abb. 2.

<sup>22</sup> Für Barbarossa vgl. Acerbus Morena, Mon. Germ. Hist. S. S. XVIII, S. 640. „Pulcherrimis manibus“. Für Heinrich II. vgl. den Brief des Peter von Blois, Migne, P. L 207, p. 197 no. 66 „Manus eius quadam grossitie sua hominis incuriam protestantur; earum enim cultum prorsus neglegit“. Weitere Stellen über Beurteilung der Hände bei Alwin Schultz, Quid de perfecta corporis pulchritudine Germani saec. XII et XIII. senserint (1866) p. 14 XVIII.



Abb. 229.

Magdeburg, Dom. Hl. Mauritius. Detail



Abb. 230. Magdeburg, Bannerträgerin

vom Denkmal Kaiser Ottos auf dem Markte. Detail

auch stehen ihre Backenknochen ziemlich weit von den Kinnladen ab. Ihre Nase ist platt und ziemlich klein, ihre Augen sind klein und die Lider bis zu den Augenbrauen heraufgezogen.“<sup>23</sup> Yvo von Narbonne, der wenige Jahre früher dort gereist ist, versucht sich darüber klar zu werden, warum das Mongolengesicht auf den „hartknochigen und hohen Schultern . . . einen verzerrten und grimmigen Anblick“ hervorruft. Neben der flachen und kurzen Nase seien es das vorstehende und spitze Kinn, die niedrige und tief herabhängende obere Kinnlade, die langen und nicht dicht beieinander stehenden Zähne und die ständig in Bewegung befindlichen schwarzen Augen, denen er die Schuld daran beimäßt. Bei dem Missionar Wilhelm von Rubruk nimmt die genaue Schilderung der Tracht, der Zubereitung der Speisen u. ä. den breitesten Raum ein. Sein Blick für Physiognomisches ist weniger scharf, doch gibt auch er ab und an hier treffende Beobachtungen<sup>24</sup>.

Der Meister der Chartreser Königsmasken ist ein Einmaliger, der aus der Fülle einer strömenden Phantasie seine Gesichter stets neu formt. In Magdeburg, wo es bei der Statue des Patrons des Doms, des hl. Mauritius, ebenfalls einen Mohren zu bilden galt, muß das Fremdländische der Physiognomie durch die Abwandlung eines geläufigen Werkstatt-Typs erzielt werden (Abb. 229). Auch die Schildhalterinnen vom Kaiser-Otto-Denkmal auf dem Markte haben diese urplastische kugelige Kopfform, auch sie haben die polsterartige, unschön sich vorschließende Unterlippe, das angeschwollene Unterlid und die fleischigen Nasenflügel (Abb. 230) – Züge, welche auch die an-

<sup>23</sup> Johann de Plano Carpini, Geschichte der Mongolen und Reisebericht, übers. u. erläut. v. Friedr. Risch (Veröffentl. d. Forschgs.-Instituts f. vergleichd. Religionsgesch. a. d. Univ. Leipz. 3. Reihe Heft 11), Leipzig 1930, S. 54ff.

<sup>24</sup> Wilh. v. Rubruk, Reise zu den Mongolen, hrsg. v. Risch (Veröffentl. d. Forschgs.-Instituts f. vergleichd. Religionsgesch. 2. Reihe Heft 13), Leipzig 1934.

deren Skulpturen der Werkstatt wie etwa die Sponsa Christi zeigen. Es ist erstaunlich, welch geringe Änderungen nur nötig waren, um aus diesem Werkstatt-Typ die ganze Eindruckskraft des Mohrenhauptes hervorzuzaubern. Die Unterlippe wird nun nur etwas schärfer aufgeworfen und von einem kräftigeren Lippenrand umgrenzt, und vor allem wird jetzt auch die Oberlippe heraufgezogen. Die Nasenflügel sind jetzt noch breiter gedehnt, und durch Eindrücken eines Sattels in den früher geraden Nasenrücken wird das Fremdländische hervorgerufen. Falten zu den Mundwinkeln hin, eine noch tiefere Einbettung der Augen als sonst in der Werkstatt müssen den Eindruck dann vollenden. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß die großartige Geschlossenheit dieser exotischen Erscheinung letztlich gar nicht mit physiognomischen Mitteln erreicht ist, sondern durch die virtuose Ausnutzung des Kostümlichen zu künstlerischen Zwecken. Alles das, worin sein Gestaltungsvermögen weit hinter dem Meister der Königsköpfe zurückbleiben würde, deckt der Magdeburger mit dem Kettenpanzer zu.

Um die Mitte des Jahrhunderts ist auch die Darstellung des Juden nach seinen rassischen Merkmalen fertig ausgebildet, nachdem sich bereits um 1200 in der rheinischen Goldschmiedekunst Anzeichen für eine Charakterisierung der jüdischen Rasse bemerkbar gemacht hatten. Das Breviarium aus Kloster Aldersbach (München, Staatsbibl. cod. lat. 2640 fol. 9v) wäre ein Beispiel der deutschen Buchmalerei, für die süditalienische wäre an Ms. latin. 6912 der Pariser Nationalbibliothek zu erinnern<sup>25</sup>. Aber daneben treten nun bereits die Nationaltypen. Der kürzlich gefundene Kopf eines jungen Engländer würde sich auch als solcher zu erkennen geben, wenn er in Südrußland ausgegraben worden wäre und nicht in der Nähe von Salisbury (Abb. 231). Borenus hat ihn auf 1230–1240 datiert<sup>26</sup>, was gewiß das Richtige trifft, wenn auch seine Begründung kaum zutreffen dürfte. Die eigentümliche, schnell zurückweichende Büstenform vermag keine Anhaltspunkte für eine Datierung zu gewähren; sie kommt schon um 1200 in Wells vor und hält sich 1260 noch<sup>27</sup>. Das lange strähnige Haar, das in Schneckenlöckchen endigt, die nur lose gedreht zu sein scheinen, sodaß sie jeden Augenblick sich wieder aufrollen könnten, ist offenbar eine Eigentümlichkeit allein von Salisbury gewesen. Die dortigen Konsolköpfe mit dieser Frisur<sup>28</sup>, von Prior und Gardener auf etwa 1225 datiert, sind aber deutlich älter als unser Kopf. Reims kennt diese Frisur gar nicht und erst recht nicht eine ähnliche Augenbehandlung. Der feine schmale Steg des Nasenrückens und der geöffnete Mund sind allerdings Eigentümlichkeiten der Reimser Masken, die gewiß die Grundlage bilden, von der der englische Meister ausgeht. Aber gerade den Reimser Köpfen, welche die Zähne im Lächeln blicken lassen, haftet eben durch dieses Motiv etwas Archaisches oder gar etwas Spätromanisch-Fratzenhaftes an. Man spürt, daß dies noch Abwehrmasken sind. Das ruhige Verweilen des unbefangenen künstlerischen Beobachters bei seinem Gegenstand, die hohe Nüchternheit des Bildners, die sich gerade bei der Bildung der Mundpartie mit der sehr unterschiedlichen Behandlung von Ober- und Unterlippe zeigt: All das konnte der englische Meister in Reims nicht lernen. Vor allem aber hat der Kopf die echt angelsächsische Art des Blickens aus kaum geöffneten Augen! Hätte man nicht die Gewißheit durch die Büstenform, daß es sich hier nicht um das Fragment eines Schläfers von einem Grabmal handeln kann, hätten sich in den scheinbar fest aufeinander gepreßten Lidern nicht zum Glück Spuren von Bemalung erhalten, die hier Augensterne zwischen die Lidränder setzen, so würde man an der Kühnheit des Motivs vielleicht über-

<sup>25</sup> Vgl. H. Keller, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlgn. 56, 1935, S. 28. Die reichste Mannigfaltigkeit rassischer Typen versammelt im „Spanischen Schach-Zabel-Buch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283“, Ausg. Hiersemann, Leipzig 1913.

<sup>26</sup> T. Borenus, An English early Gothic head, Burlington Magazine 68, 1936, S. 157ff.

<sup>27</sup> Prior und Gardener, An account of medieval figure sculpture in England, Cambridge, 1912. Abb. 214, 235, 251a.

<sup>28</sup> Ebenda, Abb. 217 und 220.

haupt vorbeisehen. Der englische Konsolkopf ist ein sehr lebendiges Beispiel dafür, daß die Frage nach dem Aufkommen des Blickes – in unserem Sinne – in der abendländischen Plastik des 13. Jahrhunderts nicht allein von der bildhauerischen Behandlung der Augenpartie her entschieden werden kann, worauf weder Panofsky noch Pinder in ihrem leidenschaftlichen Streitgespräch geachtet haben<sup>29</sup>. Wäre nicht die Bemalung, so könnte man nicht wissen, ob der junge Engländer überhaupt blickt! Gewiß gibt es Beispiele, wo die farbige Fassung der Augenpartie die Arbeit des Meißels gar nicht mehr steigern kann. Bei dem Weltenrichter des Straßburger Engelspeilers, dessen farbige Behandlung der Augen schon des Aufstellungsortes wegen als echte alte des 13. Jahrhunderts anzusehen ist, wird die Gewalt und Milde des Blicks allein schon der plastischen Modellierung verdankt, wie ein Vergleich des ungetönten Gipsabgusses mit dem gefärbten Original in der Abbildung bei Hell lehren kann<sup>30</sup>. Ebenso könnte keine Behandlung mit dem Bohrer oder dem Pinsel die Macht des Blickens der Halberstädter Chorschranken-Apostel in ihrer Wirkung verstärken, die unwillkürlich an Köpfe des spätantiken Illusionismus denken läßt. Hier in Sachsen scheint überhaupt die neue „natürliche“ Art des Blickens in Deutschland zuerst aufgetreten zu sein<sup>31</sup>. Die Bamberger Chorschranken, von denen Hans Jantzen gesagt hat, es gäbe in der ganzen Geschichte der deutschen Bildhauerkunst nichts, was sich in der Intensität des Blicks ihnen vergleichen ließe<sup>32</sup>, sind auch hierin von absichtlicher Altertümlichkeit der Formensprache, indem sie die Augensterne durch eingesetzte Pasten wiedergeben, was die Ungebrochenheit ihres Blickes wesentlich gesteigert haben muß, zumal wenn die farbige Fassung der Figuren licht und sparsam gewesen sein sollte.

Indessen gibt es andere Skulpturen, wo die farbige Fassung von entscheidender Bedeutung ist. An den Reliefs der Pisaner Baptisteriums-Kanzel des Niccolò Pisano (1259), deren strahlend weißer Marmor von Brüstungen aus rotem Marmor gerahmt wird, haben sich Farbspuren nur noch an den Augensternen gefunden<sup>33</sup>. Anscheinend darf man das wirklich für den ursprünglichen Zustand halten, nicht für das Ergebnis von Reinigungen, denen die Pisaner Kanzeln wohl seit frühesten

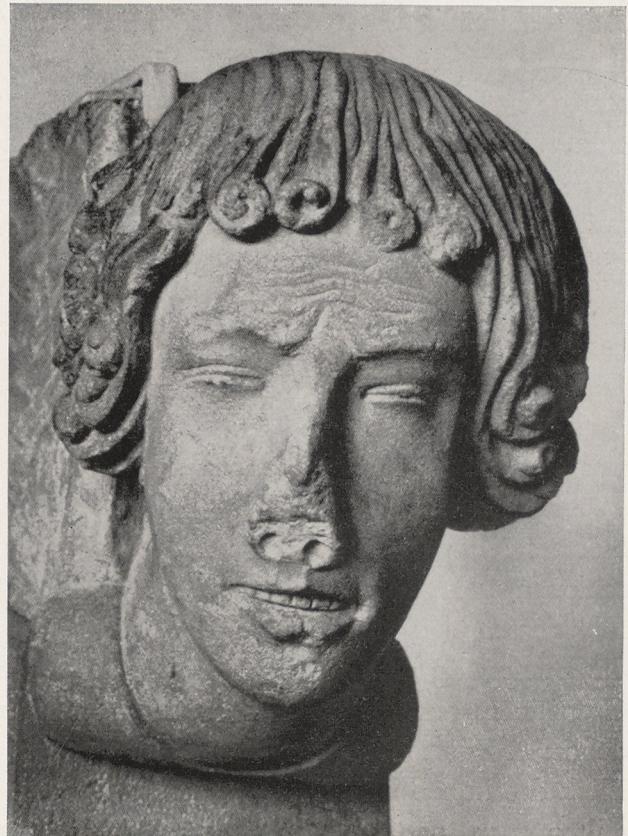


Abb. 231. Konsole aus Salisbury. Englischer Privatbesitz

<sup>29</sup> E. Panofsky, Jahrb. für Kunsthistorisch. 1927, S. 63, Anm. 3, u. S. 75 unter III, 3ff. W. Pinder, Actes du XIII<sup>e</sup> congrès internat. d'histoire de l'art, Stockholm 1933, S. 156ff.

<sup>30</sup> L. Hell, Der Engelspeiler des Straßburger Münsters, Freiburg i. B. 1926, Taf. 25–27. Über den Erhaltungszustand vgl. den Text S. 20 und 26. Trotzdem wird die Fassung dann sehr abgestuft: Haupt- und Barthaar tiefbraun, die Augen hellbraun, ihre Lider und Brauen aber in Schwarzbraun dagegen abgesetzt.

<sup>31</sup> Die Genialität des Chorschranken-Meisters wird deutlich, wenn man sich klarmacht, daß zwischen dem Grabmal des Erzbischofs Wichmann und der Schrankenplastik kaum 10 Jahre liegen. Freilich wird die Verschiedenheit des Materials, – hier Bronze, dort der weiche, bildsame Stuck, – bei diesem Unterschiede sehr mitsprechen.

<sup>32</sup> H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrh. Leipzig 1925, S. 78.

<sup>33</sup> Georg Swarzenski, Nicc. Pisano. Frankf. a. M. 1926. S. 10.

Zeit regelmäßig unterzogen wurden<sup>34</sup>; denn auch die ursprünglich in einem Tympanon aufgestellte Gruppe der Anbetung der Könige in S. Maria della Salute in Venedig (um 1220) zeigt als einzige Farbspuren die schwarz gemalten Augensterne der Figuren<sup>35</sup>. Bei der 1268 vollendeten Kanzel im Dom von Siena ist Niccolò Pisano ebenfalls ohne farbige Augensterne nicht ausgekommen, daneben treten nun aber die durch ein oder gar zwei Bohrlöcher bezeichneten Pupillen<sup>36</sup>. Bei den Blick emporrichtenden Temperantia ist die Bohrung ganz so wie bei dem aufblickenden Magdeburger Schäferkopf (um 1240) geführt<sup>37</sup>. In dem Reichtum der Spielarten bei der Irisbildung durch Bohrer und Meißel sind die Pisani und Arnolfo di Cambio natürlich den nordischen Bildhauern voraus, weil ihnen die virtuose Technik antiker Sarkophage dauernd vor Augen stand. Offensichtlich hat Niccolò Pisano nach der farbigen Fassung die Reliefs noch einmal mit dem Meißel übergangen, wo ihm der Blick noch immer zu leer erschien. In Deutschland ist uns nur ein Fall bekannt geworden, wo um der Eindringlichkeit des Blickes willen die Augenpartie später noch einmal geändert wurde. Die Schlußsteine der 1293 geweihten Kirche des Nonnenklosters Klingenthal in Kleinbasel, offenbar die adeligen Stifter des Konvents darstellend, erschienen wohl, als sie versetzt waren, von unten nicht eindringlich genug (Abb. 232–233). Infolgedessen überging man die schlitzartig-schmalen gemeißelten Augenpartien und zum Teil auch die Brauenbögen mit einem sehr kräftigen Pinsel, wobei man die mit dem Meißel gezogenen Grenzlinien nun nicht mehr einhielt und die unteren Augenlider bis zu den Tränensäcken ausdehnte<sup>38</sup>. Zusammenfassend wird man sagen dürfen, daß der Übergang vom starr fixierenden Blick des hohen Mittelalters, den die Figuren der erzählenden Darstellungen mit dem Kultbild teilten, zum „natürlichen“ Schauen mit ruhigem, nun nicht mehr angespanntem, dann bald schon „wanderndem“ Blick, seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts langsam vollzogen wird. Diese Feststellung ist bei der Führerrolle der Plastik unendlich erschwert durch die Seltenheit von originalen Fassungen bei Skulpturen aus so früher Zeit. Indessen wird man sich dabei beruhigen dürfen, daß den eben aufgezählten Bemühungen der Künstler des 13. Jahrhunderts um die Verlebendigung des Blicks kein einziges Beispiel aus dem 12. Jahrhundert zur Seite gestellt werden kann.

Die berühmten Reimser Masken, von denen die ersten schon um 1230, die meisten um 1235 bis 1245 entstanden sein werden, variieren einige Grundtypen aus dem Formenschatz der Werkstatt. Es ist ganz das gleiche Prinzip, dem dann 150 Jahre später die Prager Triforienbüsten ihr Dasein verdanken. Nur ermöglicht dort die Abwesenheit des dem 14. Jahrhundert gänzlich abhanden gekommenen, aber in Reims noch so lebenskräftigen ornamental Trieb die Umwandlung einer Masken- in eine Porträtreihe. Ihnen droht nicht mehr die Gefahr, von der Vöge spricht: „Wo die Gotik ins Realistische geht, neigt sie auch schon zur Grimasse, sie will die Form und gibt Form in Bewegung“<sup>39</sup>. Die Reimser Masken sind nicht als Porträts gemeint, denn sie sind ja keine Abbilder, hinter denen ein lebendes Vorbild stünde, und doch – so werden wir noch sehen – haben sie wie keine andere Denkmälergruppe gerade dank ihres kleinen Formates und der suggestiven Kraft ihrer Liniengebilde, deren Wesentliches sich in jedes Musterbüchlein eines wandernden Steinmetzen festbannen ließ, dem Aufkommen des echten Porträts überall vorgearbeitet, von England bis nach Latium!

<sup>34</sup> Péleo Bacci, La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano, Milano o. J., S. 47, bringt Belege für Reinigungen schon aus dem 14. Jahrhundert. <sup>35</sup> H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, S. 193.

<sup>36</sup> Swarzenski S. 39f.

<sup>37</sup> W. Greischel, Der Magdeburger Dom, Berlin 1929, Taf. 66/67.

<sup>38</sup> E. A. Stückelberg, Die ältesten Basler Porträts. Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumskunde, 21. Band, Basel 1923, S. 268ff.

<sup>39</sup> Vöge S. 204f.



Abb. 232 und 233. Kloster Klingenthal in Klein-Basel, Schlüßsteine

Weit unbefangener als in jenen Reimser Masken verrät sich aber die neu erwachende Lust an der menschlichen Physiognomie in der Blattmaske. In dem freien Schweben über allen Vorlagen, in der Unverbindlichkeit seines Auftretens hier an einem Kapitell und dort an einem Schlüßstein, wo man nicht nach den Bindungen kirchlicher Kunst fragt, in dem überquellenden Reichtum der Phantasie, dem hier ja durch kein Vorbild Grenzen gesetzt sind, ist der Blattkopf ein echter, untrüglicher Vorbote des Porträts. Daß er nur mit unserem abendländischen Bildnisbegriff, der allein die Wandlung kennt, gepaart ist, beweist die Feststellung M. Wegners, daß nur das römische Altertum und das christliche Abendland die Blattmaske kennen und daß sie „in der ganzen weiten orientalischen Welt und der byzantinischen Kunst fehlt“<sup>40</sup>. Die europäischen Länder und Zeiten, in welchen die Blattmaske nicht auftritt, dürfen allerdings nicht als bildnisfeindlich gestempelt werden. Zeiten und Menschen von klassischer Haltung werden einem künstlerischen Gebilde, das ein geprägtes Antlitz unter dem Versteck eines pflanzlichen Ornaments verwandelt und ihm dämonische Kräfte zuwachsen läßt, immer nur Abneigung entgegenbringen. So hat denn auch Wegner feststellen können, daß alle klassischen Zeiten der europäischen Kunst die Blattmaske nicht gekannt haben<sup>41</sup>. Aber die Jahrzehnte, welche auch die Grenzfälle menschlicher Physiognomik einzufangen wissen nur durch Variation von Liniennetzen, bei denen also die Naturbeobachtung noch ganz zurücktritt hinter einer schöpferischen ornamentalen Phantasie, diese Jahrzehnte sind auch die Zeit der Blattmaske. Diese ist nun keineswegs eine Neuschöpfung der Gotik oder gar – wie Wegner will – des Villard de Honnecourt, der ja nur Beispiele für ein Lehrbuch zusammengetragen hat. Schon der gesteigerten Unruhe der Spätromanik genügte das aus der flavischen Zeit dem Mittelalter vererbte Bauornament nicht mehr, welches ein Gesicht mit einem Blätterkranze umrahmte, aber allenfalls den Schnurrbart in das ornamentale Spiel dieses Rahmens hineinzog<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> M. Wegner, in „Das siebente Jahrzehnt.“ Festschr. f. Adolf Goldschmidt, Berlin 1935, S. 49.

<sup>41</sup> Ebenda S. 43 ff.

<sup>42</sup> Wegner Abb. 6. Vgl. ferner das Taufbecken des Limburger Doms, um 1235. (Panofsky, Die deutsche Plastik d. 11.–13. Jhs. München o. J. Tafel 61.) Portal der Vorhalle von Maria-Laach, um 1230. (A. Schippers, Das Laacher Münster, Köln 1928, Taf. 19.) Wechselburg Grabmal des Grafen Dedo, Fußkonsole, um 1240. (A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiburg u. Wechselburg, Berlin 1924, Taf. 81 c.)



Abb. 234. Gelnhausen, Marienkirche, Blattmaske



Abb. 235. Castel del Monte, Silenskopf, Schlußstein aus dem Erdgeschoß

Ja, so weit wie einzelne spätromanische Wandkonsolen im Chor der Gelnhäuser Marienkirche (um 1230) hat sich in der Auflösung des menschlichen Antlitzes die Gotik sogar niemals vorgewagt (Abb. 234)! Bei allen ihren Blattmasken entfaltet sich das Leben des Laubwerks doch vor dem Grund des stets durchscheinenden Gesichts. Der spätromanische Barock hat jedoch das Äußerste gewagt, unter den Ranken verbirgt sich nicht mehr der Kopf, sondern in das freie Spiel des *à jour* behandelten Blattgeschlinges, das alle plastische Substanz aufgezehrt hat, muß das menschliche Antlitz erst „hineingesehen“ werden. Für Betrachter, deren Phantasie zu gering ist, um der Kraft dieser Formensprache zu erliegen, werden diese Konsolen sich niemals in Gesichter verwandeln<sup>43</sup>. Hingegen zögert die Magdeburger Hütte, der Hauptsitz der spätromanischen Ornamentik im Osten, auffallend lange, sich mit der Blattmaske einzulassen. Zunächst gibt es hier nur den Kopf, aus dessen Munde die Blattranken herauswachsen<sup>44</sup>, dann im nördlichen Chorumgang den hängenden Schlußstein, bei dem nur die obere Partie des Gesichts in zügelndes Blattwerk aufgelöst wird (um 1220)<sup>45</sup>, aber erst um 1260 ist der Sieg der französischen Form der Blattmaske bei den Konsolen und Kapitellen der Seitenschiffe entschieden, an denen H. Giesau auch den Meister des hl. Mauritius und des Otto-Denkmales beteiligt glaubt<sup>46</sup>. Aber in einer eigentümlichen Scheu hat das Ornament auf das eigentliche Antlitz auch jetzt noch nicht übergegriffen. Hingegen hat der Meister des Ostlettner des Mainzer Doms (zwischen 1233 und 1239) in sehr persönlicher Form jene untrennbare Einheit von Laubwerk und Gesichtsform geschaffen, die Frankreich damals

<sup>43</sup> Andere spätromanische Beispiele aus deutschen Handschriften hat Hanns Swarzenski in einer Besprechung des Wegnerschen Aufsatzes zusammengetragen (*Ztschr. f. Kunstgesch.* IV, 1935, S. 166).

<sup>44</sup> R. Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom. *Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml.* 30, 1909, S. 130, Abb. 60. <sup>45</sup> Ebenda Abb. 111, S. 216.

<sup>46</sup> Ebenda Abb. 72–74, S. 136. – H. Giesau, *Der Dom zu Magdeburg. Deutsche Bauten*, Bd. 1, 2. Aufl., Abb. 106.

ausgebildet hatte, in demselben Jahrfünft, in dem die Konsolmaske unter dem Bamberger Reiter entstand, und damit gehören die beiden schönsten Blattmasken der deutschen Gotik dem Werke der beiden Meister an, die wir als die größten Menschenbildner des deutschen 13. Jahrhunderts verehren<sup>47</sup>. Die Masken von den Wimpergen des Kölner Hochchores, die Konsolen des Westarms der Liebfrauenkirche in Trier zeigen dann die von Villard zeichnerisch festgehaltene und an so vielen französischen Bauten verwirklichte Form der Blattmaske<sup>48</sup> in französisch akademischer Prägung – sie können sich mit den einmaligen Leistungen von Mainz und Bamberg nicht messen<sup>49</sup>.

Italien, dessen klassische Haltung schon im 13. Jahrhundert in der Art der Auseinandersetzung mit der französischen Architektur sich rein ausgedrückt hatte, verzichtet weitgehend auf das nordische Maskenwesen. Wo die italienische spätromanische Architektur einmal Köpfe in das Bauornament setzt, wie im lateranischen Kreuzgang des Vassalletti (erstes Drittel des 13. Jahrhunderts)<sup>50</sup>, sind sie von erstaunlicher Gleichmütigkeit des Mienenspiels. Blattmasken nun gar bleiben sehr selten, im 13. wie im 14. Jahrhundert treten zumeist nur von Blätterkränzen umrahmte Gesichter auf<sup>51</sup>. Am Portal der Oberkirche von S. Francesco in Assisi findet sich einer der ganz wenigen echten Blattköpfe, er ist bezeichnenderweise von sehr französischer Formensprache<sup>52</sup>. In Apulien im Kreise Friedrichs II., wo neben der direkten Berührung mit der französischen Kunst doch auch ein eindringliches Studium der antiken Denkmäler erfolgte, kann man am Schlußstein von Castel del Monte sich überzeugen, welche von beiden Strömungen der italienischen Grundhaltung mehr entgegenkam (Abb. 235). Aus diesem klassischen Silenskopf mit den mächtigen Ohren, mit der göttlichen Ruhe des festen Gesichts ist aller nordische Spuk verbannt, und selbst in der breiten, fast behäbigen Modellierung des Blattwerks ist das geheime Leben nordischer Ornamentik sehr beschwichtigt. Soviel jedenfalls wird man aus der Rolle der Blattmaske in Italien schließen dürfen: die große Stunde des italienischen Bildnisses wird erst schlagen, wenn das Porträt seine Kräfte nicht mehr aus einer linear-abstrakten und ornamental Phantasie ziehen wird. Und es wird diese Stunde nur heraufführen können durch ein enges Bündnis mit der Antike!

Die Betrachtung der nordischen Blattmasken des 14. Jahrhunderts lehrt, daß auch hier die schöpferische Phantasie, die eines Wirklichkeitsstudiums entbehren konnte, erschreckend schnell



Abb. 236. Straßburg, Münster, Apostelgalerie, Blattmaske

entgegenkam (Abb. 235). Aus diesem klassischen Silenskopf mit den mächtigen Ohren, mit der göttlichen Ruhe des festen Gesichts ist aller nordische Spuk verbannt, und selbst in der breiten, fast behäbigen Modellierung des Blattwerks ist das geheime Leben nordischer Ornamentik sehr beschwichtigt. Soviel jedenfalls wird man aus der Rolle der Blattmaske in Italien schließen dürfen: die große Stunde des italienischen Bildnisses wird erst schlagen, wenn das Porträt seine Kräfte nicht mehr aus einer linear-abstrakten und ornamental Phantasie ziehen wird. Und es wird diese Stunde nur heraufführen können durch ein enges Bündnis mit der Antike!

Die Betrachtung der nordischen Blattmasken des 14. Jahrhunderts lehrt, daß auch hier die schöpferische Phantasie, die eines Wirklichkeitsstudiums entbehren konnte, erschreckend schnell

<sup>47</sup> Kunstdenkmäler Hessen, R. Kautzsch und E. Neub, Der Mainzer Dom, S. 160ff. und Taf. 35g.

<sup>48</sup> Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935, Taf. 10 u. 43. Vitry-Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge, Taf. 87. <sup>49</sup> Kunstdenkmäler Köln, Dom, Abb. 58, 1–3. Kunstdenkmäler Trier, Kirchliche Bauten, Abb. 114, 7–8.

<sup>50</sup> Corrado Ricci, Romanische Baukunst in Italien (Bauformen-Bibl. Bd. 21), Stuttgart o. J., Taf. 157.

<sup>51</sup> B. Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, Berlin 1915, Bd. I, Abb. 123, 124, 127, 130.

<sup>52</sup> Ebenda Abb. 63.

erlosch. Schon die zwischen 1279 und 1291 errichteten Kapellen am Langhaus des Mainzer Doms zeigen ein leises Erlahmen der Vorstellungskraft<sup>53</sup>. Die Schlußsteine im Langhaus des Freiburger Münsters, die eher dem fortgeschrittenen als dem beginnenden 14. Jahrhundert angehören<sup>54</sup>, die ungemein spröde zopfige Konsole neben der Apostelgalerie des Straßburger Münsters (um 1340)<sup>55</sup> (Abb. 236), die Konsolen der Wenzelskapelle des Prager Veitsdoms (um 1367)<sup>56</sup> zerlegen die organische Einheit des Blattkopfes wieder in zwei Zonen, das Antlitz und den Blattkranz. Alles sprühende Leben ist erfroren, keine Spur mehr von Dämonie und Geist – die Schwerfälligkeit des Gestaltungsprozesses, das harte, saure Ringen um die Form, das über fast allen Kunstwerken des nordischen 14. Jahrhunderts liegt, hat sich auch diesen ihren Masken mitgeteilt. Gerade an der reichen Folge der Konsolmasken des Prager Doms wird es deutlich, was das Bildnis des 14. Jahrhunderts prägen wird: nicht mehr das aufgelegte Liniennetz, sondern die Durchknetung der Masse, nicht mehr die ungebundene ornamentale Phantasie, sondern eine oft brutale Wirklichkeitsnähe. Die Zeit der Blattmaske war für lange dahin, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts hat sie eine neue Blüte erlebt, die mit dem Erwachen des Bildnisses in der deutschen Tafelmalerei in einer geheimen Verbindung steht.

Aber aller Lust an der Beobachtung der menschlichen Physiognomie, die aus diesem Maskenwesen so eindringlich spricht, wirkten eine ganze Reihe von religiösen Vorstellungen und politischen Überzeugungen entgegen. Unter ihnen ist die bedeutendste jene am Anfang des 13. Jahrhunderts bereits wirksame Auffassung, das Bild des Toten auf seinem Grabstein müsse ihn als Dreifunddreißigjährigen darstellen, so alt wie Christus war, als er für uns starb, und so alt, wie alle Schläfer sein werden, wenn die Posaune des Jüngsten Gerichts sie rufen wird, um als Jugendliche im Geiste Gottes zu leben<sup>57</sup>. Während Italien, von ganz geringen Ausnahmen abgesehen, diese Vorstellung fremd blieb<sup>58</sup>, ist sie in Deutschland, Frankreich und England im 13. Jahrhundert nur selten durchbrochen, in den drei ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts besonders streng verwirklicht, erst um die Mitte des Jahrhunderts dann in allen Ländern diesseits der Alpen zur gleichen Zeit etwa aufgegeben worden<sup>59</sup>.

In England betreffen die Ausnahmen eigentlich nur die Würde des bischöflichen Amtes. Die Prälaten sind bärig auf der Tumba dargestellt, was sie älter erscheinen lässt<sup>60</sup>. In Deutschland hingegen sind es nur wenige, aber gerade die großartigsten Denkmäler, die den Kreis dieser kirchlichen Vorstellung durchbrechen. Überwundene Leidenschaften und überstandene Leiden entrücken den Grafen Heinrich von Sayn († 1247) im Germanischen Museum dem Kreise der jugendlich Reinen. Das Bronzegrab des Bischofs Wolfhart von Roth († 1302) im Augsburger Dom zeigt gar die eingefallenen Züge eines Toten. In den Ländern diesseits der Alpen liegt der Verstorbene stets mit geöffneten Augen auf seinem Grabmal<sup>61</sup>, während Italien sich dieser gotischen Konvention gegenüber stets ablehnend verhielt. Im Norden hat man sehr bezeichnender Weise erst um 1350

<sup>53</sup> Kunstdenkmäler Hessen, Mainzer Dom, S. 137, Taf. 32e und i.

<sup>54</sup> O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt 1926, Bd. I, Textabbildung 8 und 9.

<sup>55</sup> O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt 1924, Bd. II, Taf. 213r.

<sup>56</sup> I. Opitz, Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger, Prag 1936, Taf. 17.

<sup>57</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge*, 3. Aufl., Paris 1925, S. 400.

<sup>58</sup> H. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 56, 1935, S. 27ff.

<sup>59</sup> Für England vgl. Prior und Gardener, Abb. 759, 762, 764, alle um 1350. In der Reihe der Kölner Erzbischöfe ist Walram v. Jülich (1349) der letzte Jugendliche. Sein Nachfolger Wilh. v. Gennep (1362 †) offenbar von demselben Meister, der hier zwar für das Gesicht denselben Werkstatt-Typ verwendet, ihn aber in ein Altersporträt abwandelt. (Kunstdenkmäler Köln, Dom, Abb. 193–194). Auch in St. Denis durchbrechen erst die drei 1364 in Auftrag gegebenen Königsgräber die Vorstellungsform von dem jugendlichen Träumer.

<sup>60</sup> Prior und Gardener, Abb. 653, 657, 678, alle zwischen 1240 u. 1270.

<sup>61</sup> H. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 55, 1934, S. 216, Ausnahme in Frankreich: Michel, *Histoire de l'art* II, 1, S. 194f.

empfunden, daß das Schlummern mit offenen Augen ein unrealistischer Zug sei. In der Gräberreihe des Kölner Doms sind Erzbischof Engelbert III. († 1368) und Gottfried von Arnsberg († 1378) die ersten wirklichen Schläfer<sup>62</sup>. Focillon berichtet von liebenswürdigen Ausnahmen in Südfrankreich, wo nach dem Siege der realistischen Richtung noch den weiblichen Toten die Grazie belassen wurde. Sie lächeln auch mit geschlossenen Augen, die Wangen in der Kinnbinde<sup>63</sup>.

Die gleiche Idealität, welche über den Totendarstellungen der Grabmäler wie über den Miniaturen zu den höfischen Romanen des 13. Jahrhunderts liegt, tritt uns nun auch in den Menschenbildungen der höfischen Literatur entgegen. Ja, dieses Idealbild ist nicht einmal dem allgemeinen Formenwandel unterworfen gewesen. „Das weibliche Schönheitsideal der ritterlichen Dichtung vom Ende des 12. bis in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts bleibt in seinen Einzelzügen während der ganzen Zeit dasselbe, sowohl in höfischer Epik als im Minnesang. Auch das Heldenepos schließt sich nach Inhalt und Darstellungsform eng dem höfischen Idealbild an“<sup>64</sup>.

Nun liegt die Individualität des Schönen gewiß nicht so offen zutage wie die des Häßlichen, weshalb das weibliche Bildnis erst viel später als das männliche sich der Typik entzieht, wovon noch Jan van Eycks Doppelbildnis Arnolfini zeugt. So kann es nicht überraschen, daß in einer Zeit, zu der Italien bereits sehr persönlich gefaßte männliche Bildnisse besitzt, die Frauengestalten jene ganz unirdische Idealität weiter behalten, mit der auch die deutsche höfische Epik sie ausstattet. Nirgends ist diese Verklärtheit, die das Frauenporträt der ersten Hälfte des Trecento noch mit dem weiblichen Heiligenbild teilt, ist der geringe Abstand vom hochmittelalterlichen Gedankenbild deutlicher als in jenem Sonett Petrarcas, das er auf das Miniaturbildnis seiner Laura von Simone Martini dichtete: „*Per mirar Policledo a prova fiso . . .*<sup>65</sup>. Denn von der irdischen Erscheinung der Schönen erfahren wir gar nichts, und auch die Entstehung des Kunstwerks selbst, damit ihm nur keine irdische Spur anhaftet, wird ins Paradies versetzt. Dort, von woher die Geliebte auf die Erde kam, ist Simone sicherlich gewesen, dort hat er sie noch gesehen und dort sie noch gemalt.

„*L'opra fu ben di quelle che nel cielo  
Si ponno imaginar, non qui tra noi  
Ove le membra fanno a l'alma velo.*“

Dann erst ist Simone auf die Erde heruntergestiegen, und seit seine Augen nun Sterbliche erblicken, kann er so holde Himmelsbilder nicht mehr schaffen. Das ist ganz die Auffassung der Künstler des 13. Jahrhunderts, welche die selig lächelnden jugendlichen Grabfiguren schufen. Nur ist das, was bei ihnen religiöse Überzeugung war, jetzt ästhetisches Spiel mit platonischem Gedankengut geworden.

Alles, was wir aus der Vita nuova über Beatrice, aus den Sonetten über Laura erfahren, bleibt so ganz im allgemeinen, daß es diese Schilderungen von Erscheinung und Wesen der Frau in die Nähe von Parzivals Vorstellung von seiner Geliebten rückt. An einem Wintertage gewahrt der irrende Ritter vor sich drei Blutstropfen im frisch gefallenen Schnee. Sie allein vermögen schon vor seiner Seele das Bild Condwriramurs aufsteigen zu lassen, sodaß er sich selbst und seine Um-

<sup>62</sup> Kunstdenkmäler Köln, Dom, Abb. 196 u. 217. – A. Schippers, Zeitschr. f. Bild. Kunst. 59, 1925/26, S. 291.

<sup>63</sup> H. Focillon, Mélanges Jorga. Paris 1933, S. 277f.

<sup>64</sup> A. Köhm, Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung (Form u. Geist. Arb. z. Germ. Philol. Bd. 14). Leipzig 1930, S. 109.

<sup>65</sup> N. LXXVII nach der Zählung von Mich. Scherillo (Il canzoniere di Fr. Petrarca, 2. Aufl., Milano 1908, S. 112).

gebung vergißt und den Ritter, der ihn zum Zweikampf fordert, gar nicht bemerkt. Erst als man ein Tuch über die Tropfen im Schnee breitet, vermag er sich von dem Banne zu lösen und in die Gegenwart zurückzukehren<sup>66</sup>. Weiß und Rot, Farben, die auch die Oberfläche jedes toten Gegenstandes bestimmen können, sie sind das Hauptmerkmal nicht irgendeines, sondern des geliebtesten Antlitzes.

Dem entspricht ganz das Idealbild des Ritters, wie es etwa Hartmann von Aue im „Gregor“ gezeichnet hat<sup>67</sup>. Die Menschenschilderung der höfischen Epen begegnet sich mit dem allgemeinen Volksglauben in der Ansicht, daß der gute Mensch schön, der böse aber häßlich sei. Salimbene von Parma stützt seine Abneigung gegen einen häßlichen Mitbruder auf eine Stelle bei Seneca: „Wie muß die Seele eines Menschen aussehen, dessen äußeres Bild so ekelhaft ist.“<sup>68</sup> Und noch der Wiener Humanist Cuspinian kann sich um 1500 das äußere Aussehen eines so schlechten Regenten und zweifelhaften Charakters wie Wenzels von Böhmen nicht anders als häßlich vorstellen. Es ist deshalb nur natürlich, daß in der kurzen Zeit, da der Toleranzgedanke gegenüber dem Heidentum die spätstaufische höfische Dichtung beseelte, der edle Heide auch äußerlich eine glänzende Erscheinung bildet<sup>69</sup>: „*lusam, edele, wale gedane, ein helt wale geborn, t' allen dogenden ût erkoren.*“

Während die Auffassung vom jugendlichen Toten schon im 12. Jahrhundert Eingang in die Kunst gefunden hat, ist die andre große Bewegung, die der Entstehung des Bildnisses in unserm Sinne entgegenwirken mußte, erst im 13. Jahrhundert aufgekommen: eine Vergegenwärtigung des Menschen, die überhaupt auf das Antlitz verzichten kann, weil jetzt die Identifizierung des Dargestellten durch das Wappen erfolgt. Selbst wenn man sich bewußt bleibt, daß in der Frühzeit der Heraldik die einzelnen Glieder derselben Familie oft ganz verschiedenartige Wappen führten, so verharrt diese Bildnisvorstellung doch stets im Gattungsmäßigen. Nun sind zwar die Wappen schon im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstanden<sup>70</sup> als Folge der Kreuzzüge und des aufkommenden Turnierwesens, aber die Ausbildung einer Heraldik mit Regeln und Rechten hat doch erst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stattgefunden<sup>71</sup>. Vor allem erfaßt jetzt unter dem Einfluß des Siegelwesens der Wappengebrauch auch dem Kriegswesen fernstehende Kreise. So zeigen die Siegel adliger Frauen (schon 1189) und der Geistlichen nun Wappenschilde. Gleich am Anfang des 13. Jahrhunderts verbreitet sich der Gebrauch des Wappens dann rasch, ab 1200 führen Stadtherren und Landesfürsten ihre Wappen, im zweiten Drittel des Jahrhunderts entsteht das Städtewappen, indem das alte Stadtsiegel nun in den Schild gesetzt wird, seit etwa 1240 gibt es auch heraldische Banner mit Zunftwappen. Im 14. Jahrhundert treten dann gar Bürger und Handwerker hinzu, deren Embleme aus den Hausmarken und Hauszeichen entwickelt werden. In der Grafschaft Artois führen zwischen 1285 und 1401 von 136 Bürgern, wobei die Schöffen absichtlich nicht berücksichtigt sind, nicht weniger als 75 regelrechte Wappensiegel<sup>72</sup>. Im 13. Jahrhundert, wo das Wappen noch dem Adel allein vorbehalten bleibt, kann also nur er die Sprache der Miniaturen mancher kostbaren Handschrift deuten, wo den Schlüssel für das Verständnis

<sup>66</sup> Parzival VI, Vers 88 ff.

<sup>67</sup> Hartmann von Aue, Gregor., hrsg. von H. Paul (Altdeutsche Textbibl. Nr. 2), Halle a. d. S. 1910, Vers 2901 ff. u. 3379 ff. Den Hinweis entnahm ich H. Naumann, Der Staufische Ritter, Leipzig o. J. (Meyers Kleine Handbücher, Bd. 3), S. 128.

<sup>68</sup> Salimbene von Parma, Mon. Germ. Hist. SS. XXIII.

<sup>69</sup> H. Naumann, Der wilde und der edle Heide, in Festschr. für Gustav Ehrismann, Berlin 1925, S. 88 ff. – Ders., Der Staufische Ritter, S. 92 ff.

<sup>70</sup> D. L. Galbreath, Handbüchlein der Heraldik, München 1930, S. 18. Reiche Belege für die Erwähnung von Wappen in der mhdtsch. Dichtung seit Heinrich von Veldeke bei G. A. Seyler, Gesch. d. Heraldik, Nürnberg 1890, S. 65 (I. Siebmachers Wappenbuch, Bd. A.).

<sup>71</sup> So schon O. T. von Hefner, Hdb. d. theoretischen u. prakt. Heraldik, I, Görlitz 1887, S. 10.

<sup>72</sup> Galbreath, S. 38.

der Szene erst die wappendurchwirkten Gewänder der Handelnden bilden<sup>73</sup>. In der Grabmalkunst gelang es stellenweise der Heraldik, die Figur des Toten völlig zu verdrängen. Dem Denkmal wird zunächst der Totenschilde beigegeben, zuweilen aber ist ein solcher an einem Pfeiler aufgehängter Wappenschild das einzige Totenmal. In St. Elisabeth zu Marburg, wo sich die geschlossenste Reihe dieser Schilde erhalten hat, gehört der älteste dem 1240 verstorbenen Landgrafen Konrad von Thüringen. Doch stammen sehr bezeichnenderweise die schönsten Stücke aus der Zeit von 1300–1330, die noch einmal versucht, das Bildnis in einem überpersönlichen Zusammenhang festzuhalten<sup>74</sup>. Es ist das dieselbe Zeit, in der gerade die bedeutendsten Dichter der Manessischen Liederhandschrift mit geschlossenem Visier dargestellt werden. Übrigens hatte auch schon das 13. Jahrhundert, das doch von der Würde der leiblichen Erscheinung des Menschen einen weit höheren Begriff in sich trug als das frühe 14. Jahrhundert, die Toten auf ihren Tumben mit geschlossenem Visier abgebildet<sup>75</sup>. Auch dieser Brauch ist erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts aufgegeben worden, an Votivgaben hielt er sich gewiß noch länger. Das in Erfüllung eines während der Schlacht bei Montcassel getanen Gelübdes nach Notre Dame gestiftete Reiterbildnis König Philipp VI. († 1350) zeigte Reiter und Pferd mit den Lilienwappen ganz übersät, hielt aber den Kopf des Königs im Topfhelm hinter herabgelassenem Visier verborgen<sup>76</sup>. Es ist sehr aufschlußreich, daß bei dem romantischen Wiederaufleben der ritterlichen Gebräuche am Hofe Maximilians auch diese Porträtförm ohne Antlitz wieder bildwürdig wird. Nur mutet es jetzt schon historisch-antiquarisch an, wenn im Ahnengefolge des Innsbrucker Grabmals Ferdinand von Portugal mit geschlossenem Visier erscheint<sup>77</sup>.

Mit den kirchlichen Anschauungen der Zeit um 1300 vereinigt sich in den italienischen Stadtrepubliken die politische Eifersucht, um dem Aufkommen des Porträts entgegenzuwirken. Am 20. Juni 1329 bestimmt der *statuto fiorentino*, daß kein Podestà, Capitano del Popolo oder sonst ein Inhaber der Stadtämter an dem Palaste, in dem er seine Amtspflichten ausübt, sein gemaltes oder gemeißeltes Bildnis oder Wappen anbringen lassen dürfe, einerlei ob ein solches Haus ihm gehöre oder nicht. Alle bereits bestehenden Bilder oder Schilde dieser Art sind sofort zu entfernen. Es bleiben allein geduldet Bilder Christi, der Madonna und der Heiligen und die Wappen der Kirche oder ihrer Bundesgenossen. Aber die Wappen der letzteren, der Neapler Anjous, dürfen nicht zusammen gezeigt werden mit den Wappen Florentiner Bürger oder des Comune oder des Volks oder gar mit dem einzelner Parteien der Einwohnerschaft, es sei denn, daß ein solches Allianzwappen von der glorreichen Eroberung einer Stadt oder einer Burg für das Florentiner Gemeinwesen zeuge<sup>78</sup>. Auch wo solche Dekrete nicht erlassen oder doch wenigstens nicht beachtet wurden, sorgte der Parteihaß für eine kurze Lebensdauer solcher Zeugnisse politischer Macht. Am 1330 entstandenen Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, das mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Prälaten geschmückt war, wurden 1341, als die Aretiner die Tarlati da Pietramala vertrieben, alle Bildnisköpfe zerstört, und ebenso wurde aus dem Kreuzigungsfresko über dem Grabe des Guccio di Vanni Tarlati im Dom damals das Gesicht des knienden Stifters herausgebrochen<sup>79</sup>. Das ist ein Geschehnis, das sich bis zur Zerstörung der

<sup>73</sup> Schönstes Beispiel: Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 3142. Vgl. H. Martin, Société nationale des antiquaires de France. Centenaire 1804 bis 1904. Recueil des mémoires. Paris 1904, S. 269ff.

<sup>74</sup> Die Schilde sind aus Holz, durchweg sehr dünn, nur 12–15 mm stark, und beiderseits mit Pergament bespannt. Vgl. Fr. Küch, Die Totenschilde der Elisabethkirche. Zschr. d. Ver. f. hess. Gesch. u. Landeskde, N. F. 26. Bd. 1903, S. 204ff.

<sup>75</sup> Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières. Serie I. Tombeaux, hrsg. v. Jos. Guibert, Paris o. J., Taf. 403 († 1279), Taf. 544 († 1261). – Prior u. Gardener, Abb. 668, um 1245. <sup>76</sup> Gaignières, ed. Guibert, Taf. 1152.

<sup>77</sup> V. Oberhammer, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabes, Innsbruck 1935, S. 245ff.

<sup>78</sup> G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti, Firenze 1839, I, S. 473.

<sup>79</sup> A. del Vita. Il duomo di Arezzo, Milano o. J., S. 58. – Venturi, Storia dell'arte italiana IV, S. 378ff. – v. Marle II, S. 299.

Stifterbildnisse in der Brancacci-Kapelle der Carmine in Florenz wohl hundertfach wiederholt haben mag<sup>80</sup>.

Bildnisse außerhalb des sakralen Rahmens eines Grabmals, eines Altars, einer Votivgabe kommen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwar vor, wie wir noch sehen werden, konnten aber um 1300 noch in den Verdacht der Gotteslästerung gebracht werden, und zwar wurden solche Beschuldigungen ebenso sehr von Spiritualkreisen aus heiliger Überzeugung<sup>81</sup> wie von staatlicher Seite aus politischer Berechnung erhoben. Philipp den Schönen trieb kein „*bonus zelus*“, als er die Anklage der Idolatrie gegen Bonifaz VIII. wegen der Errichtung von Ehrenstatuen erhob, aber noch durften die französischen Kronjuristen sich politischen Erfolg von solchem Beginnen versprechen. Vierzig Jahre später wäre eine solche Anklage nicht mehr verstanden worden, da der hochmittelalterliche Bildnisbegriff nicht mehr bestand. Als Cola di Rienzo 1343 aus Avignon nach Rom den glücklichen Erfolg seiner Sendung meldete, forderte er die Römer auf, Clemens VI. in dem Amphitheater oder auf dem Kapitol, also dem antiken Ehrenplatze, nicht mehr in kirchlichem Rahmen, ein Standbild zu errichten. Die heidnische Herkunft dieser Ehrung war es, die Rienzo jetzt so wählen ließ<sup>82</sup>.

Aber so sehr auch die Religion und die Kunst des 13. Jahrhunderts den überpersönlichen Zusammenhang betonen, individuelle Züge, zumeist vom politischen Willen geweckt, vermögen sich hier und dort durchzusetzen. Im Norden gelingt es der Kirche noch überall, diese Strömungen aufzunehmen, nur im Süden gibt es in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schon eine Laienkunst<sup>83</sup>, die bewußt über den Schmuck profaner Wohn- und Festräume und ähnlicher Aufgaben hinausdrängte.

Das ganze Abendland aber durchzieht im 13. Jahrhundert ein Drang nach anschaulicher Vergegenwärtigung, der Psalter des hl. Ludwig ist doch nur Ausdruck für eine Seite der Zeit. Was in früheren Jahrhunderten nur als Gedankengut die Menschen bewegt hatte, das will man nun leiblich vor sich sehen. Bildnisfolgen von Regierenden, Bischofskataloge, Abtsreihen, Fürstenstamm bäume, ja Reihenbildnisse der einfachen Mitglieder eines Konvents hatte zwar das frühe und hohe Mittelalter in jeder Form gekannt, in der Buchmalerei wie in den Wirkteppichen des Herrscherpalastes und den Wandgemälden der bischöflichen Privatkapelle<sup>84</sup>. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts aber schwollt die Zahl solcher Herrscherreihen plötzlich mächtig an. Bei den in Italien und Deutschland damals zu größerer Macht gelangenden kleineren Territorialherren mag dabei der Wunsch nach Legitimierung der jungen Herrschaft ebenso stark gewesen sein wie ein neu eingesetzender Ahnenkult und der Wunsch nach Veranschaulichung. Daß aber auch die unteren Schichten des Volkes in einem Eindringen profaner Zyklen in den kirchlichen Bereich nichts Befremdliches erblickten, daß sie vielmehr bereits arglos religiöse Themen weltlich ausdeuteten, beweist die von Durand mitgeteilte Stelle aus einer französischen Schrift des 13. Jahrhunderts: „Des XXIII manières de Vilains“, worin die Reihe der alttestamentlichen Könige an der Fassade von Notre Dame

<sup>80</sup> Auffälligerweise sind kaum Zeugnisse darüber auf uns gekommen. Auch für die Brancacci-Kapelle läßt sich die scharfsinnige Vermutung von H. Brockhaus, Florentiner Mittlgen. III, 1919–1932, S. 173, nicht beweisen. In Avignon sind offensichtlich Köpfe aus den Fresken herausgebrochen, worauf mich Rob. Oertel aufmerksam gemacht hat. Vgl. L. H. Labande, Le palais des papes et les monuments d'Avignon. Marseille 1925, II, S. 41, 45, 58, 62. – Als die Lucchesen 1430 ihren Signore Paolo Guinigi vertrieben, wurde nach Vasari das Grabmal einer seiner Gattinnen, das sog. „Ilaria“-Grab, beschädigt. (Vas-Mil II, S. 112.)

<sup>81</sup> Cl. Sommer, Die Anklage der Idolatrie gegen Bonifaz VIII. Freiburger Diss. von 1920, S. 58, Anm. 156.

<sup>82</sup> F. Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im Mittelalter. Dünndruckausg. Dresden o. J., II, S. 306.

<sup>83</sup> Siehe darüber unser Kapitel IV.

<sup>84</sup> Zusammenstellung bei J. v. Schlosser, Sitzgsber. d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, Philol.-hist. Kl., Bd. 123, 1890, S. 61 u. 126. – P. Clemen, Zeitschr. d. Aachener Gesch. Ver. XII, 1890, S. 133 ff. – R. v. Marle, Iconographie de l'art profane, I, La Haye, 1931, S. 13.

mißdeutet wird: „*Li vilains babuins est cil ki va devant Nostre-Dame à Paris et regarde les rois et dist : Ves la Pépin, ves la Charlemainne, et on li coupe sa borse par derriere*“<sup>85</sup>. Wenn aber nun auch eine tausendjährige Macht wie das Papsttum zur Anbringung neuer Herrscherreihen schreitet, so dokumentieren dadurch die unmittelbaren Vorgänger Bonifaz' VIII. schon jenes Bedürfnis, dessen krankhafte Steigerung dem Gaetani-Papst die Feindschaft der Welt eingetragen hat. Nikolaus III. (1277 bis 1280) hat man von jeher als den echten Vorläufer Bonifaz' VIII. bezeichnet<sup>86</sup>, und er ist es gerade, der in den drei vornehmsten Kirchen Roms Papstbildnisse hat anbringen lassen. Um eine ganz neue Schöpfung handelt es sich dabei allerdings wohl nur in S. Giovanni in Laterano, wo uns von älteren Bildern nichts bekannt ist.<sup>86a</sup> Freilich können wir uns auch von der Bildnisreihe Nikolaus' III. keine Vorstellung bilden, da der Brand von 1308, spätestens der von 1361 die Bilder vernichtete. In St. Peter und St. Paul bestanden ja solche Papstreihen seit Jahrhunderten. Dort hatte aber nicht jeder Papst sein Bildnis oder das seines Vorgängers anbringen lassen, sondern diese Reihen sind offenbar serienweise entstanden<sup>87</sup>. Das Wichtige war für den Auftraggeber nicht der Anschluß an die Gegenwart, sondern die lückenlose Zurückführung der älteren Päpste bis auf Petrus. Auch Nikolaus III. hat hier nicht für sein Bildnis und das seiner unmittelbaren Vorgänger gesorgt, sondern nur die altchristlichen Papstreihen, die infolge ihres Alters und ihres hohen Anbringungsortes schlecht zu beschauen waren, in bequemer Sicht für den Betrachter noch einmal wiederholen lassen. In St. Paul ließ er je ein Bild in der *Imago clipeata*-Form zwischen die Arkadenzwickel unmittelbar über die Kapitelle setzen, in St. Peter in den musivischen Fries<sup>88</sup>. Diese Anerkennung des Standpunktes des Betrachters ist etwas umwälzend Neues. Das ist die Luft, in der das Porträt entsteht! In S. Pietro a Grado vor Pisa gab ein Nepote Bonifaz' VIII., Benedetto Gaetani, der hier Geistlicher war, zwischen 1300 und 1312 eine Papstreihe aus Halbfigurenbildern in Auftrag, die in bequemer Sicht des Beschauers die Obergadenwände schmückt<sup>89</sup>.

Auch in den Ländern diesseits der Alpen schwollt die Zahl der Herrscherreihen nun mächtig an: die Reihe der Magdeburger Erzbischöfe bis auf Wilbrand, die kurz nach 1235 in Putzritzung über den Fenstern des östlichen Kreuzgangflügels beim dortigen Dom angebracht wurde<sup>90</sup>, um die gleiche Zeit in den Obergadenfenstern des Schiffs der Reimser Kathedrale die Reihe von 20 französischen Königen, denen je ein Reimser Erzbischof zugesellt ist, auf diese Weise das Recht der Krönungskirche eindringlich betonend<sup>91</sup>. Sind hier die einzelnen Regenten noch nicht namentlich unterschieden, so fügen die Straßburger Kaiser- und Königsfenster Unterschriften zu den einzelnen Herrschern. Die seit 1250 entstandene Reihe ist noch typologisch zu verstehen, da ihr ein im 14. Jahrhundert beseitigter Prophetenzyklus ursprünglich entsprach. Nur dadurch, daß es hier als Nachfolger des alttestamentarischen theokratischen Königtums erscheint, findet das deutsche Königtum hier einen Platz in der Kirche<sup>92</sup>. Im Hochschiff kam dann in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Reihe von 18 Straßburger Bischöfen hinzu<sup>93</sup>. Als gegen 1299 unter Philipp dem Schönen das Pariser Königsschloß in das Palais de Justice umgewandelt wurde, stellte man an den Pfeilern des großen

<sup>85</sup> Georges Durand, Monographie de l'église Notre Dame, cathédrale d'Amiens, Paris 1901, I, S. 427.

<sup>86</sup> Sommer, S. 25. – H. Schröder, Die kunstfördernde Tätigkeit der Päpste im 13. Jh. Leipz. Diss. 1931, S. 48ff. H. Mann, Tombs and portraits of the popes, London o. J., S. 88ff. <sup>86a</sup> Ptolomäus von Lucca, Muratori, XI, 1180.

<sup>87</sup> So auch E. Kitzinger, Röm. Malerei von Beginn des 7. bis z. Mitte des 8. Jhs. Münch. Diss. 1934, S. 22ff. <sup>88</sup> Jos. Wilpert, Die röm. Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, I, S. 370, 377, 387, mit Abb. 121, 122, 127; II, S. 578ff. <sup>89</sup> van Marle I, S. 360.

<sup>90</sup> H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg (Deutsche Bauten, Bd. 1), 2. Aufl., Burg 1936, S. 30ff. <sup>91</sup> G. Durand I, S. 226, datiert „spätestens 1240“.

<sup>92</sup> H. Kunze, Die Königsbilder im Straßburger Münster, Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins 27, 1912, S. 639. Neue Datierung der Fenster bei H. Jantzen, Das Münster zu Straßburg (Deutsche Bauten, Bd. 21), Burg 1933, S. 50ff.

<sup>93</sup> Die Königsgestalten in den Obergadenfenstern des Kölner Domchors sind dagegen trotz des Reichsapfels, den sie in Händen halten, Könige von Juda. So auch neuerdings Clemen, Kunstdenkmal. Köln, Dom, S. 186.

Saales 43 Statuen französischer Könige von Pharamond bis Philipp selbst auf, eine Reihe, die dann fortgesetzt wurde, aber beim Brande von 1618 zugrunde gegangen ist<sup>94</sup>. Um unseren Text nicht allzusehr zu belasten, geben wir die weiteren Denkmälerreihen bis nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Listenform im Anhang (Anhang I).

Viel deutlicher noch lassen sich diese Strömungen in der Grabmalkunst des 13. Jahrhunderts verfolgen. Während jene Herrscherreihen eben nur für eine kleine gesellschaftliche Schicht sprechen, ist für den Grabstein auch der niedere Ritter und der einfache Kleriker, ja auch der Städter schon bildwürdig, wenn er in Tracht und Haltung nur den Rittern nachzueifern strebt<sup>95</sup>. Es ist schon ausgesprochen worden, daß sich hier zweimal derselbe Vorgang wiederholt<sup>96</sup>. Wie das Rittertum seine ewige Verkörperung in der Kunst erst erfährt, nachdem seine erste Blüte in der Barbarossazeit vorüber ist, so wird der Bürger erst bildwürdig, „nachdem seit dem Ende des 13. Jahrhunderts und vollends seit der Mitte des 14. Jahrhunderts der fortreißende Schwung der tatkräftigen Großkaufmannschaft zu erlahmen und einer gewissen Saturiertheit Platz zu machen beginnt“. Die Gestalt des gemeinen Mannes in Stadt und Land bleibt freilich vom figürlichen Grabmal noch ebenso ausgeschlossen wie von der erzählenden Malerei<sup>97</sup>. „Über den Kreis von Menschen hinaus, die auf Grund ihrer wirtschaftlichen oder politischen Machtstellung in der Lage waren, dingliche Leistungen an die Kirche mit künstlerischen Aufträgen zu verbinden, reicht kein Personenbild des Mittelalters“<sup>98</sup>.

Wahren alle Grabmalfiguren des 13. Jahrhunderts auch noch ängstlich das Gesicht eines bestimmten Standes, selbst wenn die Bestatteten der Ritterschaft nicht alle angehören, so wird nun doch jetzt eine neue Menschengruppe bildwürdig. Aber es ist kein neuer Stand, es ist ein neues Alter, das auftritt: das Kind. Kindergrabsteine hatte es als Ausnahmen sogar schon im 11. Jahrhundert gegeben<sup>98a</sup>, aber erst im 13. Jahrhundert tauchen in allen Landschaften Grabplatten auf, bei denen die Gestalt des Kindes neben den Eltern in gleicher Liebe geschildert wird. Darin tut sich ein ganz neuer Sinn für das Schicksal der Frühverstorbenen kund, der nicht immer von dynastischen Rücksichten diktiert sein kann. War die Lebensspanne auch noch so kurz, sie hat den Eltern doch so viel bedeutet, daß sie die Erinnerung an diesen Abschnitt des eigenen Lebens auf dem Grabmal festgehalten wissen wollen<sup>98b</sup>. Ja, der Graf Heinrich von Sayn († 1247) wird mit seiner einzigen, nachgeborenen Tochter zusammen abgebildet, die auch nur wenige Monate gelebt haben kann<sup>98c</sup>.

Sehr aufschlußreich ist es, daß jetzt Grabmäler bereits zu Lebzeiten errichtet werden. Allgemein nimmt man an, daß Bonifaz VIII., der zum ersten Jubeljahr 1300 sein Grabmal in St. Peter fertig-

<sup>94</sup> H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, II, S. 347. – Bern. Prost, *Gaz. d. b. arts* 36, 1887, S. 240f. – H. Stein, *Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle*, Paris 1912, S. 23f.

<sup>95</sup> Zahlreiche französische Beispiele des 13. Jhs. bei Gaignières, éd. Guibert I, 364, 408, 409, 419, 421, alle kurz vor 1300, teilweise mit Wappen, aber alle ohne Waffen. – Im Freisinger Dom das Grabmal des Bischofsdieners Otto Seemoser († um 1230). Abb. M. Hartig, Freising (Deutsche Kunstdührer, Bd. 31), Augsburg 1928, Abb. 29.

<sup>96</sup> S. H. Steinberg, *Grundlagen und Entwicklung des Porträts im deutschen Mittelalter*. Kultur- u. Universalgeschichte. Festschrift f. Walter Götz, Leipzig 1927, S. 31.

<sup>97</sup> Seltene Ausnahmen in der Malerei der Zeit bilden allein die Wandbilder, die im Haus zur Kunkel in Konstanz die täglichen Verrichtungen in einer Weberei darstellen. Vgl. Ettmüller, *Mitt. d. antiquar. Ges. in Zürich* XV, 1866, S. 223f. – A. Stange, *Münch. Jahrb. N. F. IX*, 1932, S. 36. <sup>98</sup> Steinberg, S. 21.

<sup>98a</sup> Münster, Diözesan-Museum, Inv. Nr. 1054. Aus der Pfarrkirche in Rauxel in Westf. Mit breiter Beinstellung, betend erhobenen Händen. Kopf zerstört, ebenso die Inschrift am oberen Rand der trapezförmigen Platte.

<sup>98b</sup> Basel, Münster, Grabmal der Anna von Hohenberg, Gemahlin Rudolfs von Habsburg, † 1281 (Abb. Deutsche Bauten, Bd. 13, Abb. S. 94). Bielefeld, Marienkirche, Grabmal Ottos III. von Ravensberg, † 1306 (Abb. Hamann, *Die Elisabethkirche in Marburg II*, Abb. 237). Abtei von Chaloché, Drei Kinder des Thibault de Mathefelon, † 1356 (Abb. Gaignières-Guibert, I, Taf. 377).

<sup>98c</sup> F. W. Wenke, *Graf Heinrich von Sayn*, Mitteiln aus d. Germ. Nat.-Mus. 1920–21, S. 103ff.

stellen ließ, auch hierin vorangegangen sei<sup>99</sup>. Aber schon der 1296 verstorbene Bischof Heinrich von Regensburg ließ 12 Jahre vor seinem Tode sein Grabmal errichten, „sepulcrum similiter sibi“ sagt der Chronist<sup>100</sup>. Ja, auch bürgerliche niedere Kleriker sorgen für die Dauer und die bauliche Ausbesserung ihrer Gräber schon zu Lebzeiten (bezeugt für 1293 und 1319)<sup>101</sup>. Aber bei Bonifaz VIII., der im Brennpunkt der kirchlichen Kämpfe seiner Zeit stand, mußte solches Tun ganz anders die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Einem Manne, dessen Leben der öffentlichen Meinung soviel Ärgernis bot, ließ man eine solche Neuerung nicht hingehen. Bei den Angriffen der Franziskaner gegen den Papst wird u. a. Jesajas 22, 16–18 gegen ihn verwendet<sup>102</sup>: „Was hast du hier? Wem gehörst du an, daß du dir ein Grab hier hauen lässest, als der sein Grab in der Höhe hauen läßt und als der seine Wohnung in den Felsen machen läßt? Siehe, der Herr wird dich wegwerfen, wie ein Starker einen wegwirft . . . du Schmach des Hauses deines Herrn.“ Nach der Mitte des 14. Jahrhunderts hat sich dann aber der Brauch allgemein durchgesetzt: die Kölner Erzbischöfe Wilhelm von Gennep († 1362) und Engelbert III. von der Mark († 1368) wie König Karl V. von Frankreich ließen bei Lebzeiten ihre Tumben aufführen, der König gleich zu Beginn seiner Regierung (1364)<sup>103</sup>.

Daß jeder Neubau jetzt am Portal die Standbilder der fürstlichen Gründer bringt<sup>104</sup> oder, falls er an die Stelle einer älteren Stiftung tritt, unter der Vierung oder sonst an hervorragender Stätte die Tumba des verehrten Stifters wieder aufrichtet, ist fast selbstverständlich<sup>105</sup>. Viel merkwürdiger dagegen ist es, wenn jetzt in Kirchen, an denen gar nicht gebaut wird, für Männer oder Frauen, die seit Jahrhunderten tot sind und die niemals selig oder heilig gesprochen wurden, Tumben und Grabsteine geschaffen werden. Hier ist der Drang nach Vergegenwärtigung besonders deutlich, eine Liste von Stiftergrabmälern, die zwischen 1250 und 1350 für längst Verstorbene errichtet wurden, teilen wir als Anhang II mit. Gewiß wird hier das Gefühl dankbarer Verehrung vorgewaltet haben, ebenso häufig aber ist die politische Absicht erkennbar. Wenn dem Haymon v. Corbeil, dem Paladin Karls des Großen, noch im frühen 14. Jahrhundert ein Grabmal errichtet wird<sup>106</sup>, so kann das wohl nur mit dem Karlskult zusammenhängen, segnete doch auch Philipp II. August seine Ritter vor der Schlacht bei Bouvines in der Form, die das Rolandslied in solchen Fällen Karl in den Mund legt<sup>107</sup>. Zu einer Zeit, da das Papsttum zum ersten Male seit seinem Bestehen

<sup>99</sup> Ausnahmen hatte es auch früher schon gegeben, die aber als Zeichen besonderer Demut gedeutet wurden! Z. B. Bischof Bernward v. Hildesheim († 1022). Thangmar cap. 55. Mon. Germ. SS. IV, S. 781: „Sepulcrum autem suum sancta sibi devotione ipse praeparaverat et tale epytaphium superscripsérat“ . . .

<sup>100</sup> Mon. Germ. SS. XVII, 417, 50. Herm. Altah. Ann. Cont. Ratispon. – Zitiert bei F. Siebert, Der Mensch um 1300 (Eberings hist. Stud., Heft 206), Berlin 1931, S. 55.

<sup>101</sup> Urkunden und Akten der Stadt Straßburg, I. Abt., Bd. 3, Privatrechtliche Urkunden, bearb. v. A. Schulte, no. 229 u. 289. Ebenfalls zitiert bei Siebert, S. 55. – Am 13. Oktober 1319 bestimmt Heinricus dictus Kolin, Scolasticus ecclesie s. Petri Arg. in seinem Testament: „Legator vult, quod cum 30 sol. den. Arg. lapis (dictus vulgariter ein Sarg) cum ymagine sua desuper sculpta super sepulcrum ipsius ponendus comparetur.“ <sup>102</sup> Sommer, S. 58, Anm. 156.

<sup>103</sup> Kunstdenk. Köln, Dom, S. 261 u. 264. – Gaz. d. b. arts 31, 1885, S. 227, Anm. 4, und 228, Anm. 1.

<sup>104</sup> Auf einige, gegenüber den Bamberger und Basler Portalfiguren weniger bekannte Stifterbilder sei hier wenigstens hingewiesen: Arnstadt, Thür., Liebfrauenkirche. – Nordhausen, 6 Stifterfiguren, darunter Kaiser Friedrich II., im Chor des Doms, Ende 13. Jh., wohl nach dem Vorbild von Naumburg (Bau- u. Kunstdenkmäler d. Prov. Sachsen, XI. Stadt Nordhausen, Halle 1888, S. 87ff.). – Goslar, Dom. Über der erhaltenen Vorhalle eine Reihe von gefaßten Stuckfiguren in Nischen, die Patrone Simon und Juda, begleitet von zwei Kaisern mit Modellen des Doms und der Pfalz. Um 1240. Die Deutung auf Heinrich III. und IV. naheliegend, aber nicht verbürgt (Kunstdenk. Prov. Hannover, Goslar Stadt, S. 56 u. Abb. 55). Die Goslarer Figuren machen die Nachricht glaubwürdig, daß in der Vorhalle des Speyerer Doms ebenfalls Kaiserbilder saßen. Die Überlieferung schwankt zwischen vergoldeten Erzbildern und Büsten aus Stein. W. Meyer-Schwartzau, Der Dom zu Speyer, Berlin 1893, S. 142.

<sup>105</sup> Limburg a. d. L., Graf Konrad Kurzbald († 948), Tischgrab für den Neubau um 1235. – Wechselburg, Graf Dedo von Wettin († 1190) und Gattin Mechthildis († 1180), für den Neubau um 1235. – Leibus, Zisterzienser Kirche, Grabsteine mit Messingeinlagen für Herzog Bodeslaus den Langen († 1201) und andere Herzöge, für den Neubau nach 1300 (Kunstdenk. Schlesien II, Kreis Wohlau, S. 612).

<sup>106</sup> E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, 3. Aufl., S. 397. Dort noch andere französische Beispiele aufgeführt.

<sup>107</sup> P. E. Schramm, Der König von Frankreich (Ztschr. d. Savigny-Stiftung f. Rechtsgeschichte, Bd. 56, Kan. Abt. XXV, 1936, S. 333 ff.

aufgehört hatte, eine italienische Einrichtung zu sein, erinnert sich Italien schmerzlich dieser großen Tradition, und während der Avignonesischen Gefangenschaft werden überall in Italien Grabmäler für längst verstorbene Päpste errichtet, im Dom von Neapel das Grabmal Innozenz' IV. (1243–1254) um 1320, im Dom von Arezzo das Grabmal Gregors X. (1271–1276) um 1330, im Dom von Viterbo die Tumba Johannis XXI. (1276)<sup>108</sup>. Man sieht, es ist eine Bewegung, die durch das ganze Abendland geht. Und ebenso werden die Herrscherhäuser nun überall in ihrem Ahnenkult getrieben, von der Errichtung von Einzeltumben zu Grablegen für ganze Geschlechter überzugehen. Bei neu aufsteigenden Häusern sollen solche Denkmäler zugleich als Legitimitätsbeweis gelten<sup>109</sup>. Aber ehe Ludwig der Heilige zum Kreuzzug aufbrach, ließ auch er 1263–1264 in Saint Denis die Überreste seiner Vorgänger feierlich zusammenbetten und Grabmäler mit ihren Liegestatuen errichten, 16 Figuren auf 8 Doppeltumben, im südlichen Querhaus die Karolinger, im nördlichen die Kapetinger, dazu am Ehrenplatz ein großes Wandgrabmal für König Dagobert († 638), den man für den Gründer der Abtei hielt<sup>110</sup>. Der reiche Bestand der französischen Sepulkralkunst, wie ihn Gaignières noch kannte, beweist, daß solche Grablegen überhaupt häufig sind, deren Denkmäler nicht im Laufe der Jahrhunderte langsam entstanden, sondern dem Repräsentationsbedürfnis eines Mannes entsprungen waren. Nur sind es in Frankreich vorwiegend die geistlichen Fürsten, die sie anlegen<sup>111</sup>.

Auf dem Petersberg bei Halle wurden 10 Mitglieder des Wettinischen Hauses von Markgraf Konrad dem Großen († 1157) und seiner Gattin Luitgard († 1145) an bis ins 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts begraben, die wohl noch im 13. Jahrhundert ein gemeinsames großes Tumbengrab erhielten, auf dessen Deckel zwei weibliche und acht männliche Tote ruhten<sup>112</sup>. Im Zisterzienserkloster Altenzella bei Meißen waren ebenfalls 21 Wettiner begraben. Die Anlage ist heute zerstört, doch ist es sicher, daß mindestens vier zwischen 1190 und 1221 bestattete Mitglieder des Hauses im Bilde auf Einzeltumben lagen, die, nach den Kupferstichen des frühen 18. Jahrhunderts zu urteilen, um die Mitte des 13. Jahrhunderts zusammen entstanden sein müssen<sup>113</sup>. In Reinhardtsbrunn, der Grablege der Thüringer Landgrafen, wurden nach dem Brande der Klosterkirche von 1292 acht Grabsteine für die Fürsten, die zwischen 1123 und 1243 verstorben waren, errichtet<sup>114</sup>. Auch die großen Klöster beginnen gegen Ende des 13. Jahrhunderts sich Mortuarien als Denkmäler ihrer stolzen Geschichte zu errichten. Man wird das kaum anders deuten können, kultische Bedürfnisse drängten keinesfalls zu diesen Klostergeschichten in Tumbenform, da man auch solchen Persönlichkeiten Grabmäler errichtete, deren Reste das Kloster gar nicht besaß und die allenfalls nach den Klosterannalen eines solchen Gedächtnisses wert erscheinen konnten. Bei der Menge der geehrten weltlichen Persönlichkeiten, die weder selig noch heilig waren, können diese Grabsmalereien gar nicht nur um der direkten Verehrung willen errichtet sein. Die bedeutendste Grablege dieser Art besitzt St. Emmeram in Regensburg<sup>115</sup>.

Aber daneben stehen nun kirchliche Denkmäler, die dem politischen Tageskampfe ihr Dasein

<sup>108</sup> Venturi IV, Abb. 313. Mann, Abb. 7, 9, 11.

<sup>109</sup> Jak. Burckhardt, Vorläge, Gesamt-Ausgabe Bd. XIV, S. 318f. – S. H. Steinberg, „Westfalen“, 17, 1932, S. 114.

<sup>110</sup> P. Vitry und G. Brière, *L'église abbatiale de St. Denis et ses tombeaux*, 2. éd., Paris o. J., S. 131ff.

<sup>111</sup> Gaignières, éd. Guibert, Taf. 351ff., 842ff., 1082f.

<sup>112</sup> Kunstdenkmal Sachsen, Stadt Halle und der Saalekreis, S. 563ff. Beachte aber A. Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen, Berliner Diss. 1915, S. 51ff. <sup>113</sup> C. Gurlitt, Ergänzungsheft zu den Bau- und Kunstdenkmal Sachsen. Altenzella. Dresden 1922, S. 62ff.

<sup>114</sup> Kunstdenkmal Thüringens XI, S. 20ff. – O. Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen (Studien z. dtsh. Kunstgesch., Heft 37), Straßburg 1902, S. 18ff. Daß die Reinhardtsbrunner Platten ein Ersatz für im Brande zugrunde gegangene seien, ist durch nichts verbürgt, eine geschlossene Abfolge von Grabsteinen seit dem frühen 12. Jahrhundert ist mehr als unwahrscheinlich.

<sup>115</sup> Kunstdenkmal Oberpfalz XXII, Regensburg I, S. 248ff.

verdanken. Man braucht nur an die Grabsteine der Erzbischöfe im Mainzer Dom zu erinnern, die Anspruch auf einen Anteil der Mainzer Kurfürsten bei der Kaiserkrönung erheben, den in Wahrheit der Kölner sich nicht aus den Händen winden ließ und die also einen Vorgang glaubhaft machen möchten, der sich in dieser Form nie abgespielt hat. Man braucht nur an die Naumburger Stifterfiguren zu denken, die mehr als ein Zeugnis des eben besprochenen Ahnenkultes sein sollen, denn die beiden Hauptgruppen gehören ja dem ausgestorbenen Ekkehardinischen Hause an. Auch ist der Chor nicht allein dem frommen Gedächtnis dieser Stifter geweiht, sondern jene Gründer und Wohltäter werden zudem von dem Naumburger Kapitel benutzt, um in einem durch Jahrhunderte währenden Kampf zwischen Zeitz und Naumburg um den Bischofssitz die ganze Macht der geschichtlichen Überlieferung für Naumburg in die Waagschale zu werfen<sup>116</sup>. Blitzartig erhellen manche Denkmäler die neue Stellung, zu der die Wellen des politischen Tageskampfes das profane Bildnis innerhalb des kirchlichen Bezirkes tragen konnten, wenn die Parteileidenschaft alles um sich her vergaß. An keiner anderen Stelle wird dies so deutlich wie in der Vorhalle des Doms zu Münster. Dort erscheint zwischen den Heiligen Laurentius, Theodor und Magdalena eine Profanfigur von gleicher Größe und Haltung, die jeder Betrachter um so eher für einen dieser heiligen Gemeinschaft angehörenden Bischof halten muß, als eine kleine kniende Stifterfigur zu Füßen des hl. Laurentius ausdrücklich den Platz der Laienwelt zu bezeichnen scheint. Und doch ist dieser Bischof niemand anderes als ein besonders sündiger Sterblicher, der mit Recht der Mitwisserschaft um den Mord am Erzbischof Engelbert von Köln (1225) bezichtigte Bischof von Münster, Theoderich III. von Isenberg. Sein Andenken reinzuwaschen, hat sein Neffe, als er den bischöflichen Stuhl 35 Jahre später bestieg, in der Vorhalle ihn in den Kreis der Heiligen gestellt. Der Vorwand dazu ergab sich aus der Tatsache, daß Isenberg der Gründer des Domneubaus war, und so erscheint er denn auch hier den Grundstein in beiden Händen haltend<sup>117</sup>.

Wenn wir uns nun den Ehrenstatuen zuwenden, so verlassen wir damit keineswegs das merkwürdige Zwischenland, da staatliche und kirchliche Ideen sich durchdringen. Denn der profane Charakter, welcher bei der antiken Ehrenstatue trotz des Kaiserultes doch überwog, hat sich nicht auf das Mittelalter übertragen lassen. Nur wo die Ehrenstatue Rechtssymbol bleibt, trägt sie eindeutig profanes Gepräge. Sonst aber hat die Idee sich ebenso eine Umbildung gefallen lassen müssen wie die Form. Denn das Herrscherdenkmal als umschreitbares Freimonument, das von allen Seiten sich in gleicher Geschlossenheit als künstlerisches Gebilde darstellt, hat die Spätantike kaum überlebt und ist erst im 15. Jahrhundert wieder in seine Rechte getreten. Nach den Reiterdenkmälern der Herrscher auf dem Augustaion in Konstantinopel und dem nach Aachen übertragenen Reiterstandbild Theoderichs aus Ravenna<sup>118</sup> bricht die Überlieferung dieser antiken Bildgattung jäh ab. Das „Statuenvolk“, das bis tief in die christliche Zeit hinein die Foren der italienischen Städte noch belebte, wird ebenfalls zu dieser Zeit dem Untergang geweiht worden sein. Die wenigen karolingischen Ehrenstatuen bedürfen bereits der Architektur als Folie. Nur indem

<sup>116</sup> H. Giesau, Der Dom zu Naumburg (Deutsche Bauten, Bd. 9), nur in der 1. Aufl. Burg o. J., S. 61 ff.

<sup>117</sup> S. H. Steinberg, Die Bildnisse des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster. „Westfalen“, 17, 1932, S. 114 ff. – Kunstdenk. Westf., Bd. 41, Münster, Dom, S. 64.

<sup>118</sup> J. v. Schlosser, Sitzgsber. d. Kais. Ak. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Klasse, Bd. 123, 1890, S. 164 ff. Über karolingische weltliche Ehrenstatuen ebenda S. 124 ff. Der Torso der Statue der Kaiserin Agnes, der 1077 verstorbenen Gattin Heinrichs III. (Regensburg, Ulrichs-Museum), hat allerdings vielleicht ursprünglich frei gestanden, denn die feierliche große Inschrift in Kapitalen auf der Rückseite war wohl darauf berechnet, gesehen zu werden. (P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser u. Könige, Abb. 106.) Aber dieser Statue, selbst wenn wir hier ein Bildnis der Kaiserin vor uns haben sollten und nicht nur eine von ihr gestiftete Heiligenfigur, fehlt doch die profane Luft, die zu jeder echten Ehrenstatue gehört. Sicher in einem sakralen Raum aufgestellt, rückt der Torso damit mehr in den Bereich der Gründerstatuen und Stiftertumben.

sie als Träger der Rechtssymbolik auftritt, vermag die Profanstatue sich im hohen Mittelalter zu behaupten<sup>119</sup>. Weltliche Persönlichkeiten verdanken ihre Gedächtnismale im 13. Jahrhundert alle noch ihren Verdiensten um die Kirche, und so sind sie denn auch zumeist in deren Frieden aufgestellt. Das Steinrelief mit dem Bilde des Podestà Oldrado da Tresseno von Mailand ist zwar 1233 an dem von ihm errichteten Pal. della Ragione angebracht worden, aber die Inschrift in lateinischen Versen röhmt ihn nicht nur als Erbauer, sondern auch als eifrigen Verfolger der Ketzer<sup>120</sup>. Um die gleiche Zeit ehrt Mantua am 1226 erbauten Broletto das Gedächtnis seines größten Sohnes, des Vergil, der hier in einem gotischen Tabernakel über seinem Schreibzeug sitzt (Abb. 237). Aber auch hier gilt die Ehrung nur zur Hälfte dem profanen Stadtpatron einer auf ihren antiken Ursprung stolzen Comune, zur anderen Hälfte aber dem heidnischen Propheten Christi, dem Dichter der vierten Ekloge<sup>121</sup>. Die Denkmäler für jene antiken Schriftsteller, deren Werke nicht im christlichen Sinne ausgedeutet werden konnten, gehören denn auch alle erst dem 15. Jahrhundert an. Schlosser hat sie zusammengestellt<sup>122</sup> und dabei mit Recht betont, daß auch diese Denkmäler des Quattrocento nicht der Bewunderung des Lebenswerks eines Literaten gelten, sondern noch immer „dem Vertreter des munizipalen Ruhms und der erlauchten antiken Vergangenheit“<sup>123</sup>.

Die Ehrenstatue des Nordens bleibt noch ganz an die Kirche gebunden, sie ist noch Gedächtnismal für den frommen Gründer<sup>124</sup>. Wenn jetzt zeitgenössischen Persönlichkeiten große Reiterdenkmäler errichtet werden, so verlassen doch diese den Rahmen der Kirche nie. So hat man

<sup>119</sup> Es ist eine merkwürdige, bisher nicht beachtete Tatsache, daß fast alle Kaiserstatuen, die uns erhalten sind, sich an Brücken befanden. Am Tor der Regensburger Steinerne Brücke thront Philipp von Schwaben (Kunstdenkmal. Oberpfalz, Regensburg III, S. 240 mit Abb.). In Worms saß an der Rheinpforte Kaiser Heinrich IV. (Schramm, S. 212). Daß das aus der Zeit der Regensburger Brückenfigur stammende Relief eines deutschen Königs im Museum zu Speyer vom Wormser Tore stammt, ist nur eine Vermutung (Kunstdenkmal. Pfalz, Speyer, S. 712). Am Altstädter Brückenturm in Prag thront Karl IV. Vielleicht rückt so auch das Capuaner Brückentor mit der Gestalt des thronenden Friedrich II. in ein neues Licht? Solche Statuen sind wohl weniger Zeichen dafür, daß des Königs Frieden die Straße schützt, die über die Brücke führt, als Denkmäler für diejenigen Herrscher, welche die Brücke an die Städte schenkten. Denn „ursprünglich eine stadttherrliche Einnahme, in deren Besitz sich aber auch häufig geistliche Stifter und Abteien befanden, ging dieselbe allmählich, meist durch königliche und landesfürstliche Freiheitsbriefe, auf die städtischen Gemeinden über“ (H. G. Gengler, Deutsche Stadtrechtsaltertümer, Erlangen 1882, S. 210). Für das Brückengericht hingegen können diese Statuen keine Rolle gespielt haben, da das Gericht nicht im Brückebogen, sondern auf der Landseite unter freiem Himmel an offener Dingstatt vor der Brücke tagte (Gengler, S. 214). Auch kann eine Statue nicht als Gerichtszeichen dienen, sondern nur der an der Lanze aufgehängene Heerschild. Das bischöflich-landesherrliche Brückengericht zu Bützow auf der Brücke selbst ist eine vereinzelte Ausnahme.

<sup>120</sup> Inschrift abgedruckt bei Venturi III, S. 340. Dort auch Abb.

<sup>121</sup> J. v. Schlosser, Vom modernen Denkmalkultus. Vorträge der Bibl. Warburg 1926–27, Leipz. 1930, S. 8. – Ein zweites, wenig bekanntes Vergil-Denkmal in Mantua, um 1300 entstanden, ehemals am Pal. della Ragione, heute im Museo del Castello. Abb. bei G. u. A. Pacchioni, Mantova (Italia Artistica, Bd. 103), Bergamo 1930, Abb. S. 132.

<sup>122</sup> J. v. Schlosser, Vom modernen Denkmalkultus, S. 8f.

<sup>123</sup> Ebda., S. 9. Deutschland kennt nur ein Dichterbildnis des 13. Jahrhunderts in kirchlichem Zusammenhang. Als Zwickelfüllung ist in die Wandarkatur des nördlichen Seitenschiffs des Straßburger Münsters das nur 17 cm hohe Figürchen des 1293 zuletzt erwähnten Minnedichters Berthold Steinmar von Klingenu eingelassen. Es handelt sich hier also nur um einen Baumeisterscherz, der in Höhe von 3,30 m über dem Boden für Unbefugte gar nicht zu sehen war. Die Steinmetzen werden sich das Vergnügen gemacht haben, den Dichter, der in einem Hause neben dem Münster nachweisbar ist und dessen Trinklieder sie ganz gewiß zu schätzen wußten, hier in seiner Haupttätigkeit festzuhalten. Vgl. F. Schultz, Steinmar im Straßburger Münster. Schriften der Straßburger wissenschaftl. Gesellschaft in Heidelberg. N. F. 6. Heft, Berlin 1922. Der Untertitel „Ein Beitrag zur Geschichte des Naturalismus im 13. Jahrhundert“ zeigt die verfehlte Einstellung des Verfassers.

<sup>124</sup> Die vielen in der älteren französischen Literatur behandelten Ehrenstatuen dürften alle nur Stifter- oder Votivfiguren gewesen sein. So sind die Standbilder Philipps des Schönen und seiner Gattin, die ihnen nach Niederwerfung des Templerordens in Notre Dame errichtet wurden, und die Sommer S. 37 auf eine Ebene mit den Ehrenstatuen Bonifaz' VIII. rücken will, in Wahrheit nur Stifterfiguren „à genoux devant le jugement de Dieu“ (T. B. Émeric David, Histoire de la sculpture française, Paris 1853, S. 81). Die bei M. Aubert, La cathédrale Notre Dame de Paris, 2. Aufl., Paris o. J., S. 22, erwähnten Kolossalstatuen von Philipp August und Ludwig VIII. vor den Pfeilern zu beiden Seiten des Hochaltars sicherlich ebenso zu deuten. Montfaucon und die anderen Archäologen kennen sie übrigens nicht mehr. Die zahlreichen Irrtümer Montfaucons z. T. richtiggestellt bei E. Mâle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle, 6. Aufl., 1925, S. 344ff., bes. 348 Anm. 3, wo mit Recht alle jene Taufen von Skulpturen der Kathedralen auf Profanpersonen zurückgewiesen werden. Leider setzt sich Mâle nicht mit den anscheinend von Montfaucon für sehr alt gehaltenen thronenden Figuren Ludwigs IV. († 954) und seines Sohnes Lothar in St. Rémy in Reims auseinander (Bernard de Montfaucon, Les monumens de la Monarchie françoise, Paris 1729, I, Taf. XXX, 1 u. 4).

Rudolf von Habsburg um 1291 an der Westfassade des Straßburger Münsters ein Reiterdenkmal gesetzt, weil er 1275 der Stadt ihre Rechte und Privilegien erneuerte. Er erscheint hier zusammen mit Clodwig als dem vermeintlichen Gründer des Bistums und mit Dagobert als dem vermeintlichen Erbauer des Münsters<sup>125</sup>.

Die eigentümliche Zwischenstellung zwischen sakralem und profanem Bereich, die alle diese Denkmäler zu echten Kindern des 13. Jahrhunderts macht, besitzt nun auch das bedeutendste Reiterbildnis des 13. Jahrhunderts, das vom Bamberger Georgenchor. Von all den vielen Deutungsversuchen scheint uns der wenig beachtete von Al. Schulte wirklich die Lösung zu bringen<sup>126</sup> und nicht nur, weil er das befremdliche Fehlen von Schwert und Zepter zwanglos erklärt. Denn die merkwürdige Durchdringung von staatlichem und kirchlichem Amt in der Persönlichkeit des Kaisers, die ihn in den Genuss der niederen Weihen und kirchlichen Gewänder setzt, sie verschafft dem *rex sacerdos* das Recht auf das Reiterstandbild im Dom. Hier in Bamberg, wo der König am frühesten, schon seit Heinrich II., ebenso wie in Magdeburg und Straßburg, als Kanonikus Mitglied des Kapitels wird, hat man nach mehr als 200 Jahren, eben in den Jahrzehnten, als man überall zur anschaulichen Vergegenwärtigung alter historischer Überlieferungen und verbriefteter Rechte drängte, dem erlauchten Mitglied des Kapitels, dem Königskanoniker schlechthin, nicht einem bestimmten deutschen König das Standbild errichtet, am Eingang des Chors, in dem seine Mitbrüder – darunter sein leiblicher Stellvertreter – sich täglich zusammenfanden. Trifft die Deutung Schultes das Richtige, so würde dasjenige „Bildnis“ des 13. Jahrhunderts, welches noch heute unser Volk am meisten beschäftigt, überhaupt nicht einer Einzelpersönlichkeit gelten, und dadurch würde die Lage des „Bildnisses“ in Deutschland während des 13. Jahrhunderts in ein sehr bezeichnendes Licht gerückt<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> In der Französischen Revolution zerstört, 1811–13 durch Neubildungen von Malade ersetzt. Abb. des Stichs aus G. H. Behrs Straßburger Münster- und Turmbüchlein, Straßb. 1744, bequem bei O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münster, Textabb. 27.

<sup>126</sup> Hist. Jahrb. d. Görres-Ges., 54. Bd., 1934, S. 172 ff.

<sup>127</sup> Damit machen wir uns allerdings die (für unseren Zusammenhang belanglose) anekdotische Deutung Schultes, welche die Haltung von Reiter und Pferd in eine dem 13. Jahrhundert gänzlich fremde Augenblicksgeste auflösen will, nicht zu eigen. Daß der Reiter ein Sühnedenkmal für den auf der Bamberger Pfalz ermordeten Philipp von Schwaben sei, wie ein viel verbreitetes populäres Buch glaubhaft machen möchte, ist auszuschließen. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als Philipp der Gute die Sühnemaßnahmen für die Ermordung von Johann ohne Furcht durchsetzen konnte, verpflichtete sich die französische Gegenpartei, an der Stelle der Mordtat ein Sühnekreuz und nicht weit davon ein Kloster zu errichten. Ganz so entstand nach der Ermordung Erzbischof Engelberts III. von



Abb. 237. Mantua, Broletto, Statue des Vergil

Erst die italienischen Ehrenstatuen aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts sind wieder *Denkmäler* im antiken Sinne. Ihre ersten profanen Zeugnisse findet man bezeichnenderweise in den gleichen Jahrzehnten und in den gleichen Landschaften, in denen auch das Porträt in unserem Sinne uns zuerst entgegentreten wird.

Solange das Bildnis Votivgabe, Stifterbildnis oder Grabmal war, rechnete es nur mit Gott, aber mit keinem Beschauer. Erst von dem Augenblick an, wo die Kunstwerke mit Rücksicht auf einen Betrachter geschaffen werden, kann das Bildnis im modernen Sinne entstehen, denn erst jetzt ist ein Gegenüber vorhanden, das an der Art der Schilderung des Dargestellten ihn erkennen muß. Bei der Votivgabe allein kommt man noch lange ohne eine künstlerische Form überhaupt aus, indem man einfach sein Körpergewicht in einem edlen Material weiht<sup>128</sup>. Noch Kaiser Karl IV. verpflichtet sich, das Gewicht des lange erwarteten Erben in Gold darzubringen. Das geschieht also selbst an einem Hofe, der eine der ersten Pflegestätten des modernen Bildnisses ist. Eine Bewegung, in der Kunstwerke von sich aus Beziehungen zum Beschauer suchen, tritt uns zuerst in Italien entgegen, wo die ersten Anzeichen nach dem heutigen Denkmälerbestande in den 80er Jahren des Ducento für uns faßbar werden. Diese Strömung geht von der Toscana aus und verbreitet sich schnell über alle Landschaften. Wir haben sie an anderer Stelle zu schildern versucht<sup>129</sup>. Ihr Träger ist vor allem der Typus des Wandgrabmals, dessen Bettstatt an beiden Seiten durch Vorhänge geschlossen ist, während die Stoffbehänge der Vorderseite durch Engel zur Seite gerafft werden und somit für niemand anders als den Beschauer den Blick auf den aufgebahrten Toten freigeben. Zunächst verrichten die Engel noch ihr Amt, ohne sich um diesen Betrachter zu kümmern, im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts suchen sie aber bereits die Verbindung zu ihm (Assisi, Grabmal Philipp I. de Courtenay)<sup>130</sup>. Tino da Camaino hat das Motiv dann nach Neapel getragen, aber auch in Siena und Mailand kommt kein echtes Trecento-Grab ohne diese Ansichtseite mit den für ein lebendiges Gegenüber die Hände regenden Engeln aus. Auch die Tympana der großen Dome der Zeit, die von Florenz und Orvieto, haben das Motiv aufgenommen, wodurch nun die thronende Madonna des Mittelfelds „plötzlich“ für die Besucher enthüllt wird. Auch die intimen Andachtsbilder, die Beziehungen zum *einzelnen* Beter suchen, kommen jetzt auf: die Schutzmantel-Madonna, die ihren Mantel für den vor ihr knienden Andächtigen zurückschlägt, der Gregoriana-Schmerzensmann, der ihm seine Wundmale vorweist. Alle diese Bewegungen entfalten sich in dem einen Menschenalter zwischen 1270 und 1310<sup>131</sup>. Und ganz in den gleichen Jahrzehnten wenden sich einzelne Denkmäler nun zuerst nicht allein durch die stumme Sprache der bildenden Kunst an den Beschauer, sondern suchen auch durch ihre Inschriften ihm die ganz neue Sphäre des Persönlich-Vertraulichen zu eröffnen, indem sie sich sogar zuweilen in direkter Rede an ihn wenden. Der inneren Einsamkeit eines so feurigen Temperaments wie des Giovanni Pisano ent-

Köln († 1225) zehn Jahre später am Ort der Bluttat das Zisterzienserinnenkloster Gevelsberg. Die um 1240 geschaffene Holzfigur des Erzbischofs, beim Abbruch des Klosters 1827 gerettet, heute im Märkischen Museum in Witten (Kunstdenk. Westf. Kreis Schwelm, Abb. S. 8), bildet keinen Gegenbeweis. Sie ist keine Sühnestatue, sondern ihre ganze Haltung besagt deutlich genug, daß ihr die Ehre der Altäre zuteil wurde, denn Engelberts Tod brachte ihn schnell in den Geruch der Heiligkeit (vgl. auch Jos. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. B. 1926, S. 209f.).

<sup>128</sup> J. v. Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh., 29, 1910–11, S. 210ff.

<sup>129</sup> H. Keller, Jahrb. der Bibl. Hertziana, I, 1937, S. 211ff.

<sup>130</sup> Venturi IV, Abb. 93.

<sup>131</sup> Vgl. die Literatur bei Keller, Kunstgesch. Jahrb. Anm. 266–68. – Beenken hat gelegentlich Ähnliches für die einzelnen Figurengruppen eines Bildes ausgesprochen (Ztschr. f. bild. Kunst 1925/26, Kunsliteratur, S. 4): „Von einem Ins-Auge-Fassen der Welt kann erst dann die Rede sein, wenn die bildende Kunst nun auch ein Sich-Konzentrieren der Blicke ihrer Gestalten selbst auf ein Ziel hin darzustellen vermag, wenn sie etwa Ereignisse mit ‚Zuschauern‘, die nur Zu-Schauer sind, umgibt, und auch uns zu Zuschauern, zum Uns-Konzentrieren auf ein Gegenüber nötigt. Das hebt an bei Giotto und Duccio und erreicht seinen Höhepunkt im Quattrocento.“

rang sich 1310 bei der Vollendung der Pisaner Domkanzel jenes lateinische Gedicht, das den Sockel des Werks umzieht und dessen Sinn wir dank der archivalischen Forschung und scharfsinnigen Deutung von Péleo Bacci heute wieder verstehen<sup>132</sup>. Der Künstler will seinen Schmerz über die Händel mit dem Operaio Burgundio di Tado in sich verschließen und still dulden seine Pein tragen. Aber da tritt nun sein Werk für ihn ein. Es unterfängt sich, seinen Schmerz zu lindern und ihm *decus* zu erflehen. Dann aber wendet es sich direkt an den Beschauer: „*versibus adderorem*“<sup>133</sup>, „du aber (o Betrachter), füge den Tau der Tränen hinzu“. Der persönliche Ton, der hier mitschwingt, ist ganz etwas anderes als die Sprache der Inschriften an den übrigen größeren plastischen Denkmälern der Zeit, die doch nur im Stile antiker Ruhmredigkeit den Meister des Werkes überschwenglich preisen<sup>134</sup>. Hier in Pisa aber ist die Sprache beredter als das Antlitz, denn der neben seinem Namenspatron, dem hl. Johannes Evangelista, im Sockelgeschoß der Kanzel kniende Meister hat noch erst das Antlitz eines der vielen leidenschaftlich Erregten und Bedrängten, wie er sie so zahlreich droben an den Brüstungsreliefs gebildet hat<sup>135</sup>. Erst die Inschrift hebt sein Einzelschicksal aus dem Gestaltenchor heraus.

Die Verse vom Sockel der Pisaner Domkanzel sind nur die bedeutendste, nicht aber die einzige dieser „beiseite“ gesprochenen Mitteilungen auf Denkmälern. Am Grabmal des Bischofs Orso († 1321) im Florentiner Dom hat Tino da Camaino zu seiner Künstlersignatur und Herkunftsbezeichnung noch die Verse gesetzt:

„*hunc pro patre genitivo decet inclinari  
ut magister illo vivo nolit appeleri*“<sup>136</sup>.

Die Persönlichkeit verschwindet also nicht mehr hinter dem Werke.

An diesem Punkte wird der Unterschied deutlich, der sich für die Stellung des Künstlers im Laufe des 13. Jahrhunderts zwischen Italien und den nordischen Ländern aufgetan hat und der jedenfalls um 1200 noch nicht bestand. Im Norden ist der Platz des Künstlers in seiner Schöpfung – in den seltenen Fällen, wo er sich überhaupt hier verewigt – im ganzen 13. Jahrhundert unverändert derselbe geblieben. So wie schon der Meister der Oberkirche von St. Philibert in Tournus dort um das Jahr 1000 mit der Spitzhacke in der Hand in der Kämpferzone über dem Kapitell im Relief erscheint<sup>137</sup>, genau noch so hockt der „Pruder Diemar“ mit dem riesigen Stechzirkel unter einem Kapitell der einen Abseite der Regensburger Dominikanerkirche (um 1270)<sup>138</sup>, erscheint der „maistres Humbret“ mit Reißbrett und -schiene um 1263 unter den Darstellungen der freien Künste in den Archivolten des Südportals von St. Martin in Kolmar oder der in seiner Werkstatt emsig schaffende Schnitzer an einer Wange des Chorgestühls von Pöhlde (um 1280, heute Hannover, Welfenmuseum)<sup>139</sup>. Die Kragsteinbüsten unter der Sterngalerie des Freiburger Münstersturms (um 1320)<sup>140</sup>, der Meister Bonensac an einem Vierungspfeiler des Magdeburger Doms (um 1245)<sup>141</sup>, das alles sind noch Konsolfiguren, die sich zudem auch gar nicht nach unten, zum

<sup>132</sup> P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo*, S. 49ff.

<sup>133</sup> Die Lesart *adde* ist überall gegenüber *addo* durchgedrungen, so bei Bacci, – Vasari, ed. Carl Frey, München 1911, S. 690, – Rosenthal, Giotto i. d. mittelalterl. Geistesentwicklung, Augsb. 1924, S. 146. Nur Paatz, Werden u. Wesen d. Trecento-Architektur in Toscana, Burg 1937, Anm. 483, hat wieder *addo*.

<sup>134</sup> So auch noch die Inschrift an Giov. Pisano's voraufgehendem Werk, der nur neun Jahre älteren Kanzel zu S. Andrea in Pistoja. Abgedr. b. Venturi IV, S. 199. <sup>135</sup> Bacci, Abb. 99. <sup>136</sup> Ganze Inschrift bei Venturi IV, S. 273.

<sup>137</sup> J. Virey, *L'église St. Philibert de Tournus* (Petites monographies). Paris 1932, Abb. S. 46.

<sup>138</sup> K. Gerstenberg, Artikel „Baumeisterbildnis“ im Reallexikon z. dtsh. Kunstgesch. II, Spalte 96.

<sup>139</sup> H. Huth, Künstler u. Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, Abb. 1.

<sup>140</sup> O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt a. M. 1926, I, S. 27 u. Taf. 92ff.

<sup>141</sup> W. Greischel, *Der Magdeburger Dom*, Berlin 1929, Taf. 68.

Betrachter hin wenden. Noch versteckter kauert der Meister des Lichtenberg-Grabmals im Straßburger Münster, falls es sich bei dem winzigen Figürchen wirklich um ein Künstlerselbstbildnis handelt<sup>142</sup>. Es ist aber nicht etwa die soziale Stellung des Künstlers allein, die ihn an so untergeordnetem Platze erscheinen läßt, der Auftraggeber, der mächtige Bauherr kann sich noch keiner besseren Stelle für sein Bildnis rühmen. Man denke an den Prior Walter in Maulbronn, den Vollender des westlichen Kreuzgangflügels (1303 erwähnt), dessen Bildniskopf in der Mitte einer Blattkonsole des Baues erscheint<sup>143</sup>. Aber wichtiger als das ganz ohne individuelle Züge bleibende Porträt ist hier noch die Inschrift:

„Hie sol mit rechter andacht  
des Priores Walther werden gedahlt  
wan er hat diesen bu vollebracht.  
*Valete in domino.*“

Ähnlichen Charakter haben überhaupt die meisten nordischen Inschriften. Sie reden noch nicht „beiseite“, es bleibt bei den kurzen frommen Anrufen oder sachlichen Mitteilungen an den Beschauer<sup>144</sup>. Davon macht auch die schönste unter den uns bekannt gewordenen Inschrifttafeln keine Ausnahme. In Kaimt a. d. Mosel hat sich ein Relief aus der Zeit um 1220 erhalten, auf dem ursprünglich zwei Gestalten ein mannshohes Schriftband zwischen sich ausspannten, das an beiden Seiten leicht eingerollt ist. Auch die Inschrift wendet sich dem Leser zu wie ihre Rahmenfiguren. „Notum sit omnibus . . .“ Aber die Mitteilung ist dann streng sachlich, sie verkündet, daß Siegfried und Friederun die Kirche erneuert und dem h. Petrus zwei Weinberge dargebracht haben, um damit ihrem Gedächtnis eine ewige Messe zu sichern<sup>144a</sup>. Vor dem Tiefenbronner Altar des Lukas Moser von 1431 mit seinem Notruf „Schri kunst schri und klag dich ser din begert jecz niemen mer so o we!“ sind persönlich gefärbte Künstlerinschriften dem Norden fremd geblieben. Lediglich in einer Zone, die dem Betrachter schwerer zugänglich ist, in der dekorativen Bauplastik, kommt das Räsonnieren zuweilen vor, und dann meist im Zusammenhang mit der Drolerie. Zweifellos sucht jene Konsole aus der Briefkapelle der Lübecker Marienkirche, auf der ein Mönch und eine Frauensperson gar nicht eilig und vergnügt genug zueinander kommen können, durch ihre Inschrift „bedwil sudeghe, dit is de sculdeghe“ = „er will sündigen, dies ist die Schuldige“ einen Kontakt mit dem Beschauer, ja sie zwinkert ihm sogar schmunzelnd zu<sup>145</sup>. Am aufschlußreichsten ist hier die echt mittelalterliche Antinomie, daß ein gar nicht auf Nabsicht und intime Beobachtung berechnetes Stück Aussagen macht, die ohne diese Voraussetzungen verlorengehen müssen. Für Monumentalfiguren ist schon im 13. Jahrhundert der Versuch gemacht worden, dem Standpunkt des Beschauers Rechnung zu tragen<sup>145a</sup>, aber erst im 14. Jahrhundert, in dem sich ja auch im Norden zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter langsam Beziehungen anspannen, ist dem Beschauerstandpunkt für die Kathedralplastik überall Rechnung getragen worden<sup>145b</sup>.

<sup>142</sup> O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Erläuterungen, Textabb. 37.

<sup>143</sup> I. Dörrenberg, Das Zisterzienser-Kloster Maulbronn, Würzburg 1937, S. 11 u. Abb. 67.

<sup>144</sup> Die Zusammenstellungen bei H. Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäol., 5. Aufl., I, 1883, S. 411, u. H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstarttümmer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 404ff., sind für diese Zwecke unergiebig.

<sup>144a</sup> Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Zell a.d. Mosel. Abb. 156. Herr Dr. Hans Wentzel in Stuttgart wies mich auf die Inschrift hin.

<sup>145</sup> Bau- u. Kunstdenkmäler Lübeck, II, Marienkirche, S. 136. Abgeb. nur bei C. G. Heise, Fabelwelt des Mittelalters, Berlin o. J., S. 26. – Auch für den Hinweis auf diese Konsole bin ich Herrn Dr. Wentzel zu Dank verpflichtet.

<sup>145a</sup> Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française VIII, S. 159ff. – F. Stoehr, Der Engelspfeiler im Straßburger Münster, Archiv für elsässische Kirchengeschichte, I, 1926, S. 373ff. – Ders., Die dormitio Mariä, ebda, II, 1927, S. 407ff.

<sup>145b</sup> Vgl. die bei O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters I, Taf. 31, 32, 34 bis 36, 43, 44, 46, 47 abgebildeten Stücke, auf die mich Hans Jantzen hingewiesen hat. Für die Statuen am Florentiner Campanile um 1340 vgl. die höchst aufschlußreiche Zusammenstellung der Abbildungen bei Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz, Wien 1910, Taf. 20 und 21.

Bisher haben wir den Zeitpunkt der Entstehung des Bildnisses in unserem Sinne nur einzukreisen versucht, indem wir die Wandlung betrachteten, welche die Vorstellung vom Menschen im 13. Jahrhundert durchmißt. Aber es läßt sich noch festerer Boden gewinnen. Von dem Augenblick an, wo man die Totenmaske eines Menschen abnimmt, seine unverwechselbaren Züge also festzuhalten sucht, da es zum allerletzten Male möglich ist, von dem Zeitpunkt an, wo dies mit der römischen Antike zugrunde gegangene mechanische Verfahren wieder angewendet wird, ist zumindest die geistige Voraussetzung dafür geschaffen, daß auch die Kunst der Zeit der Erfassung einer wirklichen Individualität zustrebt. Notwendig ist es an sich keinesfalls, daß die Ziele der bildenden Kunst und des praktischen Bedürfnisses gleichgerichtet sind, sehr wohl könnten noch einige Jahrzehnte verstreichen müssen, bis eine in ihrer Grundhaltung konservative, sakral gebundene Kunst von sich aus eine Form findet, die sich den Ergebnissen des mechanischen Verfahrens an die Seite setzen ließe. Aber die Kunst des letzten Drittels des 13. Jahrhunderts ist wenigstens im Süden alles andere als konservativ, Italien schickt sich eben an, eine beispiellose Fülle neuer Gedanken zu entwickeln.

Die Frage nach den ersten Totenmasken ist gerade für den Kunsthistoriker von einem methodischen Reiz, denn seine Quellen erster Ordnung, die Denkmäler, widersprechen der schriftlichen Überlieferung, die für ihn gegenüber der Sprache der Monamente zurücktreten muß. Zwischen dem Grabmal der französischen Königin Isabeau in Cosenza von 1271, dessen asymmetrische Gesichtsbildung, dessen verzerrter Mund, gebrochene Augen und heraustretende Kinnbacken mit Recht seit Bertaux allgemein auf die Abnahme einer Maske zurückgeführt werden<sup>146</sup> und den ersten schriftlichen Nachrichten über die Abnahme von Masken liegt mehr als ein volles Jahrhundert. Daß diese ersten Erwähnungen nicht aus Italien stammen, braucht nicht wunderzunehmen, denn das Grab in Cosenza ist eine Arbeit französischer Steinmetzen, und in Italien, dem alten antiken Mutterlande der Gesichtsmaske, ergab sich während der Abwesenheit des Papsttums und beim Fehlen von monarchischen Zentralgewalten<sup>147</sup>, bei dem oligarchischen Charakter der Comunen während der ersten Hälfte des Trecento nicht die Gelegenheit, ein Bestattungszeremonial auszubilden, an das die Übung der Maskenabnahme noch lange gebunden blieb. Für die französischen Könige reichen aber die Belege nur bis 1422 zurück, bis zu den Exequien Karls VI.<sup>148</sup>, und Schlossers Beispiele aus dem französischen Hochadel seit 1380 sprechen nur von den „*effigie*“, die zur *représentation* auf dem Sarg verwendet werden, aber aus den Belegen geht nicht hervor, ob es sich dabei um freie künstlerische Schöpfungen oder um Naturabgüsse handelt. Das früheste, durch Urkunden belegte Beispiel der Verwendung des Abgusses, das uns bekannt geworden ist, stellt das Testament des Herzogs Louis von Orléans dar, der vier Jahre vor seiner Ermordung, 1403, bestimmte: „*J'ordonne que la remembrance de mon visage et de mes mains soit faite sur ma tombe en guise de mort*“<sup>149</sup>.

<sup>146</sup> É. Bertaux, Le tombeau d'une reine de France à Cosenza. Gaz. d. b. arts 1898, I, S. 265. – J. v. Schlosser, Gesch. d. Porträtmalerei in Wachs, Jb. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1910/11, S. 192. Die Partien über die Benutzung der Totenmaske im Trecento in der Bonner Dissertation von J. Pohl, Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance (1938), S. 20ff., sind irreführend.

<sup>147</sup> J. v. Schlosser ist es bereits aufgefallen, daß der Bestattungsritus des Dogen unter Verwendung der „*statua*“ des Toten merkwürdig jungen Datums ist (Jb. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1910/11, S. 197).

<sup>148</sup> É. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, 3. Aufl., 1925, S. 422f., nimmt eine ununterbrochene Tradition der Maskenabnahme seit 1271 an, findet aber den Brauch auch erst für Ludwig von Orléans schriftlich belegt.

Schlossers Satz: „Die Verwendung der Totenmaske . . . ist schon für die 2. H. d. 13. Jhs. mit Sicherheit anzunehmen; die Betonung der möglichen Naturtreue „*au plus vif que faire on peut*“ ist ein ständiges Moment der Berichte“ (S. 203) ist insofern irreführend, als der Leser jenes französische Zitat auf die 2. H. d. 13. Jhs. beziehen muß, während solche Äußerungen aber nicht vor dem Beginn des 15. Jhs. auftauchen.

<sup>149</sup> Comte de Laborde, La renaissance des arts à la cour de France I, S. 48. – Éméric-David, Sculpture française, S. 117. Aus den Anordnungen für die Aufbahrung allein, nach denen eine *représentation* nur dann stattfinden soll, wenn der Körper selbst sich nicht so lange konservieren lasse, könnte man die Abnahme einer Maske auch hier nicht mit Sicherheit herauslesen.

Die Bestattungsbräuche der englischen Könige durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch sind ausgezeichnet überliefert. Während die Sitte der Aufbahrung einer *effigies*, die man mit den königlichen Gewändern und Insignien bekleidet, sich in Frankreich ebenfalls nur bis 1422 zurückverfolgen läßt<sup>150</sup>, ist für England die erste hölzerne *effigies* für die Bestattung Eduards II. († 1327) verbürgt<sup>151</sup>. Es sind ganz andere Gründe als in Frankreich, die hier die *représentation* aufkommen lassen. Während aus den Testamenten der Herzöge von Berry und von Orléans hervorgeht, daß es die schnelle Verwesung ist, die auf einen Ersatz des Leichnams bei der Aufbahrung sinnen lassen muß, wird in England die Einführung durch das Begräbniszeremonial nahegelegt. Die englischen Herrscher wurden nämlich mit den Zeichen ihrer Würde angetan zu Grabe getragen, die ihnen dann als Grabbeigaben belassen wurden<sup>152</sup>. Als man 1774 das Grabmal Eduards I. († 1307) öffnete, fand man ihn im Krönungsornat bestattet, mit seiner Krone und zwei Zeptern<sup>153</sup>. Beim Leichenbegängnis Eduards II. indessen wird der König 1327 in höchst einfacher Kleidung beigesetzt. Der einzige Schmuck scheinen die Handschuhe gewesen zu sein, die er bei seiner Salbung getragen hatte. Die Krönungsgewänder aber, Tunika, Dalmatika, Gürtel, Mantel, Sandalen und Sporen, die silbervergoldete Krone, Zepter und Ring wurden nur der hölzernen *effigies* angetan und nach der Bestattung dem königlichen Garderobevertwalter zurückgegeben<sup>154</sup>.

Die *effigies* erlaubt also nun, die Staatssymbole zu vererben. Die *représentation* kommt in dem Augenblick auf, als man den König nicht mehr auf offener Bahre, sondern in geschlossenem Sarge zu Grabe trägt. Der Drang des 13. Jahrhunderts nach Bildhaftigkeit ist also auch eine der Wurzeln der *effigies*. Beim Tode Heinrichs III. 1272 hören wir zuerst von einem geschlossenen Sarg<sup>155</sup>. Aber weder bei dessen noch bei der nächsten Bestattung eines englischen Königs 1307 ist der Gebrauch der *effigies* verbürgt. 1327 jedoch, bei dem Begräbnis Eduards II., tritt sie auf, obwohl die erzwungene Absetzung, dann die Ermordung des Königs und die Zustände des Landes das Einhalten des Zeremonials fast verwunderlich erscheinen lassen. Da man für einen verfemten und gewaltsam beseitigten König gewiß keine neuen Bestattungssitten eingeführt hat, so muß also die Einführung der *représentation* doch schon 1272 oder 1307 stattgefunden haben. Daß alle englischen *effigies* aus Holz sind, schließt schon allein die Verwendung einer Maske aus, zudem heißt es bei der Bestattung Eduards II. 1327 ausdrücklich: „*imago de ligno ad similitudinem dicti domini Regis defuncti*“<sup>156</sup>, eine Versicherung, die sich 1377 und 1422 bei den königlichen Aufbahrungen jeweils wiederholt und die ja bei Abnahme einer Maske sinnlos wäre. Übrigens wird die Ähnlichkeit gefordert, aber keineswegs erreicht, denn die älteste in Westminster erhaltene *imago*, die einzige, die noch dem 14. Jahrhundert angehört, wenn auch ihre Benennung allerdings nicht sicher ist, bleibt von rohester Machart und markiert nur summarisch Augen, Nase und Mund<sup>157</sup>. Die Be-

<sup>150</sup> „*La représentation du corps dud. feu seigneur mise et portée en la lictiere devant dicte, fut faicté du grand espoisseur et forme que led. feu seigneur estoit en sa bonne santé, et vestue ycelle forme de son pourpoint . . . et chaussée de ses chausses . . . Et estoit le mole du corps, des jambes et des bras faict de fustaines et toiles pour estre plus fermes.*“ (B. Prost, Gaz. des beaux arts, Bd. 35, 1887, S. 327f.)

<sup>151</sup> W. H. St. John Hope, On the funeral effigies of the kings and queens of England. Archaeologia LX, 2, 1907, S. 517ff., besonders S. 530.

<sup>152</sup> So heißt es von Heinrich III. († 1272), „*corpus ipsius pretiosissimis indumentis et diadema regio, prout decuit, adornatum . . . ampliori splendore decoris effulgebat mortuum, quam prius dum vixerat appareret.*“ <sup>153</sup> Hope, S. 529.

<sup>154</sup> Es fällt allerdings auf, daß eigens eine kupfervergoldete Krone für die *ymago* bestellt wurde (Hope, S. 531).

<sup>155</sup> Aber die Vermutung Hopes, bei dieser Bestattung sei zuerst eine *effigies* verwendet worden (S. 527), läßt sich mit seinen Gründen nicht beweisen. Alle englischen *effigies* sind aus Holz, der von Hope herangezogene Zahlungsbeleg spricht von einer *ymago* aus Wachs. Ferner wird die Bezahlung erst drei Jahre nach dem Tode des Königs verbucht. Wie dürfte man aber einen Passus aus den Rechnungen Eduards I. auf seinen Vorgänger beziehen, wenn dessen Name gar nicht fällt? J. v. Schlosser hat (Jb. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1910/11, S. 211) richtig gesehen, daß es sich bei dieser „*ymago pro nobis*“ um eine große Votivstatue Eduards I. selbst handelt.

<sup>156</sup> Hope, S. 531.

<sup>157</sup> Hope, Taf. 58.

handlung der Stirn, der Schädelfläche darüber und des Halses verraten deutlich, daß diese Partien bei der Aufbahrung durch den Krönungsornat verdeckt wurden.

Die englische Überlieferung, so reich sie ist und so wichtige Aufschlüsse sie uns für die Frage der Ähnlichkeit gewährt, vermag also nicht das lückenhafte französische Material zu ergänzen. Deutschland bleibt wegen des Fehlens einer Zentralregierung mit festem Sitz und einer dazugehörigen, von Generationen benutzten Grablege stumm; das Wahlkönigtum bildet kein Bestattungszeremonial aus. Die englischen Denkmäler können nicht dazu ermuntern, für die Zeit vom Cosenzaer Grabmal (1271) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts für Frankreich auf eine ununterbrochene Übung der Abnahme von Totenmasken zu schließen. Vielleicht sind es Kenntnisse gewesen, welche die Franzosen auf der Kreuzfahrt erworben, aber im Vaterlande selbst nicht verwendet haben, weil das heimische Herkommen und die kirchliche Auffassung vom Toten auf dem Grabmal als einem Jugendlichen mit dem Kinderlächeln sich zunächst nicht verdrängen ließen. Daß hier ein Zusammenhang besteht, erscheint fraglos. Etwa um 1350, so konnten wir feststellen, wird jene Auffassung vom jugendlichen Toten aufgegeben, und gleich für König Philipp VI. († 1350) behaupten die alten französischen Quellen zuerst die Verwendung der *imago*<sup>158</sup>. Wenn diese Angabe auch für uns heute nicht mehr überprüfbar ist, so besitzt sie doch höchste innere Wahrscheinlichkeit: für die Totenmaske wird in demselben Augenblick Raum, als die Auffassung vom jugendlichen Toten überwunden ist.

### III

Um 1300 ist Europa nur erst auf dem Wege zum Bildnis in unserem Sinne, aber das Bedürfnis danach war vorhanden, die Forderung der Ähnlichkeit und damit der Ruf nach dem individuellen Bildnis wurde jetzt überall erhoben. Von dem 1296 verstorbenen Bischof Heinrich von Regensburg erwähnten wir schon, daß der kurz nach 1301 schreibende Chronist das „*sepulcrum similiter sibi*“ nennt<sup>159</sup>. 1306 findet der Kardinal Gaetani gar eine Zauberpuppe dem armen Opfer ähnlich, das man durch Beschwörung dieses Fetischs schädigen wollte<sup>160</sup>. In der vor 1292 verfaßten Historia Sicula des Bartholomaeus de Neocastro wird berichtet, daß die Decke des Doms in Messina durch Manfred mit kostbaren Behängen geschmückt wurde, die ihn selbst und den staufischen Adler zeigten. Als Peter von Arragon nach Messina kam, wurde er von der Ähnlichkeit des Bildnisses seines Schwiegersvaters überrascht<sup>160a</sup>. Als Dante im Purgatorio die Fußbodenmosaike mit ihren Darstellungen aus der Geschichte der alten Welt bewundert, da hat er kein höheres Lob für sie, als daß sie mit der Wirklichkeit wetteifern könnten:

„Qual di pannel fu maestro o di stile  
che ritraesse l'ombre e tratti ch'ivi  
mirar farieno uno ingegno sottile?  
Morti li morti e i vivi parean vivi:  
non vide mei di me chi vide il vero . . .“<sup>160b</sup>

Hahnloser hat darauf aufmerksam gemacht, „wie vorsichtig noch im Jahre 1323 ein Schriftsteller sich des in der Literatur so naheliegenden Naturvergleichs bedient“<sup>160c</sup>. Über die von uns schon

<sup>158</sup> J. v. Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1910/11, S. 192f. – E. Mâle . . . fin du moyen âge, 3. éd., Paris 1925, S. 422f.

<sup>159</sup> Siehe Anmerkung 100.

<sup>160</sup> Siehe unten S. 287.

<sup>160a</sup> „Ecclesiam majorem ingreditur, et orans gratias Deo agit; conspicit aquilas et majestatem socii, quas summis picturis pretiosi tecti velamina demonstrabant; quaerit quare ibi similitudo socii depicta conspicitur.“ Muratori, Nuovo edizione, XIII, 3, S. 42, cap. LIII.

<sup>160b</sup> Purgatorio XII, Vers 64ff. „mei“ = meglio.

<sup>160c</sup> Hahnloser S. 147.

erwähnten Königsstandbildern im Pariser Palais de Justice heißt es nämlich: „sunt ibidem adeo perfecte representationis proprietate formata, ut primitus inspiciens ipse ferre iudicet quasi viva.“ Hahnloser weist mit Recht darauf hin, wie zögernd und verklausuliert nur hier eine Floskel der mittelalterlichen Literatur gebraucht wird. Es wird also schwer zu entscheiden sein, ob Dante im vierten Vers altes Erbgut verwendet, oder ob er sich einer Neuprägung der lebendigen Umgangssprache bedient. Für die *Imagines* der englischen Könige aus Holz wird die dann stets wiederkehrende Forderung der Ähnlichkeit zuerst 1327 erhoben<sup>161</sup>, und um 1310 sah man nach der Erzählung in Ottokars österreichischer Reimchronik dieses Verlangen am Grabmal Rudolfs von Habsburg auch erfüllt<sup>162</sup>.

Aber gerade dieses Speyrer Grabmal zwingt uns eine sehr vielsagende Beobachtung auf. Mochten die Zeitgenossen hier auch nur das Neue, nämlich die den individuellen Eindruck heraufrufenden Züge wahrnehmen, wir Späteren sehen darin auch die Zeitgebundenheit des Künstlers, der mit seinen Altersgenossen Schulung und Arbeitsgewohnheiten, Formenvorrat und Auftraggeber, darüber hinaus aber die Sehweise, ja seine Stellung zur Welt teilt, die für jede Generation anders ist. Das führt dann besonders bei Künstlern, die einen tüchtigen Durchschnitt nicht überragen, zu Schöpfungen, denen man die gleiche Alterslage anmerkt. Das, was wir seit der Romantik uns gewöhnt haben, den „Zeitgeist“ zu nennen, knüpft auch im Mittelalter schon Verbindungen zwischen Kunstwerken, unter denen keine unmittelbaren Beziehungen bestanden haben. Die älteste Gattung des Bildnisses neben dem knienden Stifterbilde, das Herrscherporträt, verfügte seit der ausgehenden Antike über eine niemals abgerissene Überlieferung, und ein Bildhauer, der um 1300 einen Fürsten „similiter sibi“ meißeln sollte, sah diesen natürlich mit anderen Augen an als Donatello den Cosimo Medici. Es fehlt aber nicht nur jeder Abglanz eines Einverständnisses zwischen dem Künstler und dem Vorbild seines Werks (der Ausdruck „Modell“ ist noch lange nicht am Platze), sondern der Herrscher bleibt überhaupt noch außerhalb einer persönlichen Sphäre, er ist noch der irdische Vertreter des *rex iustus*, in dessen Lichte er erscheinen soll. Als deutscher König trägt er kirchliche Gewänder, wird er an den hohen Festen in der Kirche gekrönt und nimmt er als Diakon am Gottesdienste aktiv teil, als französischer Herrscher heilt er gar am Krönungstage die Skrofeln. Sein Staatsbild auf den Münzen und besonders den Siegeln bestimmt die Vorstellung von ihm für den Laien, und natürlich kann sich auch der Künstler nicht davon frei halten, selbst wenn sein Auftrag anderes von ihm verlangt. So kann es denn nicht wundern, wenn das Grabmal des Speyrer Doms, das zwischen 1280 und 1290 entstanden sein dürfte (Abb. 238)<sup>163</sup>, in der Gesichtsbildung mit der Figur des liegenden Robert des Weisen von seinem Grabmal in S. Chiara in Neapel († 1345, das Grab sogleich in Auftrag gegeben) (Abb. 239) viel Ähnlichkeit hat. In beiden Denkmälern ist von dem gemeinsamen Herrscherideal der Zeit um 1300 sehr viel zu spüren, obwohl das italienische Beispiel einer Umwelt entnommen ist, die das Porträt in unserem Sinne schon viel weiter entwickelt hatte als der Norden. Die Übereinstimmung zwischen beiden Köpfen würde noch schlagender sein, wenn nicht Rudolf mit offenen, Robert mit geschlossenen Augen dargestellt wäre, darin den Bräuchen ihrer Länder folgend (was natürlich auch die Brauenpartie unvergleichbar macht), und wenn nicht bei dem Speyrer Bildwerk Nase, Mund und ein Stück des Kinnes ergänzt wären<sup>164</sup>.

<sup>161</sup> Siehe oben S. 262.

<sup>162</sup> Mon. Germ. Hist. Deutsche Chroniken V, 1, S. 508, Vers 39116ff. – Panofsky hat diese Stelle ganz mißverstanden, wenn er von den „wohlbekannten Spottversen auf jenen Bildhauer, der an der Grabfigur Rudolfs von Habsburg sämtliche Falten und Runzeln zur Darstellung brachte“, spricht (D. dtscbe Plastik d. 11.–13. Jahrhunderts, S. 51).

<sup>163</sup> O. Schmitt, Städels Jahrb., II, 1922, S. 141.

<sup>164</sup> Grete Tiemann, Die Grabplatte Rud. v. Habsburgs, Pfälzisches Museum, 44, 1927, S. 99ff. – J. Wolf, Zur Ikonographie des Grabmals Rud. v. Habsburgs, ebda S. 103f. – Nach dem Bild, das Kaiser Maximilian zu Anfang des 16. Jhs. nach dem Stein anfertigen ließ, und das



Abb. 238. Speyer, Dom,  
Grabmal Kaiser Rudolfs von Habsburg. Detail



Abb. 239. Neapel, S. Chiara,  
Grabmal König Roberts des Weisen. Detail

Besäße der Speyrer Kopf anstatt der im historisierenden 19. Jahrhundert hinzugefügten Habsburger Nase noch den langen, geraden gotischen Nasenrücken und anstatt der aufgeworfenen Unterlippe noch seinen dünnen, zusammengepreßten, ganz unsinnlichen Mund, so würden die beiden sich brüderlich ähnlich sehen. In ihnen kündigt sich bereits das Herrscherideal des ausgehenden Mittelalters an, das an die Stelle des in der Vollkraft seiner Mannesjahre geschilderten Fürsten nun langsam den würdigen Greis setzt. Beide von schmalem, steilem Kopfbau, wollen sie in ihrem Antlitz die Weisheit und Sorge des gealterten Herrschers zeigen. Nun stehen beide Skulpturen, obwohl sie zeitlich durch fast ein halbes Jahrhundert voneinander getrennt sind, in ihren heimischen Kunstkreisen an innerlich verwandten Stellen. Nach einer großartigen Blüte brachten die oberrheinische wie die pisanische Kunst diese beiden Gräber als Spätlinge hervor, als sie sich fast ausgegeben hatten, und etwas von dem inneren Alter des Kunstwerks hat sich beide Male auch der Charakterisierung des Toten mitgeteilt. In beider Antlitz lodert kein Feuer<sup>165</sup>, etwas leicht Mürrisches waltet in den parallelen Wellenfalten der Stirn und besonders in der Falte zwischen Nasenflügeln und Mundwinkel. Beim Anjou setzt sich diese Kurve im Sinne einer Naturbeobachtung schon aus zwei Falten zusammen, beim Habsburger umgreift sie noch ganz unnaturalistisch im Sinne eines gotischen Ornaments die Mundpartie in *einem* Zuge. Daß dies kein individuelles Merkmal des deutschen Königs ist, wie uns die Erzählung der österreichischen Reimchronik glaubhaft machen

heute im Wiener Hofmuseum bewahrt wird, zeigte das Grabmal „die lange knochige Nase von der Wurzel an stark gekrümmmt, die Oberlippe schmal gepreßt, die Unterlippe wulstig aufgeworfen“ (Tiemann, S. 100). Man sollte aber der archäologischen Treue dieser Leinwandkopie weniger Vertrauen schenken, als es gemeinhin geschieht. Bei dem Ahnenkult, den der Kaiser Max trieb, wird jeder Kopist den Stammvater des habsburgischen Hauses dem kaiserlichen Auftraggeber so ähnlich wie möglich dargestellt haben. Es bleibt also sehr unsicher, ob das Speyrer Grab wirklich die aufgeworfene Unterlippe und die Hakennase gezeigt hat. Daß Cuspinian in de Caesare, S. 354, sagt „*Naso aquilino, qui in juste maior*“ besagt gar nichts, da er keine Quelle ist, wohl aber ebenfalls ein Humanist des Wiener Kreises des Kaisers Max. Auch Wolf warnt davor, hier schon habsburgische Familienzüge feststellen zu wollen. Vor Ernst dem Eisernen oder Kaiser Friedrich III. sei von der Ausbildung des habsburgischen Familientypus nicht die Rede.

<sup>165</sup> Was bei geschlossenen Augen sehr wohl möglich wäre bei der spätmittelalterlichen Grabmalauffassung – man denke an das Grab Clemens' IV. in Viterbo (Abb. 254).



Abb. 240.  
Perugia, Brunnen, Capitano Ermanno di Sassoferato. Detail

will, beweist ein Blick auf die kaum ein Jahrzehnt jüngere Bronzegrabplatte des Wolfhart von Roth im Augsburger Dom (Abb. 262), die ganz die nämlichen, die Mundpartien umgreifenden Falten hat, auch in Schläfenbau und Brauenzug verwandte Züge aufweist, obwohl hier doch ein verwesender Leichnam geschildert werden sollte.

Der Capitano del Popolo Ermanno da Sassoferato am Peruginer Brunnen der beiden Pisani (1278) ist als das erste Bildnis eines städtischen Beamten des Dugento oft gepriesen worden

(Abb. 240). Daß auch diesem Porträt nicht die Wirklichkeitsbeobachtung zugrunde gelegt, sondern ein französisches Vorbild abgewandelt wurde, das dem eben aus den nordfranzösischen Hütten heimkehrender Giovanni Pisano vorschwebte, und das ihm als innere Vorstellung vom Aussehen eines Mannes von hohem Amte viel näher lag als dessen äußere Erscheinung, die er in Perugia täglich vor sich sah – das beweist der Vergleich mit der Elisabeth von der Heimsuchung im Bamberg Dom (um 1237) (Abb. 241). Auch dort hatte ja ein genialer Künstler das in Frankreich geschaute Vorbild in der Heimat in seinem Sinne umgebildet. Man spürt sogleich, daß das französische Vorbild in beiden Fällen mit ähnlicher Leidenschaft ins Angespannte und Überwache getrieben worden ist. Trotz der Verschiedenheit der Geschlechter sind in Bamberg wie in Perugia die Bettung der Augen und die Brauenbögen, die Schläfenlinie und der messerscharf geschlossene Mund ganz gleich gebildet.

Auch der Guglielmo di Castelbarco, der an der Schauseite seines Sarkophags bei S. Anastasia in Verona als Adorant kniet († um 1320) (Abb. 242)<sup>166</sup>, kommt als Bildnis seinem Standesgenossen, dem Tyrannen des benachbarten Padua, Jacopo II. da Carrara (Abb. 243) (er regierte 1345–1350, das Grabmal sofort nach der Ermordung errichtet), recht nahe<sup>167</sup>. Es kommt uns hier gar nicht auf die Verwandtschaft im Sinne einer äußerlichen Ähnlichkeit an, obwohl auch diese vorhanden ist. Viel wichtiger erscheint es, daß bei beiden Bildnissen insofern ganz auf die gleiche Weise charakterisiert wird, als dieselben Gesichtsteile Träger des Ausdrucks sind. Beide sprechen durch das sehr energische Kinn – das beim Castelbarco sogar ein Doppelkinn ist –, durch die stark aufgeworfene Unterlippe, die kräftig darüber vorspringende Nase mit dem gebogenen Rücken und dem starken Höcker auf der Stirn. Man würde sicher fehlgehen, wollte man glauben, beide Gewaltmenschen hätten wirklich die vorstehende Unterlippe besessen – sie dient hier wie dort nur als Mittel, den Machtwillen des Dargestellten auszudrücken. Sicherlich sind auch Züge getreu eingefangen, die den Lebenden eigneten, so ist die auffallend weit vorspringende untere Kinnbacke von zeitgenössischen Schriftstellern als eine Familieneigentümlichkeit der Carrara bezeugt. Trotzdem sind die beiden Bildnisse sich vor allem ähnlich als *Zeitgesichter*: beide erschließen dieselben Seelenbereiche, beide sehen an den nämlichen Ausdrucksmöglichkeiten vorbei; die brutale Ent-

<sup>166</sup> Gesamtaufnahme bei Venturi IV, Abb. 647.

<sup>167</sup> Das erhaltene Fresko-Fragment stammt aus S. Agostino, wo der Carrarese im Chor ein Wandgrabmal hatte. Nach der Zerstörung der Kirche 1819 kam das Monument selbst in die Eremitani, während die Rückwand damals anscheinend nicht intakt abgelöst werden konnte, so daß nur die Hauptfiguren des Bildes gerettet wurden. Das Grabmal ist von einer ganzen Genossenschaft venezianischer Künstler aufgeführt, wie aus den erhaltenen Rechnungen hervorgeht. Nur so ist es verständlich, daß am 26. Febr. 1351 schon alles vollendet sein konnte. Vgl. G. Biscaro, Arte II, 1899, S. 88ff. Die Fresko-Fragmente bisher als Arbeiten Guarientos anerkannt, doch spricht sich die letzte Bearbeiterin, Anne Fitzgerald, Guariento di Arpo, Memoirs of the American Academy in Rome, IX, 1931, S. 189f., sehr zurückhaltend über dessen Autorschaft aus.



Abb. 241.  
Bamberg, Dom, Elisabeth der Heimsuchung. Detail



Abb. 242. Verona, bei St. Anastasia,  
Grabmal Guglielmo di Castelbarco. Detail



Abb. 243. Padua, Museo Civico,  
Fragment vom Grabmal Jacopos II. von Carrara

schlossenheit beider Gesichter macht sie noch nicht zu Spiegeln der zarteren Regungen eines Innenlebens.

Gegen Ende des von uns betrachteten Zeitabschnitts spricht sich das Zeitgesicht noch einmal sehr schön in der Gegenüberstellung eines vermeintlichen Bildnisses eines späteren Carraresen, des Francesco il Vecchio aus S. Michele in Padua (1397 gemalt)<sup>168</sup>, mit dem Grabmal des Premysliden Ottokar I. im Prager Dom (1377 entstanden)<sup>168a</sup> aus<sup>168b</sup>.

#### IV

Hat unsere Betrachtung über das „Zeitgesicht“ auch bewiesen, wie überraschend eng die Übereinstimmung zwischen nördlicher und südlicher Bildnisauffassung am Ende des Hochmittelalters sein kann, so wird das doch über die Tatsache nicht hinwegtäuschen, daß es Italien ist, wo die Entstehung des Porträts in unserem Sinne zwischen 1240 und 1340 sich vollzieht. Nicht einem neuen oder gesteigerten Studium des menschlichen Antlitzes wird dieses Wiederaufleben des Bildnisses zunächst verdankt, sondern es ist die Frucht eines viel umfassenderen Entwicklungsprozesses, währenddessen zu allen Teilen der Natur eine neue Einstellung gewonnen wird. Der

<sup>168</sup> L. Rizzoli, Bollettino del Museo Civico di Padova, N. S. VIII, 1932, S. 104 ff.

<sup>168a</sup> W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter ... (Hdb. d. Kunsthiss.) I, Taf. IV.

<sup>168b</sup> Selbstverständlich muß man sich davor hüten, den an verschiedenen Orten auftauchenden Werkstatt-Typ eines wandernden Steinmetzen oder eines angesehenen Ateliers, das nach auswärts liefert, nun in besonders schöne Beispiele für das Zeitgesicht umzudeuten. Solche Zusammenstellungen scheinbar höchst individueller Porträts, die aber als Arbeiten der gleichen Meisterhand erkannt werden: Königin Anna, Gemahlin Rudolfs von Habsburg im Basler Münster. Kopf identisch mit dem der Grammatica aus dem Zyklus der Freiburger Münstervorhalle (vgl. die Gegenüberstellung bei Stückelberg, Basler Zeitschr. für Gesch. u. Altertumskde, XXI, 1923, S. 271, Abb. 1 u. 2). In Mainz vgl. den berühmten „Buddha-ähnlichen“ Kopf vom zerstörten Grabmal Eppstein, in dem man doch eher als in allen andern Grabplatten ein Bildnis vermuten möchte, mit dem Jünglingskopf derselben Hand (E. L. Fischel, Mittelrhein. Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1923, Abb. 1 bis 3). Auch der Freiburger Baumeisterkopf mit seiner ganzen Ausdruckskraft kehrt am Münster mehrfach wieder (vgl. W. Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, Taf. 11, mit O. Schmitt, Die gotischen Skulpturen des Freiburger Münsters, Textabb. 52 u. Taf. 92–95.—Vgl. ferner für das Atelier Arnolfo di Cambio H. Keller, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 56, 1935, S. 28. Für eine paduaner Werkstatt des Trecento vgl. die schlagende Gegenüberstellung bei L. Planiscig, Jb. d. Allerh. Kaiserh. 1916, S. 129, Abb. 85. Dehio hat im Hdb. d. dtsh. Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 3. Aufl., S. 400, anlässlich des Grabmals Bischof Gerhards von Schwarzburg (†1400) im Würzburger Dom bemerkt: „Im Kopf könnte man ein fein gestimmtes Porträt zu sehen glauben, trüge nicht der von demselben Meister gefertigte Kopf Konrad von Weinsbergs in Mainz auch ganz dieselben Züge.“

Erreger dieses Vorganges ist gar kein bildender Künstler im engeren Sinne, freilich eine allseitig künstlerisches Leben weckende Persönlichkeit, Friedrich II. von Hohenstaufen. Bei einer Bildgattung, die in einer so engen persönlichen Bindung zum Auftraggeber steht, ist es nur natürlich, daß auch im weiteren Verlauf der Entwicklung die Besteller einen Anteil an der Entstehung des Werkes nehmen, der bis in die eigentliche künstlerische Schicht hinein wirksam wird, so Bonifaz VIII. oder Robert der Weise.

„Verwandler der Welt“, so haben ja schon die Zeitgenossen Friedrich II. genannt. Wie bei Leonardo und bei Goethe scheint das Weltbild des Kaisers aus der sinnlichen Anschauung des Sichtbaren seine tragenden Kräfte gesogen zu haben. Ein neuer Wirklichkeitssinn ließ ihn in der Einleitung zu seinem Falkenbuch sich die Aufgabe setzen „*manifestare ea quae sunt sicut sunt*“. Seine Gegner haben es nicht anders empfunden. In der Enzyklika vom 1. Juli 1239 wirft Gregor IX. dem Kaiser vor, er handele danach: „*homo nihil debet credere nisi quod potest vi et ratione nature probare*“<sup>169</sup>. Wirklich wird vom Kaiser und dem gelehrten Kreise seines Hofes die Autorität weder der antiken Naturwissenschaft noch der scholastischen Lehrsätze anerkannt, sobald die eigene Erfahrung dagegensteht. Wieder in der Einleitung zum Falkenbuch spricht sich der Kaiser über sein Verhältnis zu Aristoteles aus: „*In scribendo etiam Aristotilem ubi oportuit secuti sumus, in pluribus enim sicut experientia didicimus maxime in naturis avium quarundam discrepare a veritate videtur. Propter hoc non sequimur principem philosophorum in omnibus, raro namque aut nunquam venationes avium exercuit, sed nos semper dileximus et exerceuimus. De multis vero que narrat in libro animalium dicit quosdam sic dixisse, sed id quod quidam sic dixerunt nec ipse forsan vidit nec dicentes viderunt, fides enim certa non provenit ex auditu*“.<sup>170</sup> Der Kaiser selbst ist nicht nur der Ornithologe, der sein Falkenbuch auf unzähligen eigenen Beobachtungen und denen von anderen Falknern aufbaut<sup>171</sup>, ebenso sendet er Boten nach Norwegen, die ihm Kunde über das Wesen einer Versteinerungsquelle bringen sollen, oder er geht der menschlichen Ursprache nach. Der bedeutendste Gelehrte seines Kreises, Michael Scot, geht in seinen Äußerungen über den Ätna über das hinaus, was des Aristoteles Meteorologie bietet, er gibt beobachtete Beschreibungen vulkanischer Phänomene<sup>172</sup>. Wer wie der Kaiser so die Natur mit neuen Augen sieht, der wird auch hinter die Geheimnisse der menschlichen Physiognomie zu dringen versuchen. Wirklich hat Michael Scot auf des Kaisers Verlangen eine Physiognomik geschrieben, die nach Haskins Untersuchungen zwischen 1228 und 1236 entstanden ist. In der Widmung versichert er seinem Herrn, „mit diesem Wissen im Kopfe könne der Herrscher Laster wie Tugenden der ihn Umgebenden so scharf erkennen, als ob er selbst in ihnen wohne“<sup>173</sup>. Aber das Buch selbst hält dann so stolze Versprechen nicht, es bringt nur Traumdeutungen über die verschiedenen Teile des menschlichen Körpers, obwohl es auch anatomische Erfahrungen besitzt, die ganz auf dem Standpunkt der medizinischen Schule von Salerno stehen<sup>174</sup>. Aber im

<sup>169</sup> Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Frederici secundi*, V, 1, Paris 1857, S. 340.

<sup>170</sup> Charles Homer Haskins, *Studies in the history of medieval science*, Cambridge 1924, S. 313. – E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II.*, Berlin 1936, S. 310ff., besonders S. 322ff. <sup>171</sup> Über das Falkenbuch vgl. Haskins, S. 299ff.

<sup>172</sup> Haskins, S. 298. – Ganz allein steht der kaiserliche Hofkreis allerdings nicht mit seinem neuen Verhältnis zur Umwelt. Man braucht nur an die gleichzeitigen Berichte über die Missionsreisen der Franziskaner in die Mongolei zu erinnern, s. oben S. 238 und Anmerkung 23 und 24. Über die Naturlehren der Gotik und die illustrierten Physiologus-Handschriften vgl. Hahnloser S. 146 und 270f. Über den dort besonders hervorgehobenen Thomas von Cantimpré, dessen *Liber de naturis rerum* (1233–49 entstanden) anscheinend bis heute ungedruckt blieb, vgl. *Histoire littéraire de la France*, Bd. 33, 1888, S. 365ff.

<sup>173</sup> „*Crescit tibi etiam magnum et grande ingenium sapientie. Quam sapientiam si in mente habueris memorem, melius intelleges dicta loquentium tibi; cautius agnosces tuos sapientes et alios visu et auditu, necon aliis homines indifferenter, qui tecum habebunt gratiam eloquendi vel ante te aliquid faciendi. Et ex industria huius scientie in te secreto habebis grandem partem consiliorum consulentium tibi et exaltationem virtutum et viceorum, quasi ut semper secum habittasses in factis ubique.*“ (Aus der Widmung zum *liber Phisionomie*, nach einem Leipziger Druck von 1495.)

<sup>174</sup> A. H. Querfeld, *Michael Scottus und seine Schrift „de secretis naturae“*, Leipz. Diss. 1919. – Haskins, S. 286f.

ganzen gibt doch der Untertitel der lateinischen Übersetzung den Inhalt richtig wieder: „*Et è cosa molto notabile, e da tenir secreta, pero che la à de grande efficacia e comprende cose secrete della natura, che basta ad ogni astrologo*“<sup>175</sup>. Ist der Kaiser also hier sicher unverstanden geblieben, so hat doch die bildende Kunst wenigstens sich dem Flug seiner Gedanken zu folgen fähig gezeigt. Die Illustrationen des vatikanischen Exemplars des Falkenbuches – das allerdings nicht das Handexemplar des Kaisers war, welches vor Parma eine Beute der Feinde wurde – geht in seiner Naturbeobachtung sehr beträchtlich über die sonstigen italienischen Tierdarstellungen der Zeit hinaus. Graf Erbach-Fürstenau hat nun nachgewiesen, daß dies zwischen 1258 und 1266 entstandene vatikanische Manuskript aus dem Besitze Manfreds in seinen Miniaturen mit einem anderen Exemplare so weitgehende Übereinstimmungen besitzt, daß beide auf eine ältere verlorene gemeinsame Quelle zurückgehen müssen<sup>176</sup>. Sollte dies nun vielleicht jenes vor Parma verlorene Handexemplar des Kaisers gewesen sein? Da dieses Exemplar seit 1248 dem Gesichtskreis des Kaiserhofes entzogen war, das Manfredische aber nicht vor 1258 geschrieben sein kann, so müßte man ein Zwischenglied annehmen. Daß das kaiserliche Handexemplar illuminiert war, wissen wir durch einen Brief von 1264 oder 1265, in dem Karl von Anjou die kostbare Beute beschrieben wird und wo es heißt: „*ad decus etiam et utilitatem operis in margine libri ingeniosissime depicti sunt canes et aves, egritudines eorum et earum signa...*“<sup>177</sup>. Wir wissen durch Richard von San Germano, daß der Kaiser zu zeichnen verstand, und wenn er die Handschrift natürlich auch nicht selbst illuminiert haben wird, so ist es doch naheliegend, daß eine so allseitig künstlerische Anregungen ausstreuende Persönlichkeit sich den Miniatur eines von ihr selbst verfaßten Buches auswählte und erzog<sup>178</sup>.

Denn auch die Bildhauer, die das menschliche Antlitz in eine Form zu bannen vermochten, welche dem großen Beobachter genügte, mußte der Kaiser sich erst heranziehen. Was er in Unteritalien vorfand, und was während seiner Regierung dann noch im Lande hier und dort ohne seine Einwirkung entstand, war ganz provinziell, wie etwa das Relief mit der Darstellung der Kaiserfamilie an der Treppenrampe des Ambos von Bitonto (1229) (Abb. 244)<sup>179</sup>. Der Hofbildhauerschule aber wurde offensichtlich die Aufgabe gestellt, die Plastik aus der hieratischen Strenge der byzantinischen Kunst herauszuführen. Wie so oft, wenn im Abendland nach einer wirklichkeitsfeindlichen Epoche ein neues Verhältnis zur Natur gesucht wird, so ist auch jetzt die Antike die große Lehrmeisterin der Künstler. Der Kaiser sucht den neuen Reichtum des menschlichen Gesichtsausdrucks zu gewinnen, indem er seine Künstler zum Kopieren antiker Köpfe anhält – und zwar entstammen die Vorbilder allen Zeiten der Antike, nicht etwa nur einer bestimmten Epoche, zu der vielleicht die Zeit um 1240 eine besondere innere Verwandtschaft besessen hätte. Dadurch wächst der apulischen Plastik ein großer Formenschatz zu, der doch den künstlerischen Ausdruck der Entstehungszeit nicht zu überdecken vermag. Das politische Ideal des römischen Imperators, dem sich in der letzten Phase seines Kampfes gegen das Papsttum der Kaiser immer mehr zugewandt hatte, läßt die Nachfolge der antiken Kunst auch von hier aus planmäßig und sinnvoll erscheinen. Zunächst wird die Haupterscheinungsform des antiken plastischen Porträts zurückgewonnen, die Büste. Hier in

<sup>175</sup> F. Wüstenfeld, Die Übersetzung arabischer Werke in das Lateinische seit dem 11. Jh., Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen XXII, 1877, S. 100.

<sup>176</sup> Ad. Graf Erbach-Fürstenau, Die Manfred-Bibel. (Kstgesch. Forschgn. d. Preuß. Hist. Inst. in Rom I.) Leipzig 1910, S. 47ff.

<sup>177</sup> Abgedruckt bei Haskins, S. 308f.

<sup>178</sup> So auch Haskins, S. 305. – Diese mehr als 900 Abbildungen von verschiedenen Falken, dazu zahlreiche Bilder anderer Vögel, (für das allgemeiner gehaltene erste Buch) in cod. vat. Pal. lat. 1071 hat A. Venturi III, S. 767, mit byzantinischen Kanonestafeln und Mosaiken in Verbindung zu bringen gesucht. Indessen kann diese müde Spätkunst nur eine Nebenquelle für eine so helle Wirklichkeitsbeobachtung gewesen sein. Eine Ausgabe der vatikanischen Handschrift ist eine der vordringlichsten Aufgaben der Forschung. Die meisten Abbildungen bisher bei Venturi III, Abb. 689ff.

<sup>179</sup> É. BERTAUX, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1903, Abb. 306.



Abb. 244. Bitonto, Ambo, Treppenrampe, Relief mit der Familie Kaiser Friedrichs II.

Apulien und der Basilicata treten um 1240 wieder die ersten Halbfigurenbüsten auf, häufiger aber ist die Schulterbüste mit geradem oder halbkreisförmigem Abschluß. Von hier aus ist dann die Büstenform – wohl durch Niccolò Pisano – in die Toscana übertragen worden. Dort kommt sie zuerst im gotischen Arkadengeschoß über dem Rundbogenfries des Pisaner Baptisteriums vor. Wenn die ältesten Stücke noch der Werkstatt des Niccolò angehören, so waren sie 1265 schon in Arbeit<sup>180</sup>. Daß das Interesse an der menschlichen Physiognomie, auch abgesehen vom eigentlichen Porträt, hier sehr rege war, beweisen die Kopfkonsolen am Gesims der südlichen Seitenfront der Kathedrale von Ruvo, die Schulterbüsten von Bari, die Köpfe von den Zinnen des Capuaner Brückentores<sup>181</sup> oder die beiden schönen Neidköpfe am Bergfried des Castels Lagopesole<sup>182</sup>, lauter Arbeiten aus der spätstaufischen Zeit, die bezeugen, daß das Interesse an der menschlichen Physiognomik in der süditalienischen dekorativen Bauplastik kaum geringer war als in der burgundischen, etwa in Dijon oder Semur.

Die Büste von Acerenza, vor wenigen Jahren vom Dachfirst der Kathedrale in einen Seitenraum des Domes übertragen, wo sie endlich genau untersucht werden konnte<sup>183</sup> (Abb. 245–246), ist erst vor einem Menschenalter von Delbrück als mittelalterliches Bildwerk erkannt worden<sup>184</sup>. Der harte Kalkstein der Büste ist verwittert, besonders die Haar- und Bartpartie ist davon betroffen. Der Kranz im Haar wird im Nacken durch einen mißverstandenen Heraklesknoten zusammengehalten, was allein die nachantike Entstehung des Stükkes beweisen würde. Die sehr schmalen, fast mädchenhaften Schultern wirken ebenso unantik wie die dünnen Arme und der ganz sockelhafte Hals mit dem einen vortretenden Muskel. Vor allem aber ist der ungemein spröde und eckige Kontur,

<sup>180</sup> Laut Kontrakt für die Kanzel des Sieneser Doms: G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese, I, Siena 1854, S. 146.

<sup>181</sup> Venturi III, Abb. 506–13, 624–26.

<sup>182</sup> L. Bruhns, Hohenstaufenschlösser, Königstein o. J., Abb. 191.

<sup>183</sup> Ich bin Ludwig Curtius zu herzlichem Danke verpflichtet, dessen Güte mir den Besuch des abgelegenen Städtchens ermöglichte.

<sup>184</sup> Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. 14, 1903, S. 17ff.



Abb. 245 und 246. Accerenza, Dom. Büste eines Herrschers

der alle diese Teile zusammenbindet, so ganz ohne jeden sinnlichen Reiz, ebenso wie in der Gewandpartie das Eigenleben der Drapierung eingetrocknet ist. Im Kopf dagegen waltet eine feine und leise Lebendigkeit, die besonders in unserer Profilansicht gut zum Ausdruck kommt. Der halbgeöffnete Mund mit der etwas vortretenden Unterlippe, die auffallend kleinen, aber sehr fein geformten Ohren, der leicht gebogene Nasenrücken, der die Profilansicht bestimmt, die nervös vibrierenden Nasenflügel, der Blick aus den tiefliegenden Augen, lauter Züge, die den Dargestellten als feingebildeten und reichen Geist erscheinen lassen und die in einem gewissen Widerspruch zu seiner Tracht stehen, sprechen deutlich genug für ein griechisches Vorbild aus der Mitte des 4. Jahrhunderts, aus der Nähe etwa des lateranensischen Sophokles<sup>185</sup>.

Noch weit stärker hat sich die Sprödheit der hohen Gotik in der Nachbildung eines Jünglingskopfes aus dem strengen Stil ausgeprägt, die heute das Berliner Museum besitzt<sup>186</sup> (Abb. 247). Das Vorbild wird ähnlich zu denken sein wie der berühmte „blonde Kopf“ aus dem Perserschutt, besonders die Behandlung der Oberlippe und der Augenlider lässt darauf schließen (Abb. 248). Aber einen so steil gereckten Kopf mit einer so schmalen, hohen Schläfenpartie wird man in diesen Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts ganz vergebens suchen. Da sind die Wangen voller, weicher rundet sich das breitere Kinn, sinnlicher blüht der Mund. Von der linearen Begrenzung aller Formen durch die

<sup>185</sup> Die Übereinstimmung mit diesem selbst ist jedoch rein zufälliger Natur, da die Statue des Lateran durch den Bildhauer Tenerani so weitgehend ergänzt wurde, daß diese Ergänzung fast einer Fälschung gleichkommt. Vgl. W. Amelung, Memorie della Pontificia Accad. Romana di Archeologia, Serie III, Vol. I, parte II, 1924, S. 125.

<sup>186</sup> Kat. der Berliner Museen. Mittelalterl. Bildwerke aus Italien u. Byzanz, 2. Aufl., hrsg. v. F. Volbach, Berlin 1930, Nr. 6260. Kalkstein, 20 cm hoch. Daß das Stück aus Rom erworben wurde, muß nicht unbedingt die dortige Entstehung beweisen, wenn auch die römischen marmorarii gewiß ebenfalls fleißig Antiken kopierten. Vgl. R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma I, Roma 1902, S. 8ff.

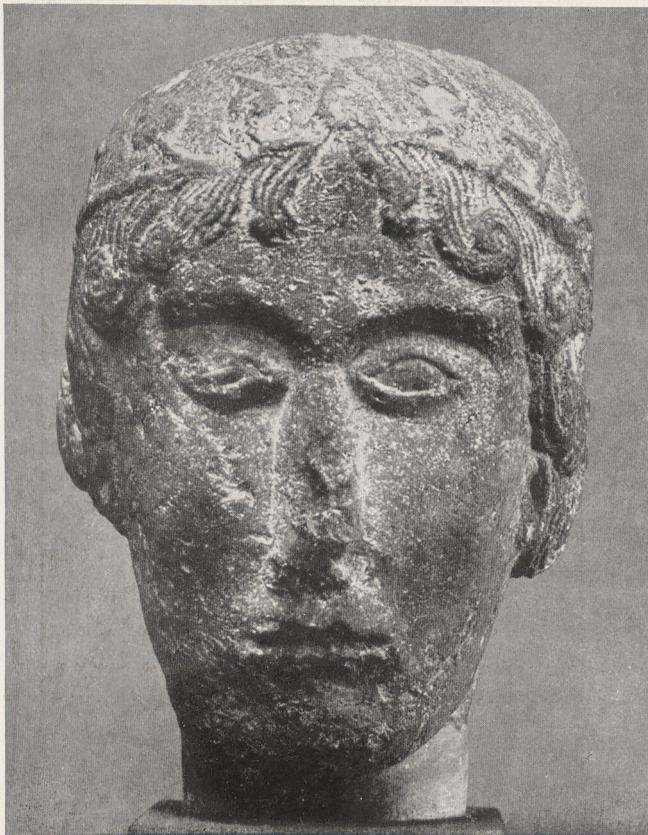


Abb. 247. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Jünglingskopf

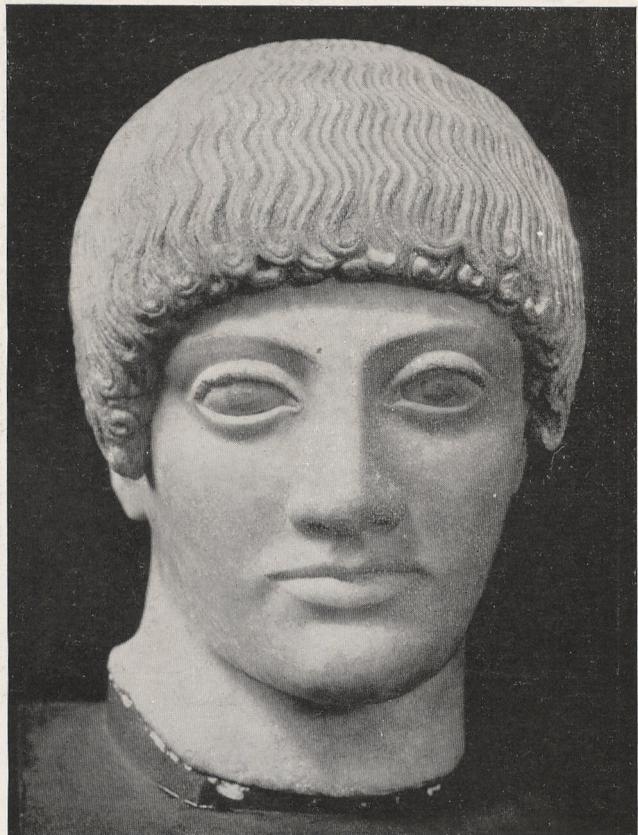


Abb. 248. Athen, Akropolismuseum, Jünglingskopf

spelligen, dünnen Meißelfurchen der Gotik weiß das Vorbild nichts<sup>187</sup>. Während bei der Antike die Brauenbögen getrennt bleiben, wachsen sie bei dem Berliner Stück – genau wie bei jeder Miniatur des 13. oder frühen 14. Jahrhunderts – zusammen und fügen sich so mit dem Nasenrücken in einen rein graphisch-ornamentalen Zusammenhang<sup>188</sup>, während bei dem griechischen Kopf alles plastisch tastbar bleibt.

Daß auch der von Kieslinger veröffentlichte Marmorkopf<sup>189</sup> in diese Reihe gehört (Abb. 249–250), würde schon allein der Vergleich seiner Profilansicht mit der der Büste von Acerenza beweisen: hier wie dort der gleiche halb geöffnete Mund, die nämliche Einbettung der Augen und vor allem derselbe „sprechende“ Blick. Der Künstler ist freilich der Antike viel näher gekommen als der Meister des Berliner Kopfes, das Gotisch-Trotzige beherrscht hier nicht die Proportion, und von dem schwelenden Leben antiker Marmorbehandlung ist sehr viel mehr eingefangen. Aber auch hier sind die eigentlichen Ausdrucksträger, Augen, Nase und Mund, so dicht zusammengerückt, wie man es bei keinem griechischen Kopf je finden würde, wo stets das ganze Antlitz belebt erscheint, während hier die Flächen außerhalb des Kräftedreiecks, das Augen, Nase und Mund bilden, wie tot wirken. Wir vermögen nicht mit Kieslinger in diesem Kopfe einen Formenvorrat aufzuspüren, der aus allen Jahrhunderten der Antike zusammengetragen wäre. Wir glauben, daß dem mittleren 13. Jahrhundert eine solche Arbeitsweise fremd war, und daß eine einheitliche Vorlage aus der Mitte des 4. Jahrhunderts, wie etwa der ruhende Satyr des Praxiteles, hier kopiert wurde.

<sup>187</sup> Wenn archäologische Freunde, um Rat gefragt, das Vorbild in der etruskischen Kunst suchten, so hielten sie hierbei wohl für altitalisch, was hier in Wahrheit eben ein Hauptmerkmal der hohen Gotik ist, die spröde, trockene Linearität.

<sup>188</sup> Der auch ohne die Beschädigung der Nase bestehen würde.

<sup>189</sup> F. R. Kieslinger, Ein Dugento-Kopf. Pantheon III, 1929, S. 168 ff. Das Stück befindet sich in ungenanntem Privatbesitz.

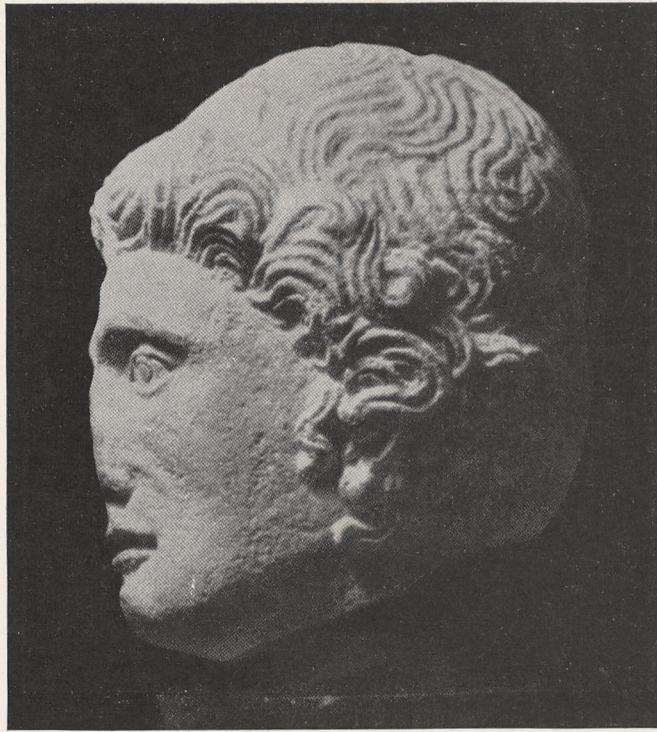


Abb. 249 und 250. Wien, Privatbesitz, Jünglingskopf

Zu dem Exemplar der Villa Torlonia in Rom besteht im Profil eine überraschende Ähnlichkeit<sup>190</sup>. Aber die längst blicklos gewordenen Augen einer solchen griechischen Figur konnten natürlich einen Künstler des 13. Jahrhunderts nicht befriedigen. Wenn sich bei seiner Lösung nun eine gewisse Starrheit des Blickes einstellt, so ist das nicht etwa die Folge einer Anlehnung an einen Kopf der konstantinischen Zeit oder gar an einen griechischen Bronzekopf des 5. Jahrhunderts mit eingelegten Augen. Hier tritt uns vielmehr die tastende Un geschicklichkeit eines Suchenden entgegen, der Neues wagt. Aber selbst ihrem größten Gegenpol, dem reifen Hellenismus, wandte sich die staufische Hofkunst zu. Der in den Fundamenten von Castel del Monte 1934 ausgegrabene Kopf, zwar sehr verstümmelt, aber kaum verwittert<sup>191</sup> (Abb. 251–252), hat den Weg zu der ursprünglichen Naturhaftigkeit des hellenistischen Barocks gefunden. Wie gewittern die fleischigen, überhängenden Brauen über den tief eingebetteten Augen! Der Winkel zwischen Nasenansatz und Brauenbogen verbindet das Fragment auf das engste mit dem Kopf eines bekränzten Jupiters vom Capuaner Brückentor<sup>192</sup>, wo ebenfalls die Augenhöhle gegen die Gesichtsmitte zu so hochgezogen wird. Die Zeichnung der Lider kann eigentlich nur von derselben Künstlerhand stammen. In der merkwürdigen Haarfrisur, die ein kahles Dreieck über der Stirn freiläßt, folgt unser Stück einer weit verbreiteten Mode des 4. Jahrhunderts und des Hellenismus. Hingegen wirkt der Blätterkranz, der zweifellos ein Lorbeergebinde darstellen soll, so gotisch-spröde, daß man glauben könnte, einen Kranz aus Schilf vor sich zu haben, und auch das Haupthaar in seiner knappen, genauen Ziselierung ist sicher keinem hellenistischen Vorbild gefolgt. Es ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar, als der zwischen diesem Stück und dem bärtigen Herrscherkopf des Berliner Museums<sup>193</sup>, bei dem alles

<sup>190</sup> Vgl. G. E. Rizzo, *Prasitele*. Milano 1932, Taf. 51.

<sup>191</sup> Kalkiger Tuff der Gegend, 24 cm breit, 27 cm hoch, 78 cm Kopfumfang. Vgl. B. Molajoli, *Una scultura frammentaria di Castel del Monte. Bollettino d'Arte* 1934/35, S. 120ff. <sup>192</sup> Venturi III, Abb. 514.

<sup>193</sup> Kat. d. Bildwerke aus Italien u. Byzanz, Nr. 1771. Marmor. 40 cm hoch. Rechtes Ohr, Nase und Hinterkopf abgebrochen und ergänzt. Aus Rom. Angeblich bei der Tiber-Regulierung gefunden.

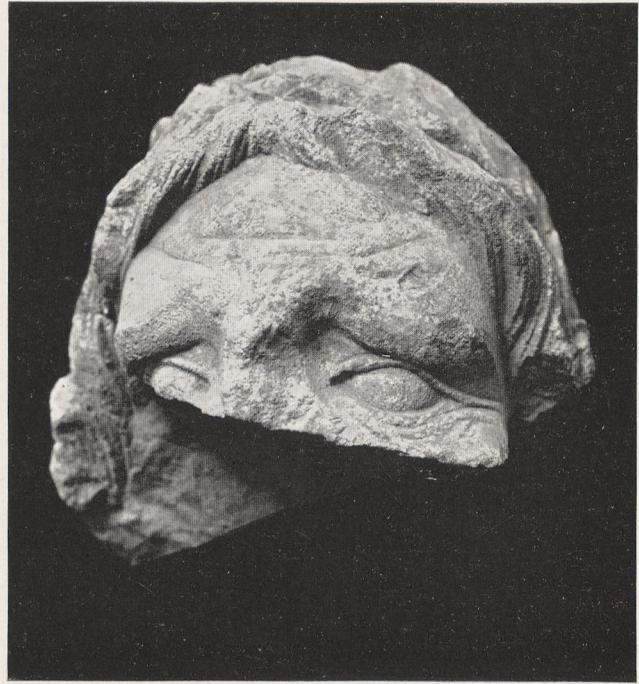


Abb. 251 und 252. Bari, Soprintendenza ai monumenti, Kopf von Castel del Monte

plastische feste Form ist (Abb. 253). Man könnte sich vorstellen, daß ein Kopf der hadrianischen Zeit von einem Künstler als innerlich verwandt empfunden wurde, der noch aus dem romanischen Stil kam und der nur bei der Behandlung des Barthaars von seinem Vorbilde abwich und zu seinen spätromanischen Schulgewohnheiten zurückkehrte, denn das Hadrianische kennt natürlich diese starr-ornamentalen Barthaare nicht. Im Haupthaar unterhalb des Diadems dagegen hat der Künstler sich aller Mittel zur Auflockerung der plastischen Masse bedient, welche die hadrianische Zeit hierfür bereit stellte. Demnach muß der Meister des 13. Jahrhunderts beim Barthaar bewußt auf ähnliche Formen verzichtet haben, um die plastische Substanz des Untergesichts nicht zu verdecken. Man sieht, wie innerlich frei die besten Künstler des friderizianischen Kreises ihren Vorbildern gegenüberstanden<sup>194</sup>.

Von ihrem Begründer und Gebieter selbst hat uns die Hofbildhauerschule ein Bildnis in unserem Sinne nicht hinterlassen. Vom Kopieren antiker Köpfe bis zur Wiedergabe eines lebenden Modells – das war noch eine lange Entwicklung, welche die italienische Skulptur der folgenden fünfzig Jahre nur stufenweise vollzog. Der Kaiser war zu sehr über seine Zeit hinausgewachsen, als daß seine Wirklichkeitsbeobachtung nun sofort in der gleichzeitigen Kunst einen kongenialen Ausdruck gefunden hätte. Weder die Literatur noch die Plastik waren reif dafür. Die thronende Bildstatue vom Capuaner Brückentor war, nach der Raumerschen Gemme zu urteilen, ebensosehr ein Idealporträt wie die beiden Büsten der Großwürdenträger zu seiten der Statue, alle drei im Anschluß an antike Köpfe entwickelt. Über das Aussehen Kaiser Friedrichs II. besitzen wir zwar mancherlei literarische Zeugnisse, aber auch sie verdichten sich nicht zu einem anschaulichen Bilde des Kaisers<sup>195</sup>.

<sup>194</sup> Den Kopf des Berliner Museums Nr. 6643 halten wir für jünger, als er dort angesetzt wird. Zumal wenn er aus Rom stammen sollte, kann dieser Kragstein kaum vor der Mitte des 13. Jhs. entstanden sein. – Die Büste Nr. 9403, die der Museumskatalog selbst für eine Fälschung zu halten geneigt ist, scheint uns weniger in den Einzelformen des Gesichts, als in der ganz vereinzelt dastehenden Neigung des Kopfes nach links und der so sehr geschmeidigen Form des Halses verdächtig, der sonst immer gedrungener und sockelhafter gebildet wird.

<sup>195</sup> Sodaß Kantorowicz, S. 338, das Bildnis des Kaisers sogar lieber aus den Denkmälern der bildenden Kunst gewinnen möchte, besonders unter Heranziehung der Augustalen, wo das Kaiserbild „von Prägung zu Prägung immer klarer und reiner wurde“ (S. 205), ein Weg, der uns als nicht gangbar erscheint.

Auch von dem anderen Großen aus der ersten Hälfte des italienischen Dugento, vom hl. Franz von Assisi, hat die Kunst kein Bildnis bewahrt, das Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit hätte. Wir können schon deshalb kein echtes Franziskus-Bildnis besitzen, weil jede Möglichkeit der Identifizierung fehlt, denn auch ein literarisch getreues Bild ist nicht überliefert. Die Schilderung seines Aussehens in der ältesten Vita, der des Thomas von Celano, die zwei Jahre nach dem Tode, im Jahre der Heiligsprechung, entstand (1228), bleibt ganz im Allgemeinen, sie schillert so unbestimmt und vieldeutig, daß Thode ihre Übereinstimmung sogar mit dem Fresko in Sacro Speco in Subiaco behaupten konnte<sup>196</sup>. In Wahrheit scheidet sich die Franziskus-Auffassung rein nach den lokalen Schulen. In der pisanischen, also in Pisa, Lucca, Pistoja und Florenz herrscht die byzantinische Ikone, die den Umbrer zu einem Typus der Ostkirche umformt<sup>196a</sup>. In Umbrien selbst und der angrenzenden Südtoskana indessen begegnet nicht einmal dieser griechische Asketenkopf mit dem hohlwangigen, eingefallenen Gesicht, aus dem die formelhaft behandelten Backenknochen herausstechen. In der Heimat des Heiligen hat sich überhaupt kein einheitlicher Typus herausgebildet, aber bei fast allen dort entstandenen Köpfen ist man doch wenigstens sicher, einen Italiener vor sich zu haben<sup>196b</sup>. Das Fresko in Sacro Speco schließlich bringt einen Franziskus-Kopf, der zwar für andere Heilige in derselben Werkstatt mehrfach noch verwendet wird, der aber nicht die mindeste Ähnlichkeit mit der nordtoskanisch-byzantinischen oder der umbrischen Gruppe von Bildern des Heiligen aufweist<sup>196c</sup>.

Die staufische Kunst Süditaliens war eine so persönliche Schöpfung des Kaisers, daß mit seinem Tode alles wieder zerrann. Von einer Bildhauerschule, die sich so eng an antike Vorbilder anschließt wie diese Hofkunst, ist in den Jahren nach 1250 nichts mehr zu spüren, ebenso wie die antikischen Portale von Prato und Castel del Monte nun keine Nachfolge mehr finden. Aber da jene Tätigkeit des kaiserlichen Kreises kein eklektizistisches Treiben gewesen war, sondern ein Ringen um ein Ziel, so trug die Bewegung doch ihre Früchte. Mögen auch die campanische Plastik der Folgezeit und die Kunst des aus Apulien kommenden Niccolò Pisano wieder stärker sich dem byzantinischen Geiste hingegeben haben – die Vielfalt der Möglichkeiten des Ausdrucks ging nicht wieder verloren, die Bemühungen des Kaisers hatten das Eis gebrochen. Wäre die Her-

<sup>196</sup> H. Thode, Franz von Assisi u. d. Anfänge d. Kunst d. Renaissance in Italien, 2. Aufl., Berlin 1904, S. 72 mit Abb. 9. Ferner: Toesca Storia dell'Arte Italiana, Torino 1927, Bd. III, Abb. 680. Auch der Streit um die Frage der Bartlosigkeit des Heiligen ist müßig. Sehr schön sagt B. Bugatti hierüber: „modo di far capire, non di far vedere la realtà“ (Vita e miracoli di San Francesco nelle tavole istoriate del secoli XIII e XIV. Archivium Franciscanum historicum 19, 1926, S. 719).

<sup>196a</sup> van Marle I, Abb. 170, 178–182.

<sup>196b</sup> Ebda., Abb. 176, 177, 203, 204, 220.

<sup>196c</sup> Ebda., Abb. 246, 247 und Taf. III.

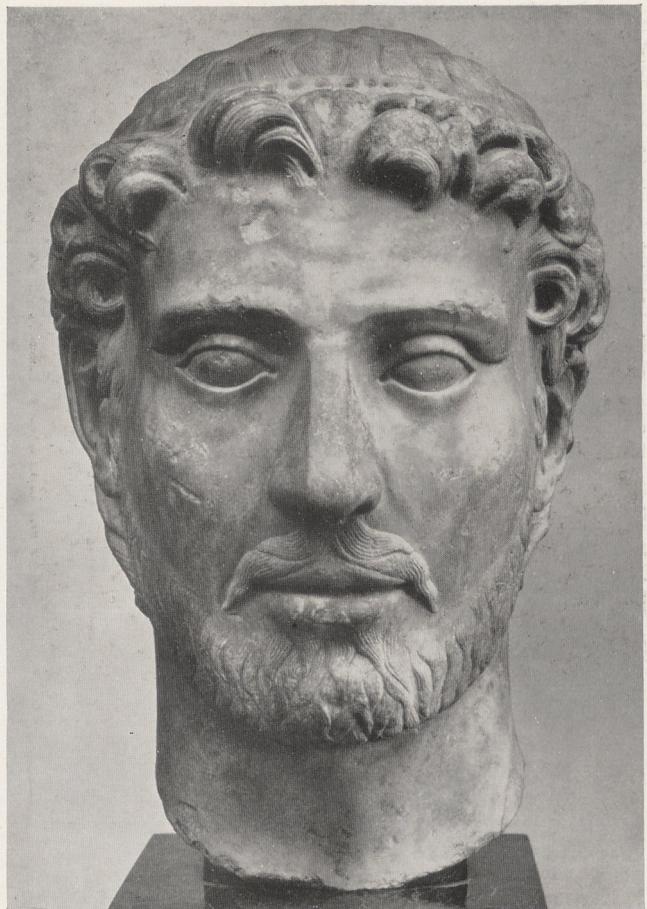


Abb. 253. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Bärtiger Männerkopf



Abb. 254. Viterbo, S. Francesco, Grabmal Papst Clemens' IV. Kopf

nung und Durchdringung aus, die sich hier zwischen nachlebender und zurückgewonnener Antike vollzieht, über den klassischen Formen der Hauch einer östlichen und müden Sinnlichkeit, die auf den vollen Lippen, den fleischigen Augenlidern und den breiten Nasenflügeln liegt. Der Augenblick solcher Begegnung währt nicht lange. Schon die Sieneser Domkanzel zeigt, besonders in den Klagefiguren, daß Niccolò Pisano inzwischen von der Gestaltenwelt der französischen Kathedralen starke Eindrücke empfangen hat, wenn auch wohl nur auf indirektem Wege<sup>198</sup>.

Die Auseinandersetzung mit der französischen Bildnisauffassung ist nun bei Niccolò Pisano selbst nicht zu verfolgen, denn die Darstellungen bestimmter Persönlichkeiten, wie sie als Grabmäler, Votivfiguren u. ä. gewiß seinem Werke angehört haben, sind uns mit einer Ausnahme alle verloren. Diese einzigen Porträts des Niccolò gelten dem Podestà Matteo da Correggio und dem Capitano del Popolo Ermanno da Sassoferato am Peruginer Brunnen, in deren Amtsjahr 1278 das für die Stadt lebensnotwendige Werk vollendet wurde<sup>199</sup>. Wir haben im vorigen Kapitel nachzuweisen versucht, daß diese beiden ersten Bildnisse politischer Persönlichkeiten eines italienischen Stadtstaates (neben dem Reiterrelief des Oldrado da Tresseno) Idealporträts sein müssen. Hier vollziehen Zepter und Handschuhe als die Amtszeichen noch die Identifizierung. Besonders

kunft des Niccolò Pisano aus den kaiserlichen Erbländen nicht längst urkundlich erwiesen, allein die Gesichtsbildung der Figuren seines frühesten uns bekannten Werkes, der Kanzel des Pisaner Baptisteriums von 1259, würde sie überzeugend dartun. Denn hier schimmern das hohe Ebenmaß und die Proportion antiker Köpfe noch ebenso durch die nun wieder byzantinische Oberfläche wie bei der sogenannten Sicligaita von der Kanzel in Ravello (1272)<sup>197</sup>. Bartolomeo da Foggia und Niccolò d'Apulia verhalten sich also ganz gleich: beide nehmen die Eindrücke ihrer Lehrzeit in der kaiserlichen Hofschule mit in ihren neuen Wirkungskreis. Aber das Schulgut der Jugendjahre wandelt sich mit dem Heranreifen der jungen Künstler. An Stelle des direkten Rückgriffs auf die Antike nach dem Gebote des Herrschers tritt nun wieder eine Berührung mit dem letzten legitimen Sproß der antiken Welt, mit der sterbenden byzantinischen Kunst. Den hohen Reiz der Büste von Ravello und so manches Kopfes der Pisaner Baptisteriumskanzel macht gerade die Begegnung und Durchdringung aus, die sich hier zwischen nachlebender und zurückgewonnener Antike vollzieht, über den klassischen Formen der Hauch einer östlichen und müden Sinnlichkeit, die auf den vollen Lippen, den fleischigen Augenlidern und den breiten Nasenflügeln liegt. Der Augenblick solcher Begegnung währt nicht lange. Schon die Sieneser Domkanzel zeigt, besonders in den Klagefiguren, daß Niccolò Pisano inzwischen von der Gestaltenwelt der französischen Kathedralen starke Eindrücke empfangen hat, wenn auch wohl nur auf indirektem Wege<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> Vgl. die sehr glückliche Gegenüberstellung bei Toesca III, Abb. 593 u. 594.

<sup>198</sup> Schon diese Überlegung würde genügen, die Masken in der Dekoration der enggestellten Rundbogenarkaden des Pisaner Baptisteriums eher mit der frühen Kanzel als mit den Spätwerken des Niccolò Pisano verbinden zu müssen (Venturi III, Abb. 869–885. Swarzenski, Niccolò Pisano, Abb. 114–15). Ihre antike Gesinnung ist dem Konsolfries der Kathedrale von Ruvo (Venturi III, Abb. 626) noch sehr verbunden, während zu den gotischen späteren Masken am Baptisterium selbst gar kein Weg führt. <sup>199</sup> Swarzenski, Niccolò Pisano, S. 51.

dem Matteo da Correggio sieht man es an, daß er eine der Variationen eines Werkstatt-Typs ist, der immer wieder am Brunnen in leisen Abwandlungen erscheint<sup>200</sup>.

Merkwürdigerweise ist es gar nicht die Toscana, wo wir die Spuren einer ersten Auseinandersetzung mit der französischen Bildnisauffassung, besonders mit den Reimser Masken, finden, sondern Latium. Wir dürfen uns bei der Schildderung dieser Entwicklung bis zum Jahre 1304, bis zur Katastrophe Bonifaz' VIII. hin, kurz fassen, da wir sie schon an anderer Stelle zu zeichnen versucht haben<sup>201</sup>. Das älteste italienische Grabmal, das auf der Tumba die Gestalt des Verstorbenen aufbahrt, überhaupt das älteste figürliche Wandgrab in Italien, ist das Monument für Clemens IV. in S. Francesco in Viterbo<sup>202</sup> (Abb. 254). Den Künstler und die genaue Entstehungszeit kennen wir einmal. Petrus Oderisi<sup>203</sup> stammte zwar aus einer römischen Marmorarbeiterfamilie, der ältesten, sogar, die sich weiter zurückverfolgen läßt als die Mellini, Vassalletti oder Cosmati. Aber gerade aus diesen Kreisen konnte eine so reife Lösung wie das Papstgrab nicht hervorgehen, denn alle diese Cosmatenfamilien waren nur Dekorateure, Hersteller von kirchlichen Möbeln, aber keine Bildner nach der menschlichen Gestalt<sup>204</sup>. Nun trägt ein Fußbodenmosaik der Westminster-Abtei in London das Datum 1268 und die Künstlerinschrift „Odericus“, und vom Schrein Eduards des Bekenners wissen wir, daß er von „Petrus Civis Romanus“ errichtet wurde. Mögen nun Odericus und Petrus Vater und Sohn oder dieselbe Persönlichkeit gewesen sein, in jedem Falle ist Petrus Oderisi, der vor November 1271 die Arbeit an dem Papstgrabmal in Viterbo übernahm (die er 1274 dann abschloß)<sup>205</sup>, kurz vorher von London zurückgekehrt. Sein Weg hat ihn gewiß auf der Hin- und auf der Rückreise durch das französische Kronland geführt, denn die beiden lachenden Köpfchen aus Stuck, die als dekorative Bauplastik über den Kapitellen der beiden Baldachinstützen des Grabmals sitzen, können nur auf Anregung der Ile de France oder Burgunds zurückgehen (Abb. 255). Was Oderisi in England an gotischer Bauplastik zu sehen bekam, sah anders aus. Gänzlich allein stehen die beiden Köpfchen erst recht in der spätromanischen Bauplastik von Latium. Der sehr breite, sichelförmig geschwungene Mund, die schlitzartigen Augen und die dünnen Brauenbögen, die in den Nasenrücken übergleiten, das alles konnte Pietro Oderisi nur in den französischen Hütten studieren.

<sup>200</sup> Vgl. Swarzenski, Abb. 95 r. mit 95 l., mit 87, mit 89 r., oder mit 92 Mitte. <sup>201</sup> H. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 56, 1935, S. 26ff.

<sup>202</sup> H. Keller, Il sepolcro di Clemente IV in S. Francesco a Viterbo. Illustrazione Vaticana VI, 1935, S. 237ff.

<sup>203</sup> Die Daten über den Künstler bei Thieme-Becker XXVI, S. 505, nicht ohne Irrtümer. Über die Herkunft der Familie vgl. G. Rossi, Ricerche sull'origine e scopo dell'architettura archiacuta. Siena 1889.

<sup>204</sup> Die erhaltenen Grabmäler mit den Bildnissen der Toten aus dem Kreise der Cosmaten sind alle erst jünger und unter dem Einfluß des Arnolfo di Cambio entstanden. Vgl. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 56, 1935, S. 32f.

<sup>205</sup> Vasari, Le Vite, I, ed. C. Frey, München 1911, S. 621, Anm. 2.



Abb. 255. Viterbo, S. Francesco,  
Grabmal Papst Clemens' IV. Dekorative Maske



Abb. 256. Viterbo, S. Francesco, Grabmal Papst Clemens' IV. Kopf

Der Kopf des Papstes selbst verrät ebenfalls in Einzelzügen – aber nur in diesen – das Studium der französischen Kathedralplastik der Hochgotik. Die tiefliegenden Augen unter dem harten Stirnrand, der durch keinen schön geschwungenen Brauenbogen gemildert wird, wie die Stirnhöcker über dem Nasenansatz finden sich genau so bei zweien der Reimser Masken (Abb. 256–258). Dagegen ist hier nun gar keine Spur mehr von den ornamentalen Linienzügen geblieben, welche das Gerüst der Reimser Köpfe ausmachen. Das kann nicht allein an dem zeitlichen Unterschied von einem vollen Menschenalter liegen, der die Reimser Bauplastik von dem Papstgrabmal trennt. Es tritt hier vielmehr die schöpferische Haltung der eben erwachenden nationalen Plastik gegenüber der französischen Hochgotik zutage, wenn nun das Antlitz Klemens' IV. seine unheimliche Lebendigkeit trotz der geschlossenen Augen überhaupt nicht durch ein Liniennetz erhält, sondern durch die Modellierung der Fläche. Gerade die Symmetrie der Züge, welche bei allen französischen Köpfen, auch den verzerrtesten dekorativen Masken, noch streng eingehalten wird, ist hier

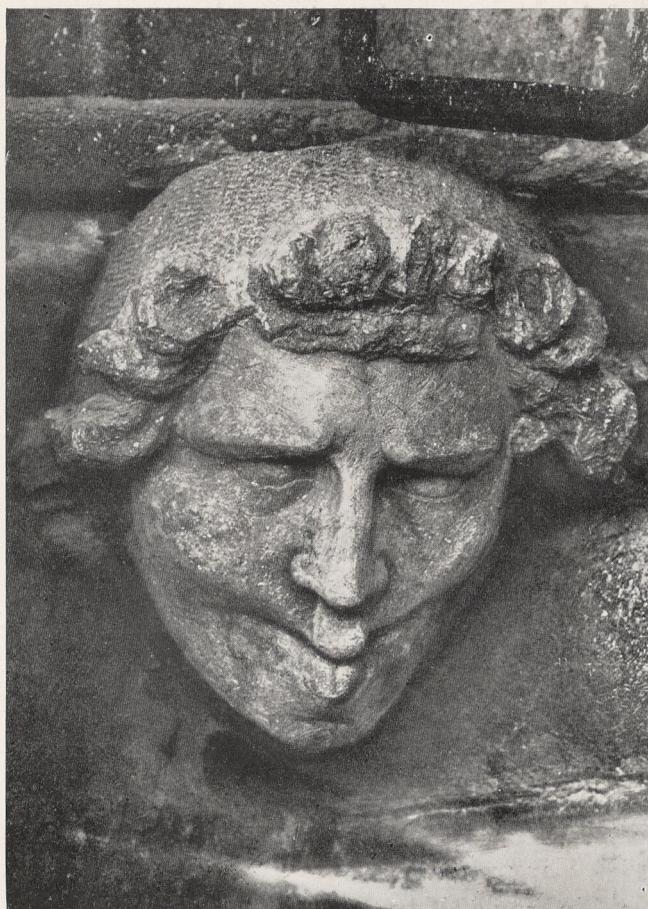


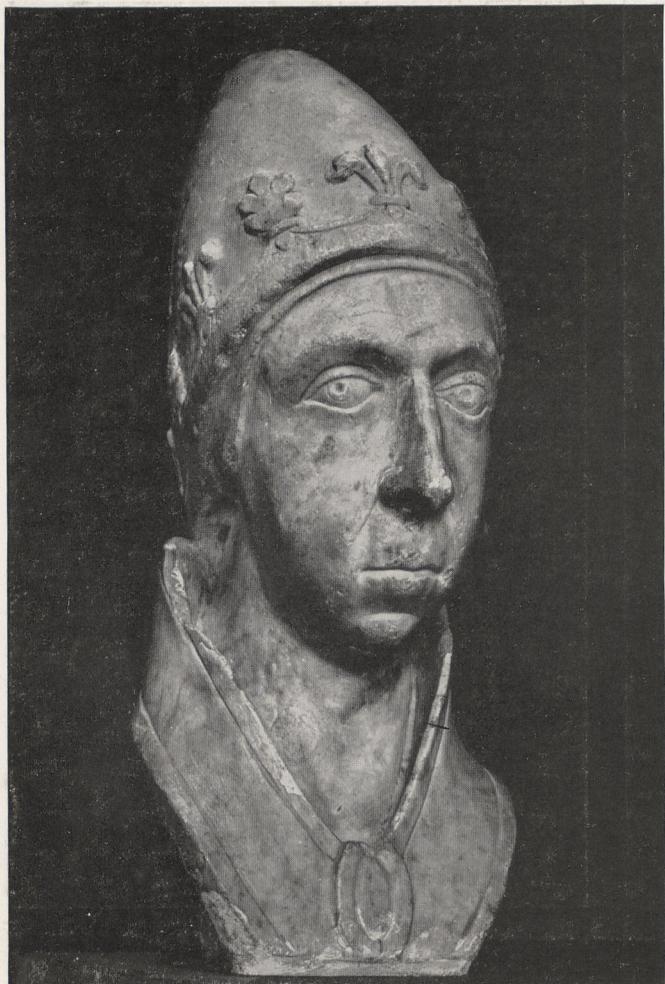
Abb. 257 und 258. Reims, Kathedrale, Masken vom Hochchor

ganz unwesentlich geworden. Durch die häßlich vortretenden Backenknochen ist zudem die Reinheit des Konturs empfindlich gestört. So wird der Klemenskopf zum Gegenstück des jungen Engländer aus Salisbury. Beide sind undenkbar ohne die französische dekorative Bauplastik, aber beide tun den entscheidenden Schritt vom symmetrisch-ornamentalen Gedankenbild der Gotik, wie es in der versteckten Welt der Masken lebte, vom hohen Idealtyp, wie ihn die Gewändefiguren der Kathedralen prägten, zur eindringlichen Wirklichkeitsbeobachtung. Eine Graböffnung im Jahre 1885 ergab, daß das Stirnbein des Papstes auffallend stark entwickelt war, was ja auch eins der bestimmenden Merkmale der Plastik ist. Hier sind also sicher von Pietro Oderisi, der den Papst noch gekannt haben muß, beobachtete Einzelzüge in das Antlitz eingetragen. Der Papstkopf wäre demnach keine freie, dichterische Steigerung des Idealporträts der Zeit durch einen Künstler mit physiognomischen Interessen mehr, und er ist noch kein Bildnis in unserm Sinne. Er bezeichnet die Mitte der Entwicklung vom einen zum andern.

In die Nähe des Klemensgrabs gehört die merkwürdige Büste eines Papstes im Palazzo Venezia zu Rom<sup>206</sup> (Abb. 259). In ihrer heutigen Gestalt kann sie natürlich nicht dem 13. Jahrhundert angehören. Die Büstenform, die Art des Halsausschnittes, das Grübchen am Hals, der Schnitt des Mantelkragens sind so erst im 15. Jahrhundert möglich<sup>206a</sup>. Andererseits kennzeichnet schon allein

<sup>206</sup> Ihre Untersuchung wurde mir durch die liebenswürdige Vermittlung von Federigo Hermanin ermöglicht. 45 cm hoch. Marmor.

<sup>206a</sup> W. v. Bode, Die Ausbildung des Sockels bei den Büsten der italienischen Renaissance. Amtl. Berichte aus d. preuß. Kunstsammlgn. 40; 1918–19, S. 100ff.



H Abb. 259. Rom, Palazzo Venezia, Büste eines Papstes

wird unser Kopf, wie die Bonifazbüste der vatikanischen Grotten, keine plastisch markierten, sondern nur bemalte Augensterne gehabt haben. Diese werden dem Quattrocento zu leblos erschienen sein, wenn die Fassung damals nicht bereits zerstört war, und so meißelte man erst bei der Umwandlung zur Büste Sterne in die Augenwinkel. Da Italien im Gegensatz zu den nordischen Ländern die Toten stets mit geschlossenen Augen darstellt, so kann unser Fragment nicht von einer auf der Tumba liegenden Grabfigur stammen. Hätte aber der Kopf auch ursprünglich einer Büste angehört, so könnte die Bruchstelle kaum an so ungünstiger Stelle, direkt unter dem Kinn verlaufen. Es ist deshalb am wahrscheinlichsten, daß der Kopf einst in einem Relief saß, wo er sich streng frontal darbot<sup>209</sup>. Wir werden uns noch damit zu beschäftigen haben, daß es zumindest ein Papstgrabmal im späten 13. Jahrhundert in Rom gab, dessen Rückwand über der Tumba mit der Figur des Bestatteten diesen dann noch einmal als Lebenden in aufgerichteter Haltung im Relief aufwies<sup>210</sup>. In einen ähnlichen Zusammenhang muß der Kopf des Palazzo Venezia einst gehört haben. Die ganze Behandlung der Oberfläche ist sehr viel spröder und trockener als die Modellierung des Kopfes Hadrians IV. Das muß nicht unbedingt nur als Unterschied der künstlerischen Qualität gedeutet werden, der zweifellos auch besteht. Vielleicht darf man aus der trockenen Formengebung und der merkwürdig nüchternen, aber unbestechlichen Beobachtungsgabe auf einen toskanischen Künstler schließen.

<sup>207</sup> Abb. bei Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 56, 1935, S. 27.

die Form der Tiara, die noch nicht durch drei Zirkel geziert ist, sondern nur einen einfachen, mit Lilienzacken besetzten Reif zeigt, ihren Träger unbedingt als einen Vorgänger Bonifaz' VIII., und die Behandlung von Augen und Mund bestätigt das. So flach gebettete Augen, so bandartige Brauenbögen ohne Haar gibt es im 15. Jahrhundert nicht mehr, dagegen sind beides Merkmale der Büste Bonifaz' VIII. von Arnolfo di Cambio, die sich heute in den vatikanischen Grotten befindet (Abb. 260)<sup>207</sup>. Das auffallend kleine Kinn teilt die Büste des Palazzo Venezia mit einer andern Arbeit der arnolfianischen Werkstatt, der Ehrenstatue für den Gaetani-Papst von der Florentiner Domfassade<sup>208</sup>. Es ist also gar nicht anders möglich, als daß ein Kopffragment aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts im Quattrocento zu einer Büste umgestaltet wurde. Wirklich ist denn auch die Naht, welche, hart unter dem Kinn verlaufend, zur Tiarenspitze hochsteigt und die Profilansicht in zwei Hälften teilt, deutlich wahrzunehmen. Die Form der Iris wäre allenfalls im 13. Jahrhundert denkbar, niemals aber die starke Wendung der Augen nach rechts. Ursprünglich

<sup>208</sup> Venturi IV, Abb. 99.

<sup>209</sup> Dafür spricht auch, daß der Kronreif auf der Rückseite der Tiara nur ganz roh behandelt ist.

<sup>210</sup> Siehe unten S. 302.

Italien war schon deshalb bestimmt, auf dem Wege zum Bildnis in unserm Sinne voranzugehen, weil es sich der Konvention der gotischen Form im 13. Jahrhundert weit weniger hingegeben hatte als die nordischen Länder und weil dann, als im frühen 14. Jahrhundert überall in Europa eine besonders wirklichkeitsfeindliche und im Linienreiz einer abstrakten Zeichensprache schwelgende Kunst den Sieg gewann, die entscheidenden Schritte gegen das individuelle Bildnis hin im Süden schon getan waren. Darüber hinaus wurde es wichtig, daß die Ausbildung des neuen Bildnisbegriffs sich fast ausschließlich in der Skulptur vollzog. Während die italienische Malerei, wenigstens in einigen Kunstzentren, sich der Formensprache der hochkonventionellen Stilphase von 1300–1330 weithin öffnete, hat sich die Skulptur hier viel zurückhaltender gezeigt. In diesem Verhalten der frühen Trecento-Plastik äußert sich ferner die Tatsache, daß der Italiener einen stärkeren Wirklichkeitssinn als nationale Eigentümlichkeit mitbekommen hat als die Menschen diesseits der Alpen<sup>211</sup>. Der offenbart sich z. B. darin, daß die Darstellung des Toten als eines Jugendlichen, der mit geöffneten Augen und seligem Lächeln der Auferstehung entgegenräumt, in Italien fast keinen Eingang gefunden hat. Es ist sehr aufschlußreich, daß die vereinzelten Beispiele nicht schon im Dugento, sondern erst nach 1300 auftreten, in dem kurzen Menschenalter also, in dem Italien Anschluß an die gotische Formensprache des Nordens sucht<sup>212</sup>. Die Auseinandersetzung eines der Großen des Dugento

<sup>211</sup> „Der italienischen Nation . . . hat ihr Dämon ein reiches, aber auch gefahrvolles Angebinde in die Wiege gelegt: den Intellektualismus. Schon in seinem Puppenstand, als die ‚barbarischen‘ Völker längst ihre geistige und künstlerische Eigenart zu entwickeln begonnen hatten, ist das Land Italien fast ausschließlich mit rationalistischen praktischen Dingen, mit Mathematik, Jurisprudenz, Grammatik, Heilkunde befaßt; und selbst bei seinem süßen neuen Stil, der die Troubadourpoesie überwand, hat dieser Intellektualismus Pate gestanden, mit Aristoteles u. Thomas von Aquin.“ Jul. v. Schlosser, Portraiture. Mitteilgn. d. österr. Instituts f. Geschichtsforschg. XI, Ergänzgsbd., 1929, S. 892.

<sup>212</sup> Assisi, Kardinal Gian. Gaetano Orsini, Anf. 14. Jh. (Venturi IV, Abb. 91/92), besonders aber Philipp I. de Courtenoy, ebda., aus derselben Zeit (Venturi IV, Abb. 93). Ganz so wie man die Marburger Landgrafengräber dieser Zeit für Denkmäler von weiblichen Toten hielt, wegen des weichen und jugendlichen Ausdrucks der Gesichter, so hat man auch hier eine Königin von Cypern bestattet sehen wollen, so z. B. B. Kleinschmidt I, S. 154, Anm. 2, „zweifellos eine weibliche Person“. Wir haben hier eine Erscheinung vor uns, die auch das antike Bildnis als seinen Gegenspieler kannte. „Jugendschönheit und Heroisierung bleiben auch weiterhin der Bildnismäßigkeit gefährlich“, sagt Pfuhl noch von der Zeit Alexanders des Großen (Die Anfänge der griechischen Bildeskunst, S. 12). Zwei Fürsten der Zeit sind nun aber wirklich in jugendlichem Alter gestorben, hier hat man also nicht das Recht, von vornherein von Idealbildnissen zu sprechen. Das sind Kaiser Heinrich VII. und Herzog Karl von Calabrien (†1322), der einzige Sohn Roberts des Weisen. Da das Grabmal in Neapel nun ein auffallend feistes Antlitz zeigt, ein Merkmal, von dem auch alle Quellen sprechen, (sehr gute Abbildung bei Valentiner, Tino da Camaino, Taf. 63B), so könnte man dies als beobachtetes Porträt anzuerkennen sehr geneigt sein. Indessen berichtet F. Villani († 1348), der den Herzog, welcher eine Zeitlang für seinen Vater in Florenz residiert hatte, genau von Ansehen kannte, in VI, lib. X, cap. 109: „Questo duca Carlo fue uomo assai bello del corpo e formato, innanzi grosso e non troppo grande; andava in capelli spartì assai, era grazioso, di bella faccia rotonda con piena barba e nera.“



Abb. 260. Rom, Vatikanische Grotten,  
Büste Papst Bonifaz' VIII. von Arnolfo di Cambio

mit unserm Typus des jugendlichen Toten zeigt das Grabmal des Kardinals Annibaldi della Molara († 1276) im Lateran von Arnolfo di Cambio<sup>213</sup> (Abb. 261). Dieser Meister, dessen Werk überall eine starke Vertrautheit mit der französischen Kunst zeigt, die aber nicht auf Reisen erworben sein muß, sondern sehr wohl durch die Zisterziensergotik vermittelt sein kann, hat sich beim Grabmal des einflußreichsten Parteigängers Karls von Anjou bei der Kurie gewiß an den nordischen Grabmaltyp anschließen wollen, vielleicht auf den ausdrücklichen Wunsch des Bestellers hin, in dem möglicherweise nicht die Familie Annibaldi, sondern der König selbst zu erblicken ist, da es urkundlich feststeht, daß Arnolfo wenigstens ein Jahr nach dem Tode des Kardinals im Dienste des Anjou in Rom tätig war. Aber das selige Lächeln, das über den jugendlichen Köpfen der Grabfiguren der nordischen Gotik liegt, suchen wir bei Arnolfs Kardinal vergeblich. Der Künstler geht hier weit über den nordischen Vorstellungskreis hinaus. Zwar kennzeichnet er den Annibaldi als Jugendlichen, aber zugleich als *Toten*, mit gebrochenen und vorquellenden Augen. Über seinen Zügen schweben Schatten des Todes, die durch eine besondere Oberflächenbehandlung des Marmors, dem die letzte Glättung versagt wird, hervorgebracht sind. Dem heutigen Denkmälerbestand nach ist dies das erste wirkliche Totengesicht der mittelalterlichen Grabmalskunst. Wenn der Norden fünfundzwanzig Jahre später, bei der Augsburger Bronzegrabplatte des Bischofs Wolfhart von Roth († 1302), ähnliche Wege ging, so erreichte er sein Ziel doch mit gänzlich anderen künstlerischen Mitteln (Abb. 262). Die starke Wirklichkeitsbeobachtung, der auch das deutsche Bischofsgrab sein Wesen verdankt, bedient sich noch immer einer Formensprache, welche die Blütezeit der Hochgotik für die Reimser Gewändefiguren ausgebildet hatte. Obwohl hier ein Leichnam geschildert wird, ist die strenge Symmetrie des Liniengerüstes rein gewahrt. Alle jene Züge, welche das verfallende Antlitz so unvergeßlich einprägen, könnten ebensosehr als abstraktes Ornament für sich bestehen, etwa als schmiedeeisernes Beschlagwerk einer gotischen Tür. Aber gerade vom Leben des gotischen Ornaments wissen die Züge des Kardinals Annibaldi nichts, und diese Unbefangenheit gegenüber allen Grundkräften gotischer Bildniskunst, die Unabhängigkeit von Symmetrie und Linearität, von Gedankenbild und kirchlicher Lehre lassen das ein Menschenalter ältere Werk als das innerlich jüngere erscheinen.

Auch die nächsten noch in Latium geschaffenen Skulpturen des Arnolfo überraschen durch die hohe Eigenart ihrer Menschenschilderung, und doch wäre es falsch, bei dem Künstler ein Interesse an der individuellen Erscheinung vorauszusetzen. Bei dem ganz einmalig anmutenden Kopfe des Kardinals Guillaume de Braye († 1282) an seinem Grabmal in San Domenico in Orvieto und bei der Ehrenstatue Karls von Anjou, die zwischen 1268 und 1278 auf dem Kapitol errichtet wurde, handelt es sich vielmehr um Abwandlungen des nämlichen Werkstatttyps<sup>214</sup>. Daß die Züge der beiden Männer in uns die Vorstellung von ähnlichen Charakteren hervorrufen, liegt nicht daran, daß der Künstler eine Verwandtschaft ihrer Naturen empfunden hätte. Die Ähnlichkeit geht gar nicht vom künstlerischen Gegenstand aus, vom „Modell“, wie wir sagen würden. Sie stellt sich vielmehr immer wieder wie von selbst ein, da sie nichts anderes ist, als das nur ihm eigene Verhältnis des Künstlers zu seinem Werkstoff, seine Art, den tragen Widerstand der plastischen Masse zu überwinden. In beiden Bildnissen ist mit der Schwerkraft des Steins als einer formschaffenden

<sup>213</sup> Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 55, 1934, S. 214 u. Abb. 9.

<sup>214</sup> Vgl. die Gegenüberstellung Abb. S. 222 u. 223 im Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 55, 1934. – Die übrigen erhaltenen Bildnisse Karls von Anjou († 1285) alle untereinander unähnlich, auch die 1280–82 unter seinen Augen an seinem Hofe entstandene Miniatur, Paris, bibl. nat. lat. 6912 (Abb. bei Couderc, Album de portraits d'après les collections du département des manuscrits de la bibliothèque nationale. Paris o. J. Taf. VIII). Posthum: der Grabstein in St. Denis, erst 1326 geschaffen für die Jacobins, wo des Königs Herz beigesetzt war, und die Miniatur der Bibliothek in Mecheln (vgl. unten Anm. 300).



Abb. 261. Rom, S. Giovanni in Laterano,  
Grabmal des Kardinals Annibaldi della Molara



Abb. 262. Augsburg, Dom,  
Grabmal des Bischofs Wolfhart von Roth

Macht gerechnet, die der Hebungen und Senkungen einer zarten Oberflächenmodellierung oder der sich eingrabenden Furchen des Meißels gar nicht bedarf. Es leuchtet ein, daß ein Künstler bei diesem Verhältnis zu seinem bildnerischen Rohstoff den Lockungen einer Bildniskunst, die von den Werten der Symmetrie, Linearität und Ornamentalität lebte, gar nicht erliegen konnte. Was der Leiter der Werkstatt stets neu sich abringt, das wird dann auf niedrigerer Ebene unter den groben und vereinfachenden Händen der Gehilfen zum Werkstatttypus. Wir haben an anderer Stelle nachzuweisen versucht<sup>215</sup>, daß sogar für männliche und weibliche Figuren oft dasselbe Werkstattrezept verwendet wird, wenn auch natürlich mit leisen Abwandlungen.

Bei dieser Auffassung des Künstlers vom Wesen des Bildnisses hätte nun selbst eine gewaltige politische Persönlichkeit als Auftraggeber scheitern müssen, wenn sie ein Bildnis in unserm Sinne entstehen zu sehen gewünscht hätte. Indessen haben wir keine Beweise dafür in Händen, daß der Bildnisbegriff Papst Bonifaz' VIII. seiner Zeit so weit vorausgeileit sei, daß ihm die Schöpfungen seiner Künstler nicht mehr genügt hätten. Für ihn waren die Ehrenstatuen, die er sich setzen ließ, doch in erster Linie Zeugnisse seiner kirchenpolitischen Macht und der Rechte des Papsttums, Siegeszeichen befriedigter persönlicher Rachsucht oder eines übersteigerten Geltungsbedürfnisses. Bei der Silberstatue des Papstes, die er den Bischof von Amiens auf dem Hochaltar seiner Kathedrale aufzustellen zwang<sup>216</sup>, kam es ihm gewiß weniger auf die Ähnlichkeit an, als auf die geschickte und skrupellose Wahl des Aufstellungsortes, die den verhaßten Prälaten nötigte, sich bei dem Pontifikalamt vor der Statue zu verneigen. Die Ehrenstatuen Bonifaz' VIII. sind entweder Augen-

<sup>215</sup> Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml., 56, 1935, S. 28.

<sup>216</sup> Sommer, S. 21 f. und S. 35 f.

blicksschöpfungen, Festdekorationen, bei deren Herstellung man sich sputen mußte, wie es für Orvieto urkundlich verbürgt ist<sup>217</sup>, oder sie gehören in einen besonderen Vorstellungskreis, in dem für Ähnlichkeit erst recht kein Raum blieb<sup>218</sup>. So ist es eigentlich nur das zu Lebzeiten des Papstes entstandene Grabmal, das zum ersten Jubeljahre 1300 in St. Peter aufgestellt wurde, für dessen Entstehung sich Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber im modernen Sinne allenfalls vermuten ließen. Durch unseren Nachweis, daß dies Grab gar nicht das älteste noch zu Lebzeiten des Dargestellten errichtete ist<sup>219</sup>, durch die offensichtliche Tatsache, daß die Ausführung des Denkmals in erster Linie eine Arbeit der Werkstatt ist, an welcher der damals längst nach Florenz übergesiedelte Künstler kaum persönlichen Anteil genommen haben wird, verlieren solche Vermutungen aber viel an Wahrscheinlichkeit. Einem Bildnisbegriff, bei dem die individuellen Züge des Dargestellten noch nicht überwiegen, entspricht also beim künstlerischen Schaffensvorgang ein Künstlerbegriff, bei dem die schöpferische Persönlichkeit noch nicht aus der von ihr geleiteten Arbeitsgemeinschaft hervortritt. Hier wie dort aber vermögen die ersten Regungen eines individuellen Bewußtseins sich Ausdruck zu verschaffen: wie beim Grabmal Papst Clemens' IV. in Viterbo sind in die Grabfigur und die Büste Bonifaz' VIII. in den Vatikanischen Grotten, die vielleicht in den Zusammenhang des Grabmals gehört, Züge eingetragen, die dem lebenden Auftraggeber eigneten (Abb. 260). Auch hier gibt eine Graböffnung, die beim Abbruch von Alt-St. Peter 1605 vorgenommen wurde, darüber Gewißheit, denn man fand das wohlerhaltene Antlitz von strengen Zügen, feisten Wangen, bartlos und mit hoher Stirn. Hingegen zeigen beide Bildnisse die Hauptmerkmale des Grimaldischen Berichtes gerade nicht, die tief herabhängenden, fleischigen Brauen<sup>220</sup>. Wir wissen von keinem Grabmal der nordischen Länder, das sich an der Wende des 13. Jahrhunderts bereits so weit von dem mittelalterlichen Bildnisbegriff entfernt hätte.

## V

Für Italien bedeutet das Jahr 1300 keinen Einschnitt in der Geschichte der Bildniskunst. Unaufhaltsam drängt die Entwicklung vorwärts, die das Grabmal Bonifaz' VIII. im vollen Flusse, aber noch weit vom Ziele gezeigt hatte. Darin unterscheidet sich Italien nun auf das stärkste von den nordischen Ländern, in denen zwischen 1300 und 1330 alle echt mittelalterlichen Kräfte noch einmal aufgerufen werden, das Bildnis in seinem überpersönlichen Zusammenhange festzuhalten. Während dieses Menschenalters ist in den Ländern diesseits der Alpen die Darstellung der Grabfigur als eines Jugendlichen so gut wie unbestritten. Nichts ist für die Zeit so bezeichnend wie der Siegeszug der gravirten Messing-Grabplatten aus Flandern, von denen die ersten zwar schon zwischen 1210 und 1230 entstanden sind, die aber erst jetzt in großem Ausmaße von allen nord- und mitteleuropäischen Ländern bestellt werden. „Diese Abstrahierung von dem Sinnlich-Tatsächlichen zugunsten eines ornamenthaften Liniengebildes ist der übergeordnete Leitgedanke in der Gestaltungsweise der gravirten Grabplatten. Er deckt sich mit den Stiltendenzen der Gotik, die vom

<sup>217</sup> Sommer, S. 12.

<sup>218</sup> Vgl. Keller, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1935, S. 28, wozu noch nachzutragen wäre, daß auch der verlorene Kopf der Thronstatue Friedrichs II. vom Capuaner Brückentor den damals etwa 46jährigen Kaiser jugendlich darstellte.

<sup>219</sup> Siehe oben S. 253.

<sup>220</sup> „*Caput . . . ut periti medici ac chirurgi affimarunt, ex maiori parte calvum erat, praesertim in summitate. Cutem capitis necnon membranas superiores et inferiores tegentes oculos, genas pingues, frontem latam, mentem sine barba (nam vivus rarus erat), cantilagines aurium mediocres foris prominentes habebat. Facies (quamvis nasus et labia corrupta) severitatem magis quam hilaritatem ostendebat.*“ Dieser letzte Satz ist allerdings eine stehende Wendung der mittelalterlichen literarischen Charakteristik. Die Urkunden über die Graböffnung abgedruckt bei Vasari, *Le Vite*, ed. Carl Frey, München 1911, S. 633.

13. Jahrhundert zum 14. hinüberführen“<sup>221</sup>. Italien hat sich von dieser Bewegung zwar nicht völlig ausgeschlossen: wenn es auch keine Messingplatten aus dem Norden einföhrte, so finden sich doch zuweilen Marmor-Grabplatten aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts, die als Gegenstücke zu den Produkten der flandrischen Exportwerkstätten betrachtet werden dürfen. S. Sabina in Rom besitzt die eindrucksvollste Reihe solcher Werke<sup>221a</sup> (Abb. 263), doch ist ihre Zahl verschwindend gering, gemessen an der Beliebtheit, welche die flandrischen Platten im Norden errangen.

Diese Jahrzehnte sind notwendig auch die Zeit der Hochblüte der Heraldik. Je mehr die Gesichter der Dargestellten einander ähnlich werden, desto weniger wird eine erzählende Szene ohne die Beifügung der Wappen der Handelnden verständlich, wie ein Blick etwa in den Codex Balduini lehrt. Gerade diese Jahrzehnte sind es ja auch, welche auf die Wiedergabe des Gesichts ganz verzichten können und bei geschlossenem Visier das Wappen als einziges Erkennungszeichen der „Persönlichkeit“ übriglassen.

Besonders deutlich zeigt sich der Charakter einer bewußten Gegenbewegung gegen die Anfänge der Individualitätsschilderung des 13. Jahrhunderts in der Buchmalerei, wenn ein Künstler aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts nun einen Text der großen Zeit der höfischen Epik illuminiert. In der Willehalm-Handschrift der Kasseler Landesbibliothek, die 1334 für Landgraf Heinrich II. von Hessen geschrieben wurde, ist „der Stoff, den der Dichter dem Maler bot, aufs äußerste zugunsten einer typisierend-dekorativen Wirkung reduziert, und die erstaunlichen Beobachtungen, die der Dichter machte, wurden vom Maler unbeachtet gelassen, ohne durch eigene ersetzt zu werden... Das Bild bewahrt Abstand und Freiheit gegenüber dem Texte, es tut sich als festliche Dekoration auf“<sup>222</sup>. Auch in der Dichtung des 14. Jahrhunderts ist das gleiche zu beobachten wie in der Malerei der Zeit. „Die Feinheiten und Einzelzüge, die den Reiz der klassischen Erzählung ausmachen, verschwinden, das Formelhafte, Typische tritt immer mehr hervor“<sup>223</sup>.

Wenn sich Italien von diesen Strömungen auch nicht ganz frei zu halten gewußt hat, einen hemmenden Einfluß auf die Entwicklung des Bildnisses hat es ihnen nicht zugestanden. Nur einer

<sup>221</sup> H. Eichler, Die gravierten Grabplatten aus Metall im 14. Jh., Bonner Diss. 1930, S. 14. – Derselbe, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 54, 1933, S. 199ff. <sup>221a</sup> P. In. Taurisano, S. Sabina (Le chiese di Roma illustrate, Bd. 11), Roma o. J., S. 41ff.

<sup>222</sup> R. Freyhan, Die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Kodex. Marburg 1927, S. 14. Die vorhandenen Illustrationen gelten lediglich einer Vorgeschichte des Willehalm, die nicht von Wolfram stammt, sondern 1261–69 von Ulrich von Türlin gedichtet wurde, der die Andeutungen Wolframs zu einer breiten Darstellung der Jugend des Helden ausspannt.

<sup>223</sup> F. Karg, Die Wandlungen des höfischen Epos in Deutschland vom 13. zum 14. Jh., German.-roman. Monatsschr. XI, 1923, S. 321f.



Abb. 263.

Rom, S. Sabina, Grabplatte der Perna Savelli  
Typische tritt immer mehr hervor“<sup>223</sup>.

mächtigen Bewegung, die ziemlich genau um 1300 aufkommt, hat auch Italien sich nicht verschließen können, wenn es auch nicht annähernd so stark von ihr ergriffen worden ist wie Frankreich: dem Bildzauber. Sieht man von einigen Ehrenstatuen, Dedikationsbildern und Schandmalereien ab, so war die Porträtkunst bisher auf den kirchlichen Bezirk beschränkt geblieben; und fast immer waren die Denkmäler nicht Lebenden gewidmet, sondern dem frommen Gedächtnis der Toten. Nun bekommen in den romanischen Ländern die Bildnisse einen fürchterlichen neuen Nebensinn: sie sollen durch die an ihnen vollzogene Beschwörung den Dargestellten schädigen, zumeist vom Leben zum Tode bringen. Der Bildzauber reicht bis in die Antike zurück; der Aberglauben, durch Wachsfiguren Menschen schaden zu können, läßt sich aus Horaz, Vergil und Ovid belegen<sup>224</sup>. Aber für das frühe und hohe Mittelalter ist seine Übung kaum nachzuweisen<sup>225</sup>. Um 1300 tritt nun mit einem Schlag überall der Wahn in seine Rechte. Die blitzartige Vernichtung einer so mächtigen Institution, wie sie der Templerorden darstellte (zwischen 1307 und 1310), die Überzeugung auch der Gutwilligen in Frankreich von der Schuld der Ritter, wäre gar nicht möglich gewesen, wenn nicht geheime Versammlungen, Beschwörungen, Zauberriten, in allen Ständen allerorten verbreitet, eine Atmosphäre geschaffen hätten, welche die Ritter ins Verderben ziehen mußte. Daß die Schandmalerei gerade um diese Zeit eine juridische Einrichtung italienischer Städte wird, hängt ebenfalls mit dem Bildzauber zusammen, denn hier soll der entkommene Verbrecher auf die Wand gebannt werden. Auch die Schaustellung einer mit den Gewändern und Insignien des Toten angetanen Puppe anstatt des im Sarge gebetteten Toten selbst, also die Anfänge des *castrum doloris* bei fürstlichen Bestattungsfeiern, ist nicht durch praktische Notwendigkeiten allein zu erklären, obwohl diese bei der langen Dauer solcher Zeremonien gewiß keine geringe Rolle spielten. Daß sich der alte fetischistische Glaube wieder hervorwagen darf, den Teil des Menschen, welcher eben den erkalteten Körper verlassen hat, nun durch solche Aufbahrung einer Puppe wieder festbannen zu können, um vor den Tücken des abgeschiedenen Geistes sicher zu sein, das hängt ebenfalls mit dem wie Feuer um sich greifenden Bildzauber zusammen. Die Beschwörung von Bildern ist unter allen Zauberarten des 14. Jahrhunderts die gebräuchlichste. Nach 1400 nimmt sie ab<sup>226</sup>, ist aber bis in die Hugenottenkriege hinein fürstlichen Persönlichkeiten gegenüber immer wieder versucht worden. Eine Natur wie Karl der Kühne hatte bei dem ihm eingeborenen Mißtrauen seiner Umgebung gegenüber und bei der tieferen Ruhelosigkeit seines Charakters besonders darunter zu leiden<sup>227</sup>. Die von Meyer, Hansen, Warburg, Grauert u. a. zusammengetragenen Zeugnisse gehören fast alle den romanischen Ländern an, besonders aus Hansens Schweigen darf man entnehmen, daß in Deutschland kein Boden für diesen Wahn war<sup>228</sup>.

Von der größten Bedeutung für die Ausbreitung des Bildzaubers in den romanischen Ländern mußte es sein, daß gerade auf seinen südfranzösischen Mutterboden das Papsttum übersiedelte, und gerade in der Zeit der ersten Blüte dieses Zauberwesens. Indem sie den Kampf gegen diesen Aberglauben sofort aufnahm, trug die Hierarchie erst recht zu seiner Verbreitung bei. Unter den

<sup>224</sup> H. Grauert, Histor. Jahrb. d. Görres-Gesellsch. XVIII, 1897, S. 626.

<sup>225</sup> Das einzige, immer wieder zitierte Beispiel von einem schottischen König Duffus zuerst bei C. Meyer, Der Aberglaube des Mittelalters, Basel 1884, S. 261.

<sup>226</sup> J. Hansen, Zauberwahn, Inquisition und Hexenprozeß im Mittelalter (Hist. Bibl. Bd. XII), München 1900, S. 253.

<sup>227</sup> A. Warburg, Gesammelte Schriften, Leipzig 1932, I, S. 100 und 341 ff. – J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 3. Aufl., München 1931, S. 359. – J. v. Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1911, S. 173.

<sup>228</sup> Hansen, S. 250–61, S. 333, S. 339. Es ist in diesem Zusammenhange sehr aufschlußreich, daß in Deutschland auch keine Verfolgung des Templerordens einsetzte. Der deutschen Umwelt waren eben die in Frankreich erhobenen Anschuldigungen ganz fremd. Vgl. H. Finke, Das Papsttum und der Untergang des Templerordens, Freiburg i. B. 1905, Bd. I, S. 317 ff.

Pontifikaten Johannis XXII. und Benedikts XII. kommt der Bildzauber einer Massenepidemie gleich. Es hat selbst Dante nichts genützt, daß er die Frevler in den achten Kreis seines Inferno versetzte:

„*Vedi le triste che lasciaron l'ago  
la spuola e'l fuso, e fecersi 'ndivine,  
fecer malie con erbe e con imago*“<sup>229</sup>.

Seine geheimnisumwitterte Gestalt mußte ihn den Zauberern als Helfershelfer, dessen Segen die rechte Zauberkraft verlieh, besonders begehrlich erscheinen lassen. Nun ist die neue Atmosphäre der Gefahr, welche der Bildzauber um jedes Bildnis der ersten Hälfte des Trecento breitet, für die Geschichte des Porträts weit wichtiger als etwa der Bildniswert solcher Rache puppen, die vorwiegend aus Wachs, zuweilen auch aus edlem Metalle bestanden. Die Taufe, der Fluch und die Stecknadel im Herzen sind hier wichtiger als die Ähnlichkeit. Überraschenderweise hat aber selbst diese im magischen Bereich eine gewisse Rolle gespielt. Das heiße Bemühen, den Verhafteten sicher zu treffen, hat sich schon bald des neuen Wirklichkeitssinnes bedient<sup>230</sup>. In dem großen Prozeß von 1313 gegen den Minister Philipp des Schönen wird Enguerrand de Marigny beschuldigt eines „*effigie et image de cire faite par art magique, représentant le roy Charles, laquelle estoit faite ayant gestes d'un malade*“<sup>231</sup>. In den Zeugenaussagen während der Voruntersuchung für einen anscheinend dann nie verhandelten Prozeß über ein *envoûtement* des Königs von Frankreich durch den Kardinal Gaetani, den Neffen Bonifaz' VIII., aus dem April 1306 heißt es: „*Nous avons fait une ymage et le monstremes au cardinal et il commencha à rire et ut trop grant ioie et leur dist : il a mout grant membre, parfeites bien et tost*“<sup>232</sup>.

Wir haben schon angedeutet, daß der Bildzauber uns auch eine der verdeckten Quellen der profanen politischen Malerei zu sein scheint, die sich nun ebenfalls um die Jahrhundertwende in Nord- und Mittelitalien ausbreitet und der die nordischen Länder nichts an die Seite zu setzen haben. Die italienischen Stadtrepubliken müssen um 1300 in ihren Straßenbildern weitgehend von der Profanmalerei der Häuserwände bestimmt worden sein, die gewiß noch nicht Porträts in unserem Sinne kannte, aber doch die Atmosphäre schuf, aus der das moderne, nicht mehr im Dienste der Kirche stehende Bildnis hervorgehen konnte. Da ist zunächst die Schandmalerei, welche in Florenz eine Fassadenwand des Palazzo Vecchio beansprucht, auch an der Condotta, der Mercanzia, den Häusern der Korporationen, an den Stadttoren oder Bordellmauern, zuweilen auch in Innenräumen ihre Opfer abbildete<sup>233</sup>. Flüchtige und Schuldige jeder Sphäre wurden hier dargestellt, politische Verbrecher, die einen Anschlag gegen das städtische Gemeinwesen geführt, wie Erpresser, falsche Zeugen und Leute, die einen betrügerischen Konkurs gemacht hatten. Florenz hatte durch das ganze Trecento hindurch besonders grausame Strafen gegen die *mancatori di fede* und die *falliti*. Sie verfielen sowohl der privaten Vergeltung wie der öffentlichen Buße. In Florenz ist die Schandmalerei seit dem Ende des Dugento zu verfolgen, laut dem

<sup>229</sup> Inf. XX, Vers 120–122.

<sup>230</sup> Daß das Puppenhafte des Fetischs die Ähnlichkeit bei der ganzen Gattung überhaupt ausschließe, wird widerlegt durch ein Zeugnis von 1564 über einen Bildzauber-Anschlag gegen König Franz I., wo es ausdrücklich heißt: „*une effigie faite à la semblance*“.

<sup>231</sup> Gemeint ist Karl II., der Lahme, von Neapel (1285–1309), dem Louis X., le Hutin die Regierung weitgehend überlassen hatte. Der Passus findet sich zwar erst in einer 250 Jahre jüngeren Quelle, ist aber sicher echt. Comte de Laborde, *La renaissance des arts à la cour de France*, Paris 1850, I, S. 49, Anm. 1.

<sup>232</sup> Ebenda, Anm. 2. Dort auch die Praxis der Taufe und Beschwörung anschaulich. Über andere Riten und besonders die Abwehrmaßnahmen, die man treffen konnte, sagenhaft die 102. Geschichte der *Gesta Romanorum* (ed. Joh. Theod. Graesse, Dresden 1842, S. 150ff.).

<sup>233</sup> Gino Masi, *La pittura infamante nella legislazione e nella vita del comune fiorentino. Studi di diritto commerciale in onore di Cesare Vivante*, Roma 1931. – E. Schaeffer, *Das Florentiner Bildnis*, München 1904, Exkurs über Schandbildnisse, S. 214. – R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 1, 1922, S. 300 und 327ff.

Sieneser Constituto von 1305 fragt dort der Podestà jedes Jahr beim Rat an, was aus den Schandmalereien des vergangenen Jahres werden solle. In Lucca steht die Loggia del Capitano für diese Zwecke zur Verfügung, in Pisa ist es ein Innenraum, die Sala degli Anziani des Comunalpalastes, für Padua ist die Sitte bezeugt, in Mailand benutzt man dafür die Wände des Palazzo nuovo del Comune. Nach 1390 stehen aber in Mailand auf das Anbringen von Schandmalereien strenge Strafen<sup>234</sup>. Dies Datum dürfte auch für die anderen genannten Städte etwa das Ende des Brauchs bezeichnen, nur nicht für Florenz, wo die forensische Malerei erst während der Regierung des ersten Großherzogs erlischt. Masi vermutet indessen, daß auch in Florenz die Malerei im Quattrocento dann mehr das Komische als das Tragische eines solchen Falles herausgekehrt habe. Mit Behagen habe man die besonderen Eigentümlichkeiten des Schuldigen betont oder gar karikiert – eine Annahme, die bei dem Untergange aller dieser Fresken schwer zu beweisen sein dürfte. Das, was wir von Pisanello besitzen, sieht anders aus und paßt eher zu der fürchterlichen Grausamkeit des 15. Jahrhunderts, das nirgends und in keiner Gesellschaftsschicht schuldnerfreudlich war. Für die Entstehung des Bildnisses selbst spielen die Schandmalereien zunächst gar keine Rolle, der beigesetzte Name und Beruf, die durch das Florentiner Statut von 1322–25 neben jeder gemalten Figur gefordert werden („et de lictera grossa et patenti facere scribi nomen et prenomen talis qui sic cessaverit, et vocabulum artis de qua talis cessans et fugitivus fuerit“) entheben diese Malerei der Aufgabe der Schilderung einer faßbaren Individualität<sup>235</sup>. Zudem waren ja die meisten Verbrecher mit dem Kopf nach unten dargestellt, als Zeichen der Schande. Der Kunstwert solcher Plakatmalereien war schon deshalb zumeist gering, weil ihre Lebensdauer kurz war<sup>236</sup>. Wir sahen, daß in Siena jedes Jahr ein großes Aufräumen stattfand. Über kleine Diebereien wuchs bald Gras, und die ihrer politischen Verbrechen wegen auf die Wand Geratenen kehrten bei dem raschen Wechsel der Parteierrschaft in den italienischen Stadtrepubliken des Trecento wohl oft zurück, um Bürgerkronen zu empfangen, solange die Farben des Schandbildes noch frisch waren. Nur darf man nicht glauben, daß sich vielleicht für derartige rasch vergängliche Gemälde ein flotter, skizzenhafter Stil, etwa mit besonders sprechendem Kontur, ausgebildet habe. Der Zeit um 1300 ist der Begriff der Skizze noch durchaus fremd, ein Umriß, bei dem die Linie abbricht, aussetzt und neu anhebt, vor 1360–80 selbst im intimen Format der Zeichnung undenkbar<sup>237</sup>. Dem Wesen solcher Schandbilder kommt man schon näher, wenn man sich vorstellt, daß man hier und da eine alte Verbrecherfigur vielleicht dadurch in eine neue verwandelte, daß man den Namen und die Attribute wechselte, die Figur selbst aber stehen ließ. Bedenkt man, daß öfters der Geächtete an verschiedenen Stellen zugleich durch ein Schandgemälde bloßgestellt wurde – in dem kleinen Orvieto allein sind 1325 die Anhänger des Castruccio Castracani auf drei Wänden an verschiedenen Plätzen angeprangert gewesen; den witzigen Condottiere Ridolfo da Camerino, von dessen Spott über die Schandmalerei eine reizende Facetie des Poggio erzählt, brachten die Florentiner auf die Wand des Bargello und zugleich auf die der Condotta –, so begreift man, warum Italien bei

<sup>234</sup> Alles nach Masi.

<sup>235</sup> Masis Erklärung, daß die Schandmalerei auch zur Orientierung für gedungene Meuchelmörder hätte dienen müssen, für den Fall, daß der Täter entwischt war und man ihm nachsetzen mußte, ist von einer viel zu modernen Bildnisauffassung getragen.

<sup>236</sup> Von den Auftraggebern waren die Schandmalereien allerdings wohl für längere Dauer berechnet. Von dem noch zu besprechenden Spottbild auf den vertriebenen Herzog von Athen heißt es bei Giov. Villani, Iсторie Fiorentine, VIII, 12. Buch, cap. 34 (ed. Milano 1803, S. 93): „E feciollo per suo dispetto e onta dipignere nella torre del palagio della Podestà con messer Cerritieri de' Visdomini e messer Meliadusso e il suo conservadore e messer Rinieri da san Gimignano stati suoi aguzzetti e consiglieri, a memoria e assempro perpetuo de' cittadini e forestieri e a chi le dipinture vedesse.“ Daß die Schandmalerei auch auf Widerspruch stieß, beweist der dann folgende Satz: „A cui piacque, ma i più de' savi la biasimarono; però che fu memoria di difetto e vergogna de nostro comune, che'l facemmo nostro signore.“

<sup>237</sup> Vgl. H. Keller, Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana, 1. Bd., 1937, S. 206ff.



Abb. 264. Florenz, Accad. Filar. Freskofragment von der Vertreibung des Herzogs von Athen

der Entstehung des Bildnisses in unserem Sinne einen so großen Vorsprung vor den nordischen Ländern besitzt<sup>238</sup>.

Die Schandmalerei und das zeitgenössische Ereignisbild sind in den Jahrzehnten um die Wende des 13. Jahrhunderts als Gattungen oft gar nicht auseinander zu halten. Schon ehe die toskanischen Comunen zur Anprangerung von Schuldigen an den Wänden der Stadtpaläste schreiten, hat man unheilvolle Bluttat durch ein Bild, welches das Geschehen darstellte, am Schauplatz des Mordes für die Erinnerung wachzuhalten gesucht. Schon 1271 wird in S. Silvestro in Viterbo, wo der englische Prinz Heinrich, der Sohn des deutschen Königs Richard von Cornwall, am Altar ermordet wurde, der Frevel durch ein Bild an der Mauer der Kirche festgehalten<sup>239</sup>. In Prato, wo 1312 das kostbarste Heiligtum der Kathedrale, der Gürtel der Madonna, gestohlen worden war, malte man nach der Ergreifung des Täters den Vorfall und die Bestrafung des Diebes an eine Wand im Inneren der Pieve<sup>240</sup>. Hier ist es die Bedeutung des geraubten Gutes für die ganze

<sup>238</sup> Die Schandmalerei ist im Trecento offensichtlich auf Italien allein beschränkt geblieben. Aus dem deutschen Mittelalter ist uns gar kein, aus dem französischen erst ein sehr spätes Zeugnis von 1477 bekannt geworden. Es werden fünf tableaux bezahlt, von denen drei über den Haupttoren von Évreux und zwei in benachbarten Dörfern angebracht waren. „En chacun desquelz tableaux est peint et pourtrait la stature et épitaflle de messire Jehan de Chaalon, prince d'Orange, pendu la teste en bas et les pieds en haut . . .“ Comte de Laborde I, S. 50f.

<sup>239</sup> Davidsohn IV, 1, S. 327. Vgl. auch A. Muñoz, Roma di Dante, Milano 1921, S. 304ff. mit Abb. S. 293.

<sup>240</sup> Calendario Pratese del 1850. Prato 1849, S. 102. – Davidsohn III, S. 449, bes. IV, 3, S. 222.

städtische Gemeinschaft, welche die einfache Anprangerung des Diebes zu einer Szenenfolge erweitern ließ. Ja, ganze Schlachtenbilder können der Schandmalerei angehören, so das Bild des Treffens zwischen Arezzo und Florenz bei Campaldino, das sich im Ratssaal des Bargello befand, nicht um die Aretiner zu treffen, sondern um die Florentiner Ghibellinen, die auf Seiten des Feindes fochten, der Schande preiszugeben<sup>241</sup>. Auch das einzige, wenn auch in sehr traurigem Zustande, erhaltene dieser Historienbilder, die Vertreibung des Herzogs von Athen 1343 durch die Florentiner (Abb. 264), ist halb Ereignisbild, halb Schandmalerei, und es kann uns vor allem davor bewahren, all diese verlorenen erzählenden politischen Malereien des Trecento in Mittelitalien uns als kontinuierliche Darstellungen mit einer ursprünglichen Freude am Erzählen vorzustellen, etwa in der Art des Bayeux-Teppichs (Abb. 264). Handlung im Sinne der Reliefs der Pisani oder gar Giottos gibt es hier nicht. Beide Darstellungen der Vertreibung des französischen Abenteurers, die fragmentarisch erhaltene aus dem Stadtkerker und die nur durch Vasaris und Baldinuccis Beschreibungen<sup>242</sup> überlieferte aus dem Turm des Bargello, sind rein allegorisch gemeint. Auf dem verlorenen Fresko Giottinos war das Haupt des Tyrannen mit Raubtieren und anderem eklen Gezücht umgeben, die seine Natur bezeichnen sollten. Einer seiner Florentiner Ratgeber trug ein Modell des Palazzo Vecchio in der Hand, und als Verräter seiner Vaterstadt bot er dies dem Herzog von Athen dar. Alle Angeprangerten trugen Schandmitren und Spruchbänder, die Baldinucci überliefert hat, die Ähnlichkeit wurde durch die beigesetzten Wappen überflüssig gemacht. Das andere, erhaltene Bild Massos ist nun gar fast ein Heiligenbild, denn in der Mitte des Freskos, maßstäblich sehr herausgehoben, sitzt die hl. Anna, weil am Annentage die Florentiner den Tyrannen verjagt hatten, und verleiht den einzelnen Contraden ihre Fahnen, die freie Hand hat sich schützend über den Palazzo Vecchio erhoben. Der Herrscherthron rechts steht leer, denn der entweichende Abenteurer wird von einem Engel – nach anderen von einem bärtigen Genius – aus der Stadt gewiesen. Den Geist des Betrugs nimmt er in seinen Armen mit hinaus, zu seinen Füßen liegt die zerbrochene Fahne. Also auch hier keine Spur von Porträthähnlichkeit, und das um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wo ganz Europa diese schon forderte! Ganz ebenso ist nach den erhaltenen Beschreibungen der Charakter der Tendenzgemälde des Cola di Rienzo in Rom auf dem Kapitol rein allegorisch gewesen, während jene Spottbilder, welche 1347 nach seinem ersten Sturz die römischen Barone nun ihrerseits auf die Mauern des Kapitols setzten, an derber Deutlichkeit gewiß nichts zu wünschen übrigließen<sup>243</sup>. Hier ist – jedenfalls unbewußt – der Anschluß an die Antike wirklich erreicht. Julius von Schlosser hat erst jüngst wieder darauf hingewiesen, wie nahe diese politische Tendenzmalerei den altrömischen Festdekorationen, den öffentlichen forensischen Tendenzreliefs und -gemälden der Kaiserzeit kommt<sup>244</sup>, und wie sehr sie sich dadurch von den ohne allegorische Anspielungen unbefangen erzählenden oberitalienischen Fresken zeitgeschichtlichen Inhalts aus dem Trecento unterscheidet<sup>245</sup>. Aber keinesfalls hat man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts diesen Anschluß an die nationale Vergangenheit bewußt gesucht und gefunden. Jene antiken Gemälde, die schon ihren Bestellern und Verfertigern nur zu schnell verrauschenden Festen dienen sollten, standen dem Rienzo in Rom nicht mehr vor Augen. Diese um 1300 sich schnell ausbreitende politische Malerei ist aber nun nicht etwa jetzt erst entstanden. Neben dem am Ende der Antike in den Dienst der Kirche getretenen

<sup>241</sup> Davidsohn IV, 1, S. 327.

<sup>242</sup> Vasari-Milanesi I, S. 625 f. – F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, ed. Firenze 1845, I, S. 254. – Vgl. ferner E. Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1904, S. 24 mit Abb.

<sup>243</sup> Texte bei J. v. Schlosser, Quellenbuch z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters, Wien 1896, S. 367. – K. Brandi, Vorträge der Bibl. Warburg, V, 1925/26, S. 100ff.

<sup>244</sup> Aus attischen Nächten, Corona VI. Jahrg., S. 673 ff.

<sup>245</sup> Jb. d. Allerh. Kaiserh. 16, 1895, S. 202, auch schon F. Wickhoff, Repert. f. Kunsthiss. 6, 1883, S. 3.



Abb. 265. Mailand, Ambrosiana, Miniatur mit Kopie des „Jubiläumsfreskos“

Historienbild, das die weltlichen Ereignisse *ad maiorem Dei gloriam* schildert, hat sich das ganze Mittelalter hindurch höchst selbstständig ein politisches Geschehnisbild behauptet, das seinen profanen Charakter sich zu erhalten gewußt hat<sup>246</sup>. Es gab Gruppen von Denkmälern, die ihren Platz im Inneren der Kirche fanden, ohne im mindesten christliche Stoffe zu behandeln, und erst recht werden die Wandbehänge in den geistlichen und weltlichen Fürstensitzen breite Schilderungen

<sup>246</sup> Die Geschichte des früh- und hochmittelalterlichen Ereignisbildes hat J. v. Schlosser geschrieben, Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, Philolog.-hist. Klasse, Bd. 123, 1890, S. 58ff. Bei unserer Betrachtung der spätmittelalterlichen Entwicklung beziehen wir uns nur auf die Darstellungen großen Formats. Bilder von geschichtlichen Ereignissen in mittelalterlichen Handschriften oder auf Kapitellen (wie das Mailänder von der Vertreibung der Bürgerschaft durch Friedrich Barbarossa 1162 und ihre Rückkehr, Venturi III, Abb. 185) bleiben ausgeschlossen.

profanen Geschehens gebracht haben. Das historische Ereignisbild gehört also nicht zu den neuen Bildvorstellungen des ausgehenden Mittelalters. Nur können wir beobachten, daß die spärliche Zahl der Denkmäler, die uns aus dem 12. und 13. Jahrhundert überliefert ist, um 1300 durch eine große Dichtigkeit von Ereignisbildern abgelöst wird. Das kann nicht Schuld des lückenhaft uns überkommenen Denkmälerbestandes sein. Das Pontifikat Bonifaz' VIII. hatte damit begonnen, die Kunst in viel höherem Maße als bisher in den Dienst der kirchenpolitischen Propaganda zu stellen. Die Richtung, welche im Bilde den christlichen Charakter eines Staatereignisses betonte, verebbte seit dieser Zeit immer mehr. In dieser Umwelt verliert das Jubiläumsfresko Bonifaz' VIII. aus der Loggia des Lateran seinen Nimbus, den Neubeginn einer Entwicklung zu bezeichnen (Abb. 265). Es verliert ihn um so mehr, wenn es den Charakter eines Epitaphs annehmen sollte, und wenn es nicht im Auftrage Bonifaz' VIII. und nicht mehr zu seinen Lebzeiten entstanden wäre<sup>247</sup>. Es ist neuerdings die Vermutung ausgesprochen worden, das Fresko sei erst nach dem Lateransbrande von 1308 gemalt, den es sonst schwerlich überstanden haben würde. Diese Begründung ist zwar nicht stichhaltig, da die Kirche nur ausbrannte, das Fresko aber am Außenbau saß. Indessen hat die Spätdatierung viel für sich: daß der Kardinal Jacopo Gaetani dei Stefanesci das durch das französische Königtum wie durch die Feinde bei der Kurie so sehr beschimpfte Andenken des Oheims ehren wollte, sobald sich der erste Sturm der Anschuldigungen gelegt hatte, gewinnt, im Rahmen seiner sonstigen Kunstpflage betrachtet, viel Wahrscheinlichkeit. Die Inschrift des Jubiläumsfreskos, von Panvinio überliefert, welche die Ausschmückung der Loggia ausdrücklich als Werk Bonifaz' VIII. aus dem Jubeljahr röhmt, wäre dann nur auf die Fresken von der Taufe Konstantins und vom Bau der Basilika sowie auf die reiche Marmorinkrustation zu beziehen, aber erst von Stefanesci gesetzt. Auch die stilistische Haltung des Bildes – das erlaubt die von Eugène Müntz gefundene Kopie der Ambrosiana<sup>248</sup> zu schließen – rechtfertigt seine Ansetzung ins 2. Jahrzehnt viel eher als um die Jahrhundertwende. Die Beweglichkeit der Zuschauer und das freie Spiel der Gesten passen eher in diese Zeit. Die Spätdatierung macht vor allem Giottos Autorschaft unwahrscheinlich, wenn auch ein zweiter Aufenthalt des Meisters in Rom um 1310<sup>249</sup> nicht ganz ausgeschlossen erscheint. Mag nun auch die große Jubiläumsausstellung von 1307 die künstlerische Wandlungsfähigkeit des *jungen* Giotto überraschend dargetan haben – nach dem Arenazyklus ist das Lateransfresco im Werke Giottos nicht mehr unterzubringen<sup>250</sup>. Es würde dann doch in die engste zeitliche Nachbarschaft der Fresken aus S. Croce in Florenz rücken, und damals hätte Giotto gewiß nicht mehr eine vielköpfige Menschenmenge so altertümlich hoch übereinander gestaffelt und die herausgehobenen Zuschauer so locker beweglich agieren lassen. Freilich entzieht sich das Fresko – immer nach der Kopie der Ambrosiana zu urteilen – auch dem Vergleich mit Gemälden der römischen Schule, aber dennoch trägt selbst das mehrfach übermalte und veränderte Fragment einen ausgesprochen römischen Charakter, der sich freilich eher durch seine Beziehungen zur römischen Plastik, besonders zu Giovanni Cosmas, einstellt. Die sich im Fresko vordrängende Freude am Heraldischen, eines der ausgesprochensten Merkmale der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre im ganzen Abendland, darf man allerdings nicht als Stütze für die Spätdatierung heranziehen. Bonifaz VIII. hat in seinem ausgeprägten Familiensinn und der maßlosen persönlichen Ruhmsucht die lateranische Loggia bereits zum Jubeljahr 1300 mit

<sup>247</sup> Lionello Venturi, Arte XXI, 1918, S. 234f.

<sup>248</sup> E. Müntz, Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome, I, 1881, S. 125ff.

<sup>249</sup> L. Chiapelli, Arte, Bd. 26, 1923, S. 132ff.

<sup>250</sup> Noch Onofrio Panvinio schreibt das Fresko dem Cimabue zu, erst 1656 bei Rasponi werden Stimmen gegen diese Meinung vermerkt, die „*picturas eas potius Jotti fuisse putent*“. E. Müntz, S. 130f.

den Wappen der Kirche und der Gaetani sowie mit anderen Emblemen ausgeschmückt<sup>251</sup>. Das Überraschende ist nun, daß der Maler des Freskos die Örtlichkeit ganz vedutenmäßig getreu geschildert zu haben scheint, denn das Gemälde stimmt mit der Beschreibung der Baulichkeit bei Panvinio auffallend überein: „*pulpitum (d. i. die Loggia) marmoreum . . . totum fere pictum et emblematis ornatum . . . totum è lateribus et marmore factum*“<sup>252</sup>. Eine weitere Bestätigung bietet die Tatsache, daß sich die hier dargestellte Architektur ausgezeichnet dem römischen Cosmatenkreise einpaßt. Die gedrehten Säulchen, die bunten Borten, das tabernakelartige Gehäuse, in dem der Papst steht, besonders die Profilierung seines Sockels und schließlich die antiken Spolien als Stützen des Architravs – das alles begegnet an den kirchlichen Möbeln der Zeit um 1300 in den römischen Gotteshäusern auf Schritt und Tritt. Der 1299 mit den lateranischen Bauarbeiten betraute Cassetta wird ein Angehöriger der cosmatischen Werkstätten gewesen sein. Wann und von wem das Jubiläumsfresco auch gemalt sein mag, jedenfalls haben wir hier ein „Porträt“ der Architektur vor uns, in der sich das Ereignis abspielt. Während die genaue Wiedergabe der Kathedrale von St. Peter in Westminster auf dem Bayeux-Teppich und die zahlreichen Gründermodelle in der Hand von Stiftern des 13. Jahrhunderts lediglich Attribute sind, bedeuten die Glasgemälde im Brunnenhaus von Stift Heiligenkreuz am Ende des 13. Jahrhunderts mit der richtigen Wiedergabe der Klosterkirchen von Heiligenkreuz und Klosterneuburg schon eine Vorstufe für unser Fresko<sup>253</sup>, in dem zum erstenmal die topographische Treue für das ganze tragende Bildgerüst einer großen Wandfläche offenbar erstrebt wird. Trügt nicht alles, so war hier vom Künstler der Ähnlichkeit der Bauten eher Rechnung getragen als der von Personen, denn die Beisetzung der Namensinschrift und das vielfach angebrachte Familienwappen machten diese eigentlich überflüssig. Freilich kommt man hier über Vermutungen nicht hinaus, denn das erhaltene Fragment ist offensichtlich bei der letzten der zahlreichen Restaurierungen auf eine Ähnlichkeit mit der Porträtbüste Bonifaz' VIII. in den Vatikanischen Grotten hin zugestutzt worden.

Die Regierung Bonifaz' VIII., die Leidenschaftlichkeit ihrer Handlungen, die außenpolitischen Verwicklungen, die sie brachte, welche gerade die Kunstmöglichkeiten des Papstes zum Vorwand von Anklagen benutzten, mag die Verbreitung des Historienbildes mächtig gefördert haben. 1319 beschloß der Große Rat in Venedig, ein Legat zur Ausschmückung der nackten Wände der Hauskapelle des Dogenpalastes zu verwenden<sup>254</sup>. Schon damals wählte man als Thema ein Ereignis, das 45 Jahre später auch der Vorwurf für die Ausschmückung des neuerbauten Saales des Großen Rates werden sollte, die Zusammenkunft Alexanders III. mit Friedrich Barbarossa, – ein Geschehnis, das zugleich einen Glanzpunkt in der politischen Geschichte der Lagunenstadt bedeutete und doch noch Aufnahme in einem Sakralraum finden konnte. Nach 1314 wurde auf der Burg Angera am Lago Maggiore der große Saal des Pallas mit einem noch ganz in spätromanischer Formensprache gehaltenen Freskenzyklus ausgemalt, der schon über ein Menschenalter zurückliegende Geschehnisse festhielt: die Besiegung des Burgherrn Napo della Torre durch den Mailänder Erzbischof Ottone Visconti, Ereignisse aus den Jahren 1277 und 1278<sup>255</sup>. Während diese Fresken größtenteils erhalten sind, wurde das von einem lateinischen Lobgedicht begleitete Bildnis des Erzbischofs zerstört, was bei dem hochaltrömischen Charakter dieser Malereien für die Geschichte des Porträts gewiß keinen Verlust bedeutet. Im Kastell von Avio zwischen Trient

<sup>251</sup> Ein ähnlicher heraldischer Fries am Saume des Bahrtuches des Grabmals in den Vatikanischen Grotten aus demselben Jahre.

<sup>252</sup> Österr. Kunstopographie, Bd. XIX, Stift Heiligenkreuz, Abb. 79/80.

<sup>253</sup> F. Wickhoff, Repert. f. Kunstwiss. 6, 1883, S. 3.  
<sup>254</sup> P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, S. 156ff., mit Abb. 111ff.

und Verona wurde im 1. oder 2. Jahrzehnt des Trecento von Veroneser Künstlern die Geschichte des Geschlechts der Castelbarco dargestellt<sup>255</sup>, diesmal aber nicht in den Wohnräumen der Herrschaft, sondern in einem kleinen Nebengebäude, das vermutlich als Wachhäuschen gedient hat. Hier sind ausschließlich Kriegshandlungen geschildert, auf dem größten Bilde erscheint im Hintergrund das Kastell von Avio topographisch getreu mit allen baulichen Einzelheiten, was um so bemerkenswerter ist, als der Charakter der Fresken sonst besonders starr und heraldisch bleibt. Ist allem Anschein nach auch die Lombardei das Hauptland dieser profanen Ereignismalerei gewesen, so hat doch auch Piemont seinen Anteil geleistet. Durch eine Beschreibung, die im Turiner Staatsarchiv erhalten ist<sup>256</sup>, sind wir über ein Fresko unterrichtet, das sich in den Loggien des Kastells von Rivoli befand, wo es bei der Zerstörung des Baués durch die Franzosen im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wohl mit zugrunde ging. Hier war die Zusammenkunft Kaiser Heinrichs VII. von Luxemburg mit Papst Clemens V. geschildert, die im Oktober 1310 stattgefunden haben müßte, als der König über den kleinen St. Bernhard und das Val di Susa nach Italien hinabzog. Beim Fürsten von Savoyen-Achaia, der in Rivoli residierte, müßte der König mit dem aus Südfrankreich herübergekommenen Papste zusammengetroffen sein. Es ist nun sehr befremdlich, daß die Geschichtsschreibung von einer solchen Zusammenkunft zwischen Kaiser und Papst nichts weiß, obwohl die Quellen für den Italienzug Heinrichs VII. reich genug fließen<sup>257</sup>. Das Bild hat jedenfalls bestanden, und dem Charakter nach, den die Beschreibung vermittelt, kann es nur im ersten Viertel des Trecento entstanden sein. Der antithetische Aufbau und die friesartige Reihung der Figuren, die noch nicht zu Gruppen in einem Raum zusammengetreten, die Kennzeichnung der einzelnen Persönlichkeiten durch ihr neben ihnen angebrachtes Wappen – das alles paßt ausgezeichnet in die Frühzeit des Trecento und wäre nach 1330 kaum mehr möglich. Der Papst war in seinen Pontifikalgewändern sitzend dargestellt, in seiner Nähe sein Sekretär Giovanni da Reggio, hinter ihm auf hölzernen Sesseln vier Kardinäle, denn die Mittelgruppe scheint kompositionell dadurch herausgehoben worden zu sein, daß man die Figuren hier in zwei Streifen hintereinander staffelte. Auf der anschließenden Wand reiht sich dann das Gefolge an, Neffen und Adlige aus der Gascogne und der Auvergne, im ganzen zehn Personen. „*De l'autre part*“, also in der gegenüberliegenden Hälfte des Raums, baute sich nun die analoge Gruppe der Kaiserlichen auf. Auch hinter dem in den Staatsgewändern thronenden Luxemburger sitzen vier Fürsten, unter denen der Gastgeber, der Graf von Savoyen-Achaia, war, und auch zu Füßen des Kaisers sitzt sein Sekretär, Bernard von Mercato. Die vierte Wand wird den Herren des Gefolges vorbehalten geblieben sein, das aber größer als das des Papstes gewesen sein muß, denn es werden 23 Namen oder Wappen genannt oder beschrieben. Das thronende Herrscherbild des hohen Mittelalters und die Fürstenreihen, Abtskataloge u. ä. werden diese Wandbilder in ihrem Gepräge noch ganz bestimmt haben. Man wird überrascht feststellen, daß alle Merkmale des alten Berichtes die Malereien ganz in die Nähe der Miniaturen des Codex

<sup>255</sup> Ant. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma 1934, S. 223 ff.

<sup>256</sup> Der Text publiziert von Gaudenzio Claretta, Clemente V. papa ed Enrico VII. imperatore al castello di Rivoli. *Giornale araldico-genealogico-diplomatico* XII, 1884/85, S. 101 ff. Auf diese Veröffentlichung wies mich Herr Dr. Hellmut Kämpf, Rom, hin, dem ich auch Photokopien der Handschrift Turin, Staatsarchiv, Protocolli, Serie di Corte nr. 2 = Prot. Tribù nr. 1 fol. 134 ff. verdanke. Die Beschreibung trägt zwar den Schriftcharakter vom Ende des 15. Jhs., kann aber nur die Kopie einer zeitgenössischen Beschreibung aus dem Anfang des 14. Jhs. sein, da die Personalkenntnis des Gefolges beider Fürsten bis ins einzelne geht. Das Fresko bisher nirgends besprochen, nur sehr oft flüchtig erwähnt, z. B. von van Marle IV, S. 273.

<sup>257</sup> Wie mir Herr Dr. Kämpf mitteilt, der mit einer Monographie über Heinrich VII. beschäftigt ist, hat diese schon von Claretta festgestellte Tatsache durch die nachfolgenden 50 Jahre Forschung sich nicht beseitigen lassen. Heinrich VII. überschritt am 23. Okt. den Mont Cenis, zog am 24. in Susa ein, wo man 6 Tage rastete, am 30. erreichte der Zug Turin. Clemens V. ist aber (nach Claretta) für August und Oktober in Vaison bezeugt, nur für den September gibt es eine Lücke in seinem Itinerar.

Balduini rücken, der die Romfahrt des Kaisers schildert<sup>258</sup>, ohne daß natürlich direkte Beziehungen zwischen diesen Buchmalereien und dem zerstörten Fresko angenommen werden sollen.

Die großen Hofhaltungen der Tyrannen der Terraferma blieben hinter solchen Vorbildern nicht zurück. Um 1347 entstanden im Stadtpalast der Carraresen, dem heutigen Palazzo del Capitano zu Padua, in einem kleineren Raum, der neben der „*sala, ubi depicta est ystoria Thebana*“ lag, Fresken mit den Kriegs- und Friedenstaten der Carrara<sup>259</sup>, die aber 1511 zugrunde gingen. Die etwa 20 Jahre jüngeren Wandgemälde im großen Saale des Rats zu Venedig haben kein besseres Schicksal gehabt. Neben der Ausmalung der Räume im Palazzo Comunale in Siena muß dieser 1362 fertig ausgebaute Saal, in dem dann gleich der große profane Freskenzyklus entstand, der prunkvollste weltliche Raum des italienischen Trecento gewesen sein<sup>260</sup>. Jenes Thema, das man 45 Jahre früher für die Ausschmückung der Hauskapelle gewählt hatte, breitet der Bürgerstolz nun auch über alle Wände des großen Prunksaales aus. In einem Zyklus von 22 Bildern ist die Zusammenkunft Alexanders III. mit Friedrich Barbarossa samt Anlaß und allen Folgen geschildert. Wickhoff, der die Folge schön gedeutet hat, konnte auch wahrscheinlich machen, daß der oberitalienische Wirklichkeitssinn sich hier bei der Schilderung der Örtlichkeiten entfaltet hat, und daß die Stadtveduten des Gentile Bellini hier wohl bereits ihre Vorläufer gehabt haben werden. Kein volles Jahrzehnt nach dem Beginn der Arbeiten im Dogenplaaat hat dann auch Siena die einzige noch freie Wand des großen Saales seines Palazzo Comunale mit einem Historienbild – und zwar der Schilderung eines zeitgenössischen Ereignisses – geschmückt<sup>261</sup>.

Die Länder diesseits der Alpen haben einem solchen Reichtum von Historienbildern nur wenig gegenüberzustellen. Eine profane Stimmung, in der das Porträt um seiner selbst willen gedeihen konnte, herrschte hier noch nicht. Selbst wenn man sich vor Augen hält, daß die Rolle des Freskos im nordischen Profanraum der Teppich spielte, der die Zeiten weniger gut überdauerte; wenn man sich klar macht, daß die schriftliche Überlieferung des Nordens im 13. und 14. Jahrhundert mit Nachrichten über Kunstwerke weit mehr kargt als die des Südens, so kann es doch keine Frage sein, daß für die Sienesen oder Venezianer der Schmuck ihrer großen städtischen Profanbauten ganz anders ein Anliegen aller war, als für den Norden, wo der städtische Ehrgeiz und Bürgerstolz sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts zwar auch gewaltig regte, aber sich nur erst in *Sakralbauten* aussprach. Für das deutsche 13. und 14. Jahrhundert bedeutet zudem die Gestaltung eines Profanbaues durch andere als durch architektonische Mittel erst eine zweite Aufgabe. Entscheidend ist vor allem, daß es einen großen profanen Fest- und Versammlungsraum, der sich in seiner Architektur wesentlich vom Sakralbau unterschied, im nordischen 13. und 14. Jahrhundert noch gar nicht gab. Im Gegensatz zum kubisch nackten Kastenraum des italienischen Rathauses kennt der Norden solche unverstellten einheitlichen Säle noch wenig; der von Stützen getragene, kreuzgewölbte Hallenraum herrscht vor, und er bietet gar keinen Platz für Wandschmuck, die Glasmalerei ausgenommen<sup>262</sup>. Der einzige erhaltene Profanraum,

<sup>258</sup> Vgl. G. Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini, Berlin 1881, bes. Tafel 3 unten, Kaiserwahl, 8 unten, Hoffrage in Asti, 11 unten, Gericht über Cremona.

<sup>259</sup> Jul. v. Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh. 16, 1895, S. 184. Die Quelle S. 226 unter N.

<sup>260</sup> 1382 muß der Zyklus mit den historischen Bildern vollendet gewesen sein, aber schon 1409 ist durch das Seeklima viel zerstört, 1422 sind Restaurierungen nötig, seit den 70er Jahren ist die Folge durch Leinwandbilder der Bellini verdeckt, die aber wieder dieselben Themen behandelten. Vgl. F. Wickhoff, Repert. f. Kunsthiss. 6, 1883, S. 1f. 1408 hat übrigens auch der Comunalpalast in Siena in einem Zyklus von 16 Bildern von Spinello Aretino dies Thema aufgenommen. Zweifellos wollte man mit Venedig wetteifern. Siena als die Vaterstadt des großen Papstes war die einzige Comune, die neben der Königin der Meere sich des Gegenstandes bemächtigen durfte (van Marle III, Abb. 340/41). <sup>261</sup> 1372 malte Lippo Vanni die 1363 geschlagene Schlacht im Val di Chiana in Grisaille (van Marle II, Abb. 303).

<sup>262</sup> Im Kaisersaal des Aachener Rathauses konnte für die Wandgemälde des 19. Jhs. nur dadurch Platz geschaffen werden, daß man die originalen Fenster aus dem dritten Viertel des 14. Jhs. zumauerte. Kunstdenkmäler Rheinprovinz, Aachen. III, S. 124.

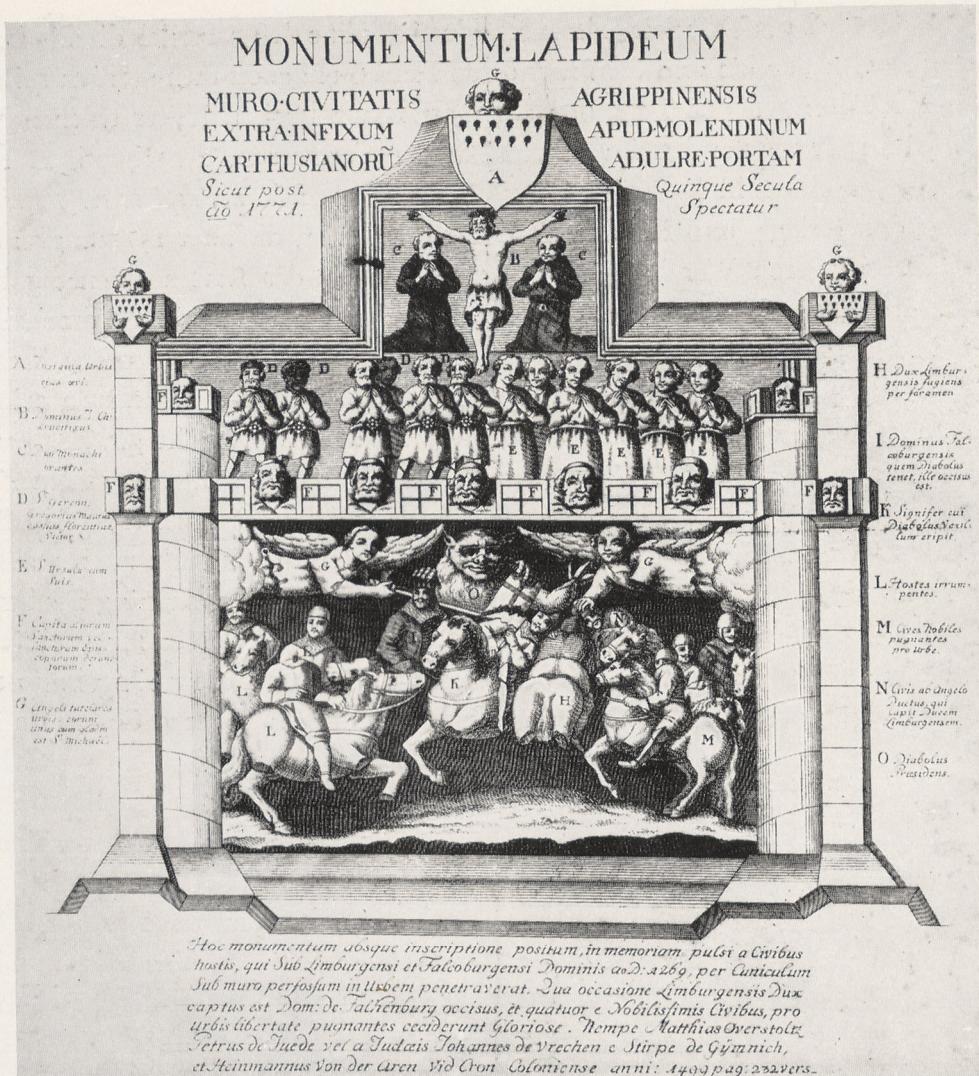


Abb. 266. Köln, Denkmal an der Ulre-Pforte. Nach einem Stich von 1771

mit dessen Ausschmückung man gerade an die unterste Grenze des von uns betrachteten Zeitraumes kommt, ist der um 1360 entstandene Hansasaal des Kölner Rathauses<sup>263</sup>. Von der profanen Gesinnung einer auf ihre Geschichte stolzen städtischen Gemeinschaft kann hier keine Rede sein: die eine Schmalwand nahmen die neun guten Helden, die andere ein Fresko mit sieben Propheten ein. Von den großen Feldern der Längswände, die durch Maßwerkgliederung gerahmt waren, hatte sich wenigstens bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts noch ein hl. Georg erhalten. Das Bildnis konnte also im nordischen 14. Jahrhundert schon deshalb sich nicht so schnell ausbilden wie im Süden, weil die weltlichen Mächte, in deren Schutz es vorwiegend stehen sollte, seiner noch nicht bedurften.

Die wenigen historischen Darstellungen des späten 13. und 14. Jahrhunderts, von denen wir wissen, verharren alle im kleinen Format, und ihnen allen ist ihre Abhängigkeit von der kirchlichen Kunst noch auf die Stirn geschrieben. Ob ein Relief in einem Seitenschiff von Notre Dame in Paris wirklich die Niederlage des Templerordens mit dem Hochmeister und den Rittern in Ketten zeigte, erscheint fraglich<sup>264</sup>. In jedem Falle könnte das Relief später aus dem Zusammenhang einer Votivgabe oder eines Grabmals herausgelöst sein. Der älteste Zyklus mit der

<sup>263</sup> Kunstdenkmäler Köln, 2. Bd., IV. Abteilg. Die profanen Denkmäler, S. 215 ff.

<sup>264</sup> Éméric-David, Sculpture française, S. 81.



Abb. 267. Köln, Denkmal an der Ulre-Pforte, Gipsabguß des Reliefs vor der Erneuerung

Darstellung eines weltlichen zeitgenössischen Ereignisses, von dem wir Kunde haben, scheint 1320 im Château Conflans-lès-Paris entstanden zu sein. Damals nämlich schloß die Gräfin Mahaut d'Artois, eine Nichte des hl. Ludwig, mit dem Pariser Maler Pierre de Bruxelles einen Vertrag, laut dessen die Wände der Galerie der Burg ausgemalt werden sollten mit der Schilderung des Zuges ihres Vaters, des Grafen Robert II. d'Artois nach Sizilien, wohin er den hl. Ludwig auf dem Kreuzzug begleitet hatte<sup>265</sup>. Es handelt sich hier im Norden noch um eine kontinuierliche Darstellung auf Goldgrund. Die einzelnen Szenen trugen Unterschriften, um die Reihenfolge der nicht abgeteilten Handlungen verständlich zu machen. Hier wird die Profanmalerei sich sehr eng an die Heiligenlegende angelehnt haben. Denn die kirchliche Schilderung des Lebens und besonders des Kreuzzuges des hl. Ludwig, die nun überall in die Kirchen einzieht<sup>266</sup>, erzählt ja die gleichen Ereignisse, das Zusammenströmen der Bewaffneten, das Auslaufen der Schiffe usw.<sup>267</sup> Das erste Täfelchen, das einer weltlichen Handlung gewidmet war, scheint jenes Bildchen gewesen zu sein, das Montfaucon noch in der Sainte Chapelle sah<sup>268</sup>, und das in der Revolution zugrunde ging, aber durch eine Kopie, die Gaignières hatte anfertigen lassen, auf uns gekommen ist<sup>269</sup>. Es stellt die Huldigung des späteren Königs Jean le Bon, damals noch Herzogs der Normandie, und des Herzogs Eudes IV. von Burgund dar, welche diese 1342 dem neugewählten Papste Clemens VI. in Avignon darbrachten. Vor dem in einfachem Gewande thronenden Papste kniet der Herzog Eudes, ihm ein Dyptichon überreichend. Auch hier konnte die Profanmalerei ein jahrhundertealtes Schema ohne weiteres übernehmen, denn es handelt

<sup>265</sup> J. v. Schlosser, *Jb. d. Allerh. Kaiserh.* 16, 1895, S. 165. Die Quelle abgedruckt S. 222 unter F.

<sup>266</sup> Die im ersten Drittel des 14. Jhs. entstandene Ludwigslegende im Franziskanerkloster in Lourcine wird ähnlich ausgesehen haben. Vgl. P. A. Lemoisne, *Gotische Malerei Frankreichs*, Berlin und Florenz o. J., S. 13.

<sup>267</sup> Das Bild im alten Pal. Royal in Étampes, das vielleicht die Übergabe der Baronne Étampes an Louis d'Évreux durch Philipp den Schönen 1307 darstellt, ist wieder eher ein rechtsgeschichtliches Denkmal, vgl. Lemoisne, S. 12f.

<sup>268</sup> Montfaucon II, S. 324, und Taf. LV, 5.

<sup>269</sup> Abb. bei L. Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet*, Paris 1925, S. 14 u. Taf. III.

sich nur um die Übertragung des Schreiber- und Dedikationsbildes aus der Buchkunst in die Tafelmalerei. Freilich gibt es aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ein weltliches Ereignisbild, das nicht aus der kirchlichen Kunst hervorgegangen zu sein scheint. Damals brachte man an der Ulre-Pforte in der Kölner Stadtmauer ein Relief an zur Erinnerung an die siegreiche Abwehr eines hier versuchten Überfalles auf die freie Stadt durch die Parteigänger des Erzbischofs im Jahre 1268 (Abb. 266–267). Das Schlachtenbild schließt sich formal an eine antike Komposition, etwa ein Sarkophagrelief, an<sup>270</sup>.

Der weite Umweg, den wir gegangen sind und während dessen so wenig vom Porträt selbst die Rede war, läßt nun an seinem Ende die Bedingungen überschauen, denen das Bildnis in den führenden Ländern des Abendlandes in der ersten Hälfte des Trecento unterstand. Eine Kunst, die der Einzelpersönlichkeit Spielraum genug bot, handelnd ihren Wert im wirklichen Geschehen vor aller Augen zu beweisen, hatte allein Italien ausgebildet. Mag in den meisten Fällen in der ersten Hälfte des Trecento die Identifizierung der Persönlichkeit noch durch die Umweltschilderung vollzogen werden, so zog diese doch das echte Porträt bald nach sich. Es läßt sich bei den großen Verlusten an Wirkteppichen und Wandgemälden in Profanräumen keinesfalls beweisen, daß der Einzelne im Norden mehr Assistenzfigur bleibt, daß die Seite seines Lebens, die ihn als Gottes Diener zeigt, allein oder auch nur vorwiegend darstellungswürdig war. Aber so viel wird man doch sagen dürfen, daß die Lebensbedingungen diesseits der Alpen der Bewahrung der hochmittelalterlichen Bildnisform günstiger waren als dem Aufkommen des Porträts in unserem Sinne. Profanräume boten dem Bildnis noch keine Aufgaben, die uns bekannten Porträtaufträge sind fast alle für kirchliche Denkmäler erteilt, und der Teppich, der noch am ehesten für profane Bildnisse zur Verfügung stand, hält an der hochmittelalterlichen Art der Schilderung länger fest als die Plastik und später das Tafelbild. In Italien allein dringt die neue Bildniskunst, von einem mächtigen Bedürfnis getragen, in alle Lebenskreise.

## VI

Seit Vasaris Viten erschienen sind, gilt Giotto als der große Erneuerer des italienischen Bildnisses<sup>271</sup>. Alle seine berühmten Zeitgenossen und sich selbst dazu sollte er gemalt und damit den Weg frei gemacht haben für die Bildnisse der Simone Martini, der Traini u. a.<sup>272</sup>. Diese Anschabung hat bis heute nicht gebrochen werden können<sup>273</sup>, obwohl selbst die Nachricht des Filippo Villani, Giotto habe in der Kapelle des Bargello mit Hilfe von zwei Spiegeln ein Selbstbildnis gemalt<sup>274</sup>, längst als eine gelehrte Reminiszenz aus Plinius erwiesen ist<sup>275</sup>. Ein größeres Mißverstehen Giottos ist kaum möglich. Zwar wird niemand sich der Ausdrucksgewalt seiner

<sup>270</sup> Kunstdenkmäler Köln, 2. Bd, IV. Abt. Profane Bauten, S. 124ff.

<sup>271</sup> „Introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive: il che più di dugento anni non s'era usato.“ Vasari-Milanesi I, S. 372.

<sup>272</sup> Bildnis des Can Grande della Scala Vas. Mil. I, S. 388, Dantes, Corso Donatis und Brunetto Latinis I, S. 372 (Exkurs Milanesis, S. 413), Clemens V., S. 387, Arnolfo di Cambios, S. 291. – Selbstbildnisse: Assisi, Unterkirche, Vierung, I, S. 379, in Gaeta, S. 391. – Bildnis des Thomas von Acquin von Traini I, S. 612. Bildnisse von Petrarca, Laura, Cimabue, Lapo, Arnolfo di Cambio, Benedikt XI. von Simone Martini samt einem Selbstbildnis in der Spanischen Kapelle I, S. 559.

<sup>273</sup> So noch jüngst Walther Götz im Archiv für Kulturgeschichte, XXVII, 1937, S. 67: „Giotto stellt die Malerei grundsätzlich auf den Boden einer neuen Wirklichkeitskunst. Gegenüber den Schwankungen und Unvollkommenheiten seiner älteren Zeitgenossen richtet er den Blick nur auf das, was er vor Augen sah . . . Er sah den Ausdruck menschlichen Innenlebens im Mienenspiel . . . Giotto nimmt florentinische Mitbürger zum Modell, er schuf damit eine neue Verbindung von Publikum und Kunst und übertrug den Wirklichkeits-sinn von sich auf andere . . . Mit durch Giotto . . . entsteht der Sinn für das individuelle Porträt . . .“ usw.

<sup>274</sup> „Dipinse eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con aiuto di specchi, se medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del podestà nel muro“, Fil. Villani, Le vite d'uomini illustri fiorentini, ed. Mazzuchelli, Firenze 1847, S. 47.

<sup>275</sup> J. v. Schlosser, Präludien, S. 267, u. Lor. Ghibertis Denkwürdigkeiten, Berlin 1912, II, S. 120.



Abb. 268. Padua, Arena-Kapelle. Giotto, Der Stifter Enrico Scrovegni

Köpfe entziehen können, aber diese verharren ganz in einer hohen Typik; es ist überraschend, wie sehr es der Künstler verschmäht, selbst größere Gruppen, wie beim Abendmahl oder beim Einzug in Jerusalem, physiognomisch zu differenzieren. Giotto gehört auch darin noch ganz dem Mittelalter an, daß seine Gestalten zunächst nicht durch das Antlitz sprechen, sondern durch Haltung und Gebärde, durch den stummen Ausdruck des Gewandes und durch ihren Platz im Bildaufbau, dessen schöpferische Neuformung Giottos große Sendung war.

So wird man auch nicht im Ernst daran denken dürfen, in dem knienden Enrico Scrovegni mit dem Votivmodell der Arenakapelle in der Hand (Abb. 268) ein Bildnis in unserem Sinne zu suchen. Die Proportionen des Kopfes, die sehr ausgeprägte Form des Kinnbackens und das volle weiche Kinn selbst teilt das Bildnis mit allen anderen Figuren der Arena. Wünscht Giotto deutlich zu machen, daß der Dargestellte der reinen Welt der Göttlichen, Heiligen und Seligen nicht angehört, so drückt er das bei seinen Profilfiguren vor allem in der Nasenpartie aus. Leute von niedrigem Stande oder Gestalten, die sich in der Heilsgeschichte versündigen, werden mit aufgestülpter Nase, breiten fleischigen Nasenflügeln und viel zu großem Mund, manchmal mit aufgeworfenen

Lippen dargestellt. Es bleibt aber immer bei der Abwandlung des gleichen Kopftyps, und es bleibt vor allem bei der Unveränderlichkeit der anderen Gesichtspartien, wie der Stirnhöhe, des Kinnes und des Halses<sup>276</sup>. So wird auch Scrovegni als edle und vornehme Erscheinung zunächst durch das Mittel des Kontrastes geschildert, indem seinem Profil das des Klerikers gegenübergestellt wird, der das Votivmodell stützt, wohl des Geistlichen der Kapelle. Dessen grobe Mund- und Nasenpartie lassen die gleichen Züge beim Stifter als adlig und rassig erscheinen. Aber gebogen ist die Nasenlinie des Scrovegni dennoch, denn bei dem hohen Ebenmaß seiner Züge würde er sonst mit seinen großen Augen und den hochgeschwungenen Brauenbögen Christus selbst gar zu ähnlich erscheinen. Während Giotto auf seine üblichen Mittel, durch Fältchen an den Augenwinkeln oder eine gedrückte Brauenführung den Abstand des Menschen von den Himmelschen hervorzurufen, aus Höflichkeit für seinen Auftraggeber hier verzichtete, blieb nur die Nasenpartie übrig, um Scrovegni gegen die anderen Figuren abzusetzen<sup>277</sup>.

Auf das vermeintliche Bildnis Dantes von Giottos Hand und auf die langsame Herausbildung eines allgemein verbindlichen Dante-Porträts, an dem dann seit der Hochrenaissance alle Generationen sich ihre Vorstellung von der Erscheinung des Dichters gebildet haben, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, weil Oskar Wulff Ursprung und Ausbreitung des Dante-Bildnisses in einer Weise geschildert hat, die sich mit unserer Anschauung von der Lage des Bildnisses um 1300 nahe berührt<sup>278</sup>. Auch Wulff sieht in dem – übrigens ja unleidlich restaurierten – Fresko des Bargello nur den Versuch eines Malers, durch Abwandlung von Kopftypen eine größere Menge zu gliedern. „Der Urheber der Freske hat schwerlich mehr darstellen wollen als die verschiedenen Stände der Seligen, also neben dem König und wohl auch einem Geistlichen vielleicht einen Gelehrten oder Arzt oder einen Staatsmann. Das älteste vermeintliche Bildnis Dantes erweist sich so als eine freie Schöpfung der Kunst, der erst die Einbildungskraft des nachlebenden Geschlechts unter Anregung seiner Dichtung ihre höhere Sonderbedeutung verliehen hat“<sup>279</sup>. Noch wichtiger ist Wulffs Erkenntnis, daß es auch keine literarische eingehende Überlieferung von Dantes Antlitz gibt, daß vielmehr Boccaccios Schilderung auf einem *Bilde*, dem Fresko Nardo di Ciones in der Cappella Strozzi von S. Maria Novella fußt, das aber seinerseits alles andere als eine verlässliche Quelle ist. Auf rein naturwissenschaftlichem Wege hat sich ein Teil der Anschauungen Wulffs wirkungsvoll bestätigen lassen. Der Anthropologe der Universität Bologna, Fabio Frassetto, hat im Dante-Jubiläumsjahr 1921 den Schädel des Dichters untersuchen dürfen<sup>279a</sup>. Nach seinen Messungen und Beobachtungen entfernen sich alle Büsten und Bilder der Renaissance, die unsere Vorstellung von Dantes Aussehen noch heute bestimmen, sehr beträchtlich von der Wahrheit. Die Neapler Büste wie die des Torrigiani oder die Miniatur des Codice Riccardiano sind freie Weiterbildungen eines Grundtyps. Aber über dessen historischen Kern vertritt Frassetto nun die entgegengesetzte Meinung von Wulff. Die Pause, die Seymour Kirkup von dem Fresko des Bargello nach der Freilegung, noch vor der Übermalung, nahm, stimmt nach Frassetos Untersuchungen auf das Genaueste mit dem Schädel Dantes überein. Besonders die Form, die er für den Nasenrücken erschließt, findet er bei der Pause genauestens wieder. Die Kunstgeschichte kann diese Wege der Naturwissenschaft nur bis zu einem Punkte mitgehen. Selbst wenn man einräumen würde, die Kirkupsche Pause habe den echten alten Zustand des Freskos noch eingefangen, so läßt sich doch ein anderer

<sup>276</sup> Wenn Judas in der Szene des Judaskusses der Arena die höckerartigen Wülste über den Augen hat, welche die Profillinie der Stirn verändern, so ist das nur eine Bekräftigung unserer Feststellung. Ein Verbrecher wie Judas muß auch physiognomisch von allen übrigen Menschen abweichend gezeichnet werden.

<sup>277</sup> Über die anderen Bildnisse Scrovegnis vgl. unten S. 314 u. 336.

<sup>278</sup> O. Wulff, Kunstdchronik u. Kunstmarkt, 1920–21, S. 909ff.

<sup>279</sup> Ebenda S. 913.

<sup>279a</sup> F. Frassetto, Dantis Ossa. La forma corporea di Dante. Bologna 1933.

Einwand nicht zum Schweigen bringen. Es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen einer Tafel für den anthropologischen Unterricht und einem Kunstwerk. Der Maler, welcher einen berühmten Zeitgenossen verewigt, kennt eine höhere historische Wahrheit, als die anatomische Richtigkeit. Er muß ebenso frei mit ihr schalten dürfen, wie der Dichter des historischen Romans mit dem von der Geschichtswissenschaft dargebotenen Stoff – um des Gesamtbildes willen, das er in seiner Seele trägt. Die Dantebildnisse, welche vor den Schädelmessungen bestehen können, müßten im Sinne einer naturwissenschaftlichen Logik alle einander ähnlich sehen. Sie bleibengleichwohl im Gesamtausdruck höchst verschieden voneinander – so verschieden, daß man auch weiterhin ebenso sehr an die Abwandlung eines durch Übereinkunft zustande gekommenen Grundtyps wie an die Variation eines von der Natur geformten, wirklich einmal vorhanden gewesenen Objekts wird glauben dürfen. Wir müssen uns mit der Erkenntnis zufrieden geben, daß es

ein authentisches Dante-Porträt nicht gibt, auch gar nicht geben kann, weil ein Dichter nicht in den Kreis der bevorzugten Persönlichkeiten gehört, deren Antlitz zuerst auf Grund der Wirklichkeitsbeobachtung gebildet wird. Diesen Kreis bilden nur die Großen, geistliche und weltliche Machthaber, weil sie auch die Auftraggeber sind.

Um nichts besser steht es mit dem Bildnis der Laura. Daß Simone Martini die Geliebte Petrarca's „ritrasse in carte“, wissen wir aus dessen Sonetten und Briefen<sup>280</sup>. Auch wenn es nicht ausdrücklich bezeugt wäre, würde man nur an eine Miniatur denken dürfen, denn selbst Fürsten und andere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens erscheinen ja in der ersten Hälfte des Trecento auf Tafelbildern nur erst „zugeordnet“, als Nebenfiguren, als Stifter. Über den Grad der Wirklichkeitstreue jener Miniatur des Simone können wir uns eine Vorstellung bilden aus einem anderen Bildnis des Meisters, dem Roberts des Weisen<sup>281</sup>. Danach wird auch die Laura ein Idealbildnis, ein „Zeitgesicht“ gewesen sein, in das einzelne beobachtete Züge eingetragen waren. Die Nachricht, auf Simones Fresko vom Drachenkampf des hl. Georg, das sich im Porticus von Notre Dame des Domes in Avignon befand und 1828 zerstört wurde, sei die Laura unter der Gestalt der befreiten Prinzessin dargestellt gewesen, ist nicht weiter als bis 1472 zurück zu verfolgen<sup>282</sup>. Ganz abgesehen von den durch de Nicola beigebrachten schlagenden Gründen, laut



HONORIVS. IIII. Papa Romanus genit. Sacerdos, ex eius marmore statua, quae supra ipsius sepulcrum.

Abb. 269. Papst Honorius IV., Relief von der Rückseite seines Grabmals. Zeichnung des Cod. vat. lat. 5407, fol. 64

<sup>280</sup> Il canzoniere di Francesco Petrarca, ed. Rigutini-Scherillo, 2. Aufl. Milano 1908, Sonette 77 und 78. Vasari-Milanesi I, S. 546 u. 560, Anm. 1. Vgl. ferner Prince d'Essling u. E. Müntz, Pétrarque . . . ses portraits et ceux de Laure, Paris 1902, S. 73 ff.

<sup>281</sup> Über dies vgl. unten S. 320 ausführlich.

<sup>282</sup> G. de Nicola, Arte IX, 1906, S. 343. Nach dem Anonimo Morelliano ging das Bildnis der Laura, das Pietro Bembo in seinem Haus in Padua hatte, auf das Fresko in Avignon zurück. Notizia d'opere di disegno pubblicata da D. Jacopo Morelli, ed. G. Frizzoni, 2. Aufl., Bologna 1884, S. 50.

denen das Fresko in Avignon gar nicht im Auftrag Petrarcas entstanden ist, sondern in dem des Kardinals Stefaneschi, womit alle Beziehungen zu Laura ja hinfällig werden, wäre ein verkleidetes Bildnis an der Wende des ersten Drittels des Trecento schon als Bildgattung sehr unwahrscheinlich. Die reife Renaissance wird hier eine Porträtförm, die ihr ganz geläufig war, unbefangen in eine Zeit hineingesehen haben, der solche Bildnisse in Wahrheit noch fremd sein mußten<sup>283</sup>.

Sehr viel wichtiger als die Frage nach Giottos und Simones Interesse am Porträt ist jedenfalls die Feststellung, daß beide gar nicht vom Schicksal berufen sein konnten, die Entwicklung der Bildniskunst zu ihrer Zeit entscheidend zu bestimmen, weil sie *Maler* waren. Die Führung war noch immer bei der Plastik, die Tradition hatte sie ihr in die Hände gelegt. Bildnisse wurden auch jetzt noch fast ausschließlich bei Grabmälern gefordert. Seit den siébziger Jahren des Ducento hatte die Skulptur in Italien die Malerei ganz bei der Darstellung des Toten zurückgedrängt, während im Norden die Malerei auch vor 1270 keine nennenswerte Rolle in der Grabmalkunst gespielt hatte.

Bedeutsamer als die Abgrenzung des Widerstreits zwischen überkommenen und beobachteten Einzelzügen im Antlitz der Toten, wichtiger als die Betrachtung des Formenwandels beim Bildnis selbst ist aber für uns die ganz neue Rolle, welche die Gestalt des Verstorbenen nun im Aufbau des Wandgrabmals zu spielen beginnt. Es ist das ein rein italienischer Vorgang, denn im Norden hat beim Vorherrschen der freistehenden Tumba oder der Grabplatte gar nicht die Gelegenheit bestanden, den Toten an seinem Gedächtnismal mehrfach in Lebensgröße zu verewigen. Entschloß sich auch die italienische Kunst erst fast 100 Jahre später als der Norden dazu, das Grabmal mit der Figur des aufgebaerten Toten zu schmücken<sup>284</sup>, so drängten dann doch sofort die rein innerkünstlerischen Probleme die Entwicklung weiter. Der steile Baldachinaufbau schnitt aus der Rückwand, vor der das Grabmal stand, eine hohe, schmale Fläche aus, die den natürlichen Platz für malerischen Schmuck bot, und deren sich die Malerei schon zu einer Zeit bedient hatte, als die Grabmäler noch ohne jeden figürlichen plastischen Dekor waren<sup>285</sup>. Aber mit dem Erwachen einer großen nationalen Skulptur in der Toscana hatten die Freifigur und das Relief sofort die Malerei von dem ihr viel gemäßerem Platze verdrängt, nur in Latium hat im Kreise des Pietro Cavallini sich die Malerei noch um 1300 auf der Rückwand der Gräber behaupten können<sup>286</sup>. Kurze Zeit hält sich die Skulptur zunächst noch an das ikonographische Schema der Malerei; an der Rückwand erscheint der Tote, der unten auf der Tumba ausgestreckt liegt, noch einmal, jetzt kniend und von seinem Schutzpatron oder einem anderen Heiligen der thronenden Madonna empfohlen<sup>287</sup>. Aber bereits das Grabmal Papst Honorius' IV. († 1287), das leider nur in Fragmenten auf uns gekommen ist, muß die große Wandlung gebracht haben<sup>288</sup>. Wir haben früher nachzuweisen versucht, daß seine Formensprache die Entstehung des Grabmals eher um 1302 als

<sup>283</sup> Über das verkleidete Bildnis vgl. unten S. 325ff. – Es ist unverständlich, wie de Nicola, nachdem er eben nachgewiesen hat, daß zwischen dem Fresko von Avignon und Petrarca und Laura keine Beziehungen bestehen, dann in einer Miniatur des codice di San Giorgio im Kapitel-Archiv von St. Peter in Rom, die eine Kopie des avignonesischen Freskos ist, doch wieder die Laura unter der Gestalt der Prinzessin erkennen will (S. 344). Es ist das typische Bild der höfischen Frau des ersten Jahrhundertdrittels. – Ganz ebenso ist übrigens das Bildnis des Verfassers des Gedichts, des Kardinals Stefaneschi, ohne jeden individuellen Zug (Abb. bei Muñoz, Roma di Dante, S. 19 u. S. 236).

<sup>284</sup> Das älteste erhaltene ist das Grabmal Papst Clemens' IV. in S. Francesco in Viterbo. Vgl. oben S. 277.

<sup>285</sup> Ein typisches Beispiel ist das Grabmal des Kardinals Guglielmo Fiesco († 1265) in San Lorenzo fuori in Rom. Literarische Belege für zerstörte Grabbauten dieser Art bei F. Burger, Florentiner Grabmal S. 21f.

<sup>286</sup> So am Grabmal Bonifaz' VIII. (1300) und den römischen Gräbern des Giovanni Cosmas.

<sup>287</sup> Am Grabmal Clemens' IV. erscheint der Papst unter dem Schutze der hl. Hedwig, die er selbst kanonisiert hatte. Der Kardinal Guillaume de Braye wird vom hl. Paulus empfohlen.

<sup>288</sup> Für die wechselvolle Geschichte des Grabmals vgl. H. K. Mann, S. 44ff., für das Ikonographische und Stilistische H. Keller, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml. 1935, S. 31.



Abb. 270. Grabmal Heinrichs VII., Pisa, Camposanto, von Tino da Camaino

direkt nach dem Tode des Papstes 1287 anzusetzen zwingt. Auch die neue Auffassung vom Toten, die uns hier zuerst entgegentritt, atmet eher den Geist der Tage Bonifaz' VIII. Eine Zeichnung, die Grimaldi vor der Zerstörung des Grabes anfertigte, und die in fol. 64 von Cod. vat. lat. 5407 erhalten ist (Abb. 269), kopierte das Bildnis des Toten „ex eius marmorea statua quae supra ipsius sepulcrum extabat proprio eius familiae sacello ad S. Mariam de Ara Coeli“. Die Zeichnung gibt keine Auskunft über die Größe der Figur und die Art ihrer Anbringung an der Rückwand. Es bleibt ungewiß, ob sie dort wirklich das Zentrum der Komposition bildete, dazu ist das Motiv des Lesens aus einem Buche höchst merkwürdig. Trotz alledem muß das Grabmal Honorius' IV. als das älteste erhaltene Denkmal einer Richtung gelten, welche die Apotheose des Renaissance-Menschen vorbereitet. Hier zuerst erscheint der Verstorbene nicht mehr „zugeordnet“, nicht als Betender oder Seliger, sondern „unbedingt“, in der Würde seiner längst zerfallenen leiblichen Erscheinung. Aber das Denkmal für Honorius IV. ist nicht das schöpferische Erstlingswerk dieses Grabmaltyps gewesen. Der Papst ist 1287 gestorben, zwei Jahre vor ihm war Karl von Anjou verschieden. Dessen Grabmal in der Kathedrale von Neapel muß nach alten Nachrichten<sup>289</sup> schon die Statue des thronenden Herrschers hoch über dem Sarkophag mit dem aufgebarerten Toten noch einmal gebracht haben<sup>290</sup>. Für den Gründer einer Dynastie auf einem von Tradition nicht beschwerten Boden, fern vom französischen Mutterlande, dem diese Grabmalform ganz

<sup>289</sup> Leider gibt keiner der neueren Autoren die alte Quelle an. Auch bei Elena Romano, *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920, S. 28 ff., keine Aufklärung. G. B. Galante, *La tribuna del duomo di Napoli*, Napoli 1874.

<sup>290</sup> Demnach ist die Zurückführung dieses Grabmaltyps auf eine Erfindung des Tino da Camaino, die E. Bertaux, *Mélanges Paul Fabre*, Paris 1902, S. 374, versucht und die sich noch W. R. Valentiner, *Tino da Camaino*, Paris 1935, S. 24f. u. S. 126f., zu eigen macht, hinfällig.

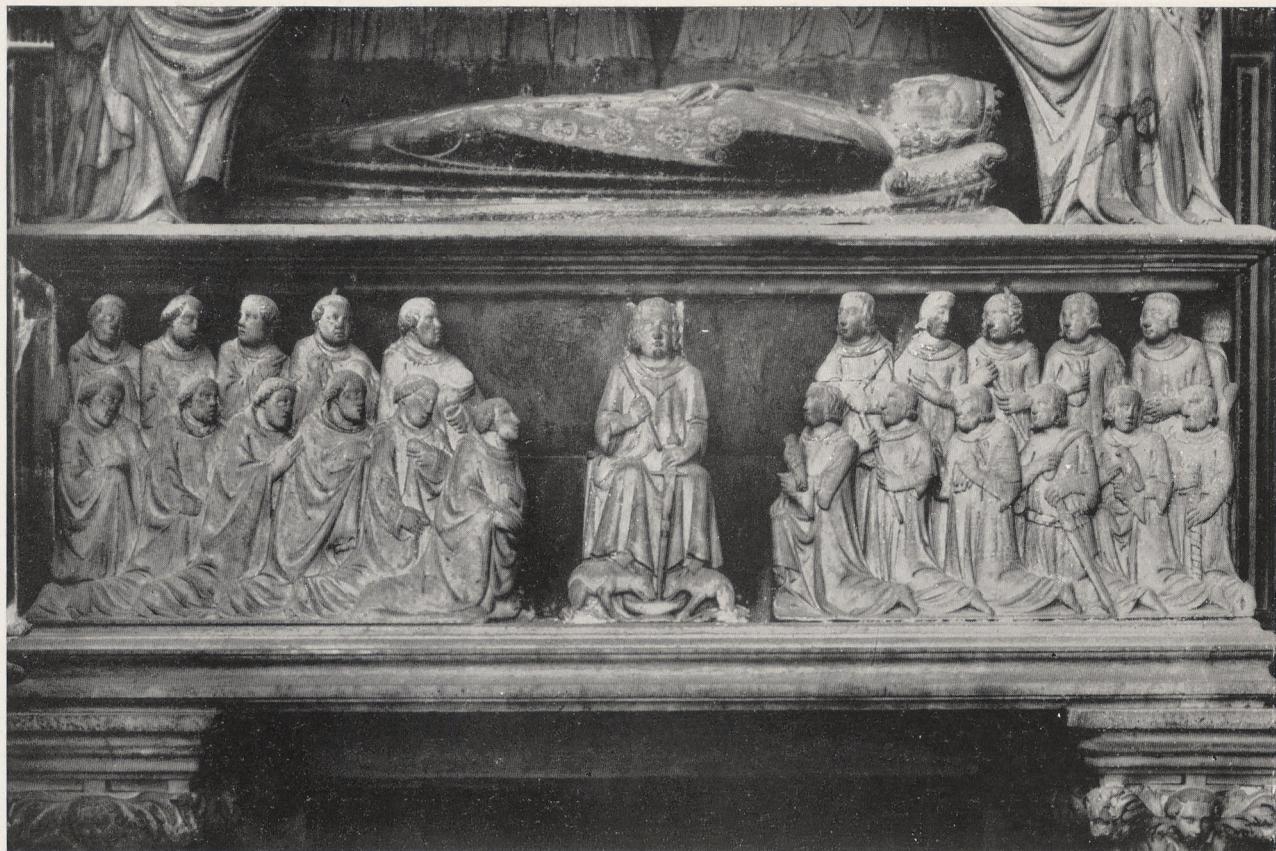


Abb. 271. Neapel, S. Chiara, Grabmal des Herzogs Karl von Calabrien, von Tino da Camaino

fremd war, konnte solch neue Art der Darstellung des Herrschers <sup>an</sup> seinem Grabmal gefunden werden. Es kann unmöglich ein bloßer Zufall sein, daß es sich um das Grab desselben Herrschers handelt, dem zu Lebzeiten eine Ehrenstatue auf dem Kapitol errichtet wurde, und daß das Grabmal Honorius' IV., welches die Ikonographie des Neapler Anjou-Denkmales dann übernahm, wohl unter der Regierung Bonifaz' VIII. errichtet wurde, also unter dem Einfluß eines Papstes, von dem uns noch heute ein halbes Dutzend Ehrenstatuen erhalten sind! Aber Rom und die Toscana greifen nur auf, was ihren eigenen Bestrebungen verwandt erschien, die typenbildende Kraft geht durchaus von Neapel aus, sie wird angetrieben von dem politischen Willen einer jungen, noch im Kampf um ihr Dasein stehenden Dynastie. Wir werden sehen, daß die konsequente Weiterbildung dieses Grabmaltyps fast ausschließlich in Neapel sich vollzieht. Den nächsten Schritt dazu tut freilich das Denkmal für den Todfeind der Anjous, das Grabmal für Kaiser Heinrich VII. († 1313) im Dom zu Pisa von Tino da Camaino. Von einem leidenschaftlich für die guelfische Sache Partei ergreifenden Künstler<sup>291</sup> 1315 geschaffen, beweist das Denkmal des Ghibellinen-Kaisers, indem es die Ikonographie des guelfischen Herrschergrabmals des Anjou übernimmt, daß dieser Grabmaltyp damals bereits sich *allgemeiner* Verbreitung erfreut haben muß. Aber dieses Kaisergrab hat dann wieder die Anregungen, die es indirekt von Neapel empfing, dorthin zurückgezahlt. Ebenso wie Robert der Weise 1316 die Krone und die Kostbarkeiten Heinrichs VII. aus dem Nachlasse dieses seines Todfeindes für den eigenen Gebrauch gekauft hatte<sup>292</sup>, so übernimmt er auch für die Grab-

<sup>291</sup> Noch in demselben Monat August 1315, in dem er das Grabmal des Ghibellinen-Kaisers vollendet, kämpft Tino da Camaino, der Pisa heimlich verläßt, auf guelfischer Seite in der Schlacht bei Montecatini in der sienesischen Mannschaft. Vgl. P. Bacci, Rassegna d'arte 1921, S. 77.

<sup>292</sup> E. Bertaux, Mélanges Paul Fabre, S. 378.

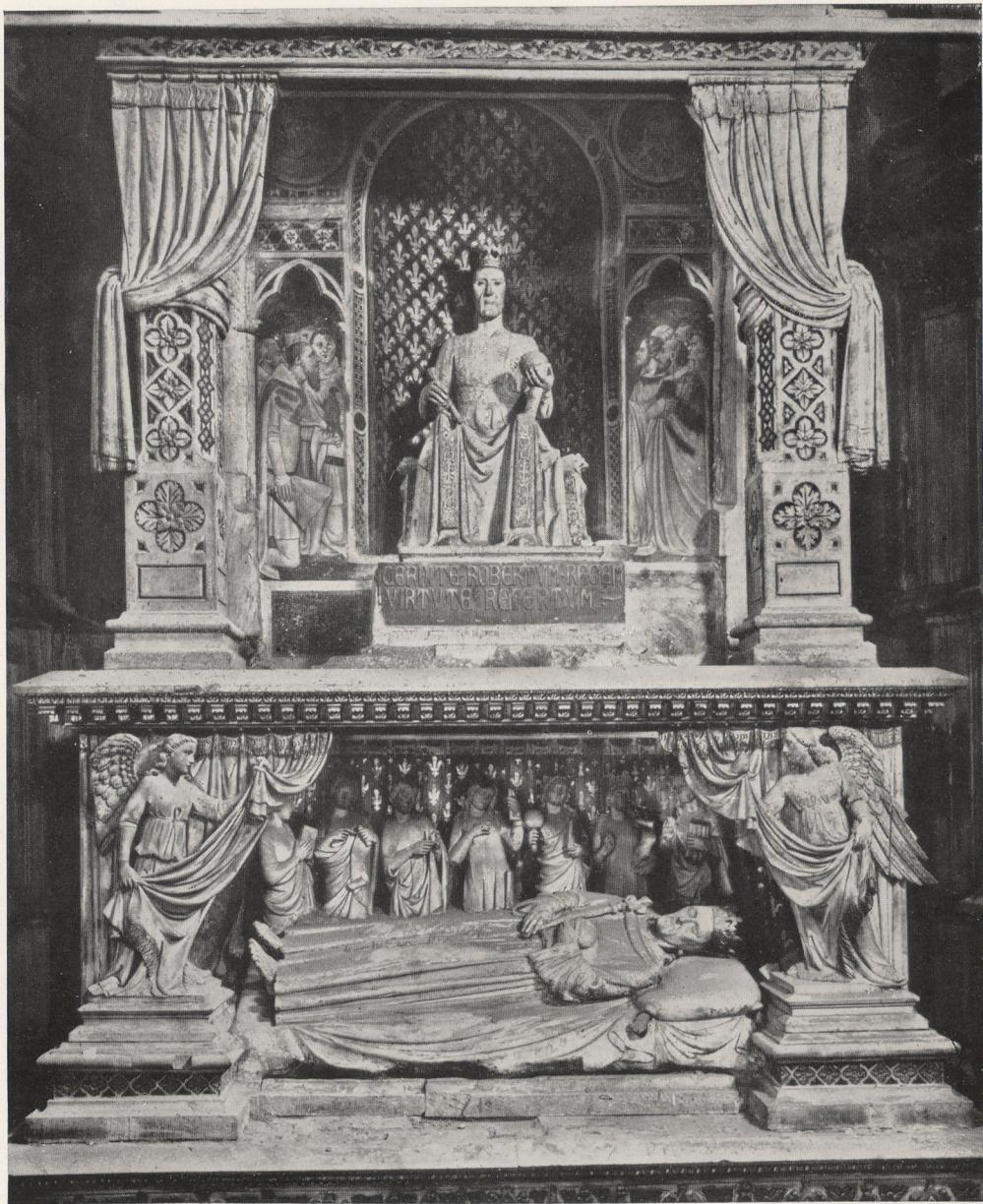


Abb. 272. Neapel, S. Chiara, Grabmal Roberts des Weisen

mäler der Angehörigen seiner Dynastie, die er in S. Chiara in Neapel errichtet, die ikonographische Neuerung des Kaisergrabes<sup>293</sup>, die darin besteht, daß der thronende Herrscher an der Rückwand des Grabes nun nicht mehr allein, sondern von seinem Gefolge umgeben erscheint (Abb. 270). Im heutigen Denkmälerbestand tritt dies Motiv jedenfalls zuerst am Grabmal des Luxemburgers auf<sup>294</sup>.

Auf dem Grabmal, das Robert der Weise für seinen 1328 verstorbenen Sohn Carlo mit dem Beinamen Illustr, den Herzog von Calabrien, durch Tino da Camaino 1333 errichten ließ<sup>295</sup>, hat das Motiv des thronenden Herrschers eine Weiterbildung erfahren, die sich nun nicht mehr dem alten Sinn des christlichen Grabs einfügt, wie das die bisher besprochenen Denkmäler noch allen-

<sup>293</sup> Freilich können wir bei der schlechten Überlieferung der Gräber König Karls I. und Papst Honorius IV. nicht mit Sicherheit sagen, daß die Einführung des Gefolges erst auf dem Kaisergrab geschah. Höchst wahrscheinlich bleibt es immerhin.

<sup>294</sup> Rekonstruktion des Grabs und schöne Einzelaufnahmen bei Valentiner, Taf. 6–15.

<sup>295</sup> Valentiner, S. 120ff. und Taf. 60ff.

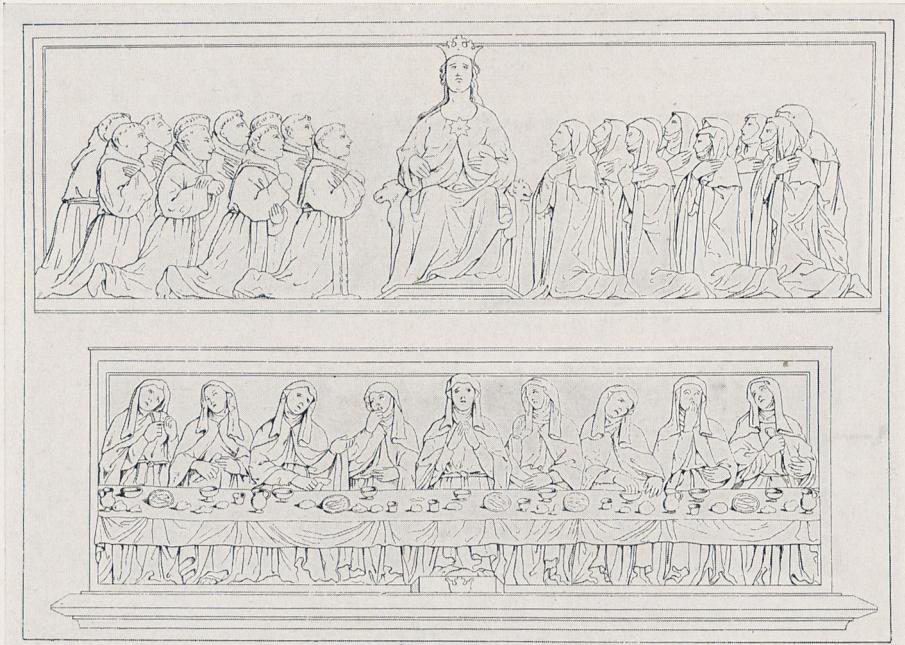


Abb. 273. Reste vom Grabmal der Königin Santia. Nach einem Stich von d'Agincourt

falls getan hatten. Zwar wird noch immer in der bekrönenden Gruppe oben unter dem Baldachin der kniende Verstorbene von seinem Patron der Madonna empfohlen, aber als thronender Herrscher ist er aus dem Halbschatten von der Rückwand des Grabmals an die Vorderseite des Sarkophags gerückt, und hier wird nun eine Huldigungsszene dargestellt (Abb. 271). Aus dem lockeren Nebeneinander der Figuren beim Kaisergrab ist eine „Adoration“ geworden, die sich von der Verehrung heiliger Figuren grundsätzlich nicht mehr unterscheidet. Mit Zepter und Stab thront der Herzog in der Mitte, von den beiden Halbchören der geistlichen und weltlichen Pairs umgeben, von denen die Hälfte gerade zur Huldigung niedergekniet ist. Dieses Sich-Emporrecken des Menschen vor Gott an einer Stätte, die seine Nichtigkeit recht eigentlich bezeugen soll, dieser Bedeutungswandel der Grabfigur ist neu. Aber dieser Zug bleibt echtestes Spätmittelalter dadurch, daß dem gesteigerten Stolze nun auch sogleich eine vertiefte Demut zur Seite gesetzt wird. Denn das Grabmal Roberts des Weisen in S. Chiara, das noch in seinem Todesjahr 1343 begonnen ist, zeigt den Toten sogar zweimal thronend im Krönungsstaat<sup>296</sup>, aber dafür liegt der König in der

<sup>296</sup> Da der König an der Vorderwand des Sarkophags zwischen den Prinzen und Prinzessinnen seines Hauses thront, so mußte zwischen Bertstatt und Bekrönungsgruppe noch ein Stockwerk eingeschoben werden, das Platz für die Huldigungsszene der geistlichen und weltlichen Pairs bot. Jetzt ist das Standbild sogar zur Vollfigur geworden, die in einer Halbkreislinie prangt. Darunter befindet sich die alte Inschrift, nur ihres ursprünglichen Rahmens beraubt, „Cernite Robertum regem virtute refertum“.

Der höchst merkwürdigen Tatsache, daß an den Anjou-Gräbern in S. Chiara auch die einzelnen noch lebenden Familienmitglieder auf der Vorderwand des Sarkophages thronen, ist zuerst Gius. Gerola nachgegangen (Atti del R. Istituto Veneto 91, 1931–32, S. 265 ff.). Er hat ein Vorbild in dem Grabmal der 1267 verstorbenen Herzogin Beatrice von Savoyen-Provence in Échelles gefunden, wo an der Tumbenwand die ganze Familie der Toten versammelt ist. Da die Verstorbene die Schwiegermutter Karls I. von Anjou war, dessen Gattin Beatrice als Tochter selbst auf der Tumbenwand erscheint, so sind direkte Beziehungen zwischen dem Grabe von Échelles und den Denkmälern des Neapler Königshauses in S. Chiara gesichert. Wir fügen noch das Grabmal der Marie de Bourbon, Comtesse de Dreux, hinzu († 1274), in St. Yved in Braisne, von dem Gaignières (ed. Guibert I, Taf. 281) berichtet: „Ce tombeau est environné de petites figures de tous ses parents, dans des niches, et au dessus de chacune estoient leurs armes dont il en reste encore quelques unes, et sur les bords du tombeau leurs noms escrits en or sur des fons rouges et bleus.“

Freilich darf man sich die Basis breiter vorstellen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kommt ja an den Gräbern von St. Denis die Sitte auf, im Trauergesölge an der Tumbenwand einzelne Persönlichkeiten näher zu bezeichnen. So tritt unter den Pleureurs vom Grabmal des Louis de France († 1260), eines jung verstorbenen Sohnes des hl. Ludwig, der König von England auf, der bei dem wirklichen Trauerzuge selbst mit die Bahre getragen hatte. Das Grab des Bischofs Pierre de Chatellerault von Poitiers († 1135), das im 13.

Grabkammer nun in der Kutte des Mendikanten, nur mit dem Strick umgürtet, und mit nackten Füßen (Abb. 272). Höchster Glanz und tiefste Demut haben sich nun gefunden<sup>297</sup>.

In der bewußten Doppeldeutigkeit, mit der hier Darstellungen aus dem Leben irdischer Herrscher in Parallele zu der Ikonographie der heiligen Stoffe gebracht werden, geht das Grabmal der dritten Gattin Roberts des Weisen, der Königin Santia, am weitesten. Auffälligerweise ruht die Herrscherin nicht in der Grablege des angevinischen Königshauses in S. Chiara, sie ließ sich vielmehr in der Kirche des von ihr gegründeten Klosters S. Maria della Croce begraben, wohin sie sich nach dem Tode des Gatten zurückgezogen hatte<sup>297a</sup>. Ihr Grabmal ist wenig bekannt, da es zerstört wurde und nur durch einen Stich d'Agincourts auf uns gekommen ist (Abb. 273). Schon damals scheint der Gesamtaufbau des Denkmals verloren gewesen zu sein, jedenfalls werden wir nur mit zwei Reliefs bekannt gemacht, die vermutlich an der Vorderwand des Sarkophags gesessen haben. Das obere entspricht nämlich dem Huldigungsrelief genau, das an der gleichen Stelle des Grabmals von Carl von Calabrien sitzt. Da die Königin sich von der Welt zurückgezogen hatte, so huldigen ihr, obwohl auch sie mit Zepter und Krone auf dem Löwenthron sitzt, nur zwei Halbchöre von Mönchen und Nonnen, anstatt der zu erwartenden geistlichen und weltlichen Pairs. Auf dem anderen Relief aber sitzt sie im Nonnengewande am Ehrenplatz bei der Tafel, auf beiden Seiten von den Konventualinnen umgeben. Die Königin nimmt nun den Platz Christi im Abendmahl ein, ihr Blick gen Himmel, ihre Geste sind der Haltung Christi beim Abschiedsmahle nachgebildet. Aus ihrer Umgebung ragt sie hervor, denn die Nonnen, welche hier die Jünger vertreten, sind mit irdischen Dingen, mit Essen und Trinken, beschäftigt.

Ihre neue spätmittelalterliche Auffassung von der Würde des Herrschers haben die Anjous ihren Untertanen nicht nur in ihren Grabmälern vor Augen gestellt. In die Bibliothek des Seminars von Mecheln ist eine Bibel verschlagen worden, ein echtes Erzeugnis angevinischer Hofkunst. Der Name des Auftraggebers Niccolò d'Alife und der eines Illuminators Cristoforo Orimina aus Neapel werden genannt<sup>298</sup>. Die Handschrift hat nur zwei große ganzseitige Bilder, die beiden Titelblätter (32 × 22 cm). Von ihnen zeigt das eine in drei Streifen übereinander die drei ersten Herrscherpaare der Neapler Anjous, die auf dem Throne sitzend damit beschäftigt sind, ihre Nachfolge zu sichern. Da der Besteller Niccolò d'Alife Notar und königlicher Sekretär war, der noch 1342 kurz vor dem Tode Roberts des Weisen durch einen besonderen Gnadenbeweis des Königs ausgezeichnet wurde, so ist die Huldigung an sein Herrscherhaus auf dem Titelblatt seiner Familienbibel verständlich. Die Formensprache, die Tracht, besonders aber die drei Szenen aus dem Leben des Besitzers legen eine Entstehung der Miniaturen in den ersten Regierungsjahren der Königin Johanna, also kurz nach 1343, nahe. Wichtiger ist die andere Miniatur, die Robert den Weisen auf dem Throne zeigt, dieselben Gewänder tragend, mit denen er bei seiner Krönung

hundert in Fontrevault errichtet wurde, zeigt den Toten von den Suffraganen seines Sprengels umgeben, unter denen sich auch eine Äbtissin befindet, also ebenfalls eine Durchbrechung des idealen Charakters des Geleites (Gaignières, ed. Guibert, I, Taf. 697). Von St. Denis aus hat sich die Sitte, einzelne Pleureurs zu kennzeichnen, schnell nach Deutschland übertragen, z. B. nach Breslau. Vgl. Chr. Gündel, Das schlesische Tumbengrab im 13. Jahrhundert (Studien zur deutsch. Kunstgesch., Heft 237), Straßburg 1926, S. 32. – E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, S. 417, Anm. 1, glaubt erst an eine spätere Ausbildung des Trauergesetzes.

Es brauchten dann nur noch diese vornehmen Personen aus der friesartigen Reihung des Zugs herausgelöst und monumentalisiert zu werden – eine Aufgabe, die ja der italienischen Kunst zu allen Zeiten besonders lag – und man war bei den Verwandtenreihen der Gräber von S. Chiara.

<sup>297</sup> E. Bertaux hat in *Mélanges Paul Fabre*, S. 371, gezeigt, daß diese Aufbahrungsart bald Nachfolge fand. Und noch in der reifen Renaissance wünschte Pico Mirandola sich, in der Dominikanerkutte begraben zu werden.

<sup>297a</sup> E. Romano, *Saggio di iconografia*, S. 56 mit Taf. XII.

<sup>298</sup> R. Maere, *Une bible Angevine de Naples au Séminaire de Malines*. Revue de l'art chrétien, 52, 1909, S. 279ff.; 53, 1910, S. 25ff. Stilistische Einordnung der Handschrift bei P. d'Ancona, *La miniature italienne du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1925, S. 46f.



Abb. 274. Titelblatt aus einer Bibel im Seminar in Mecheln: Robert d. W.

überirdische: in Aureolen schweben, von Engelchören begleitet, von links die Madonna, von rechts Christus, gegen den Thron des Königs heran, und mit ausgestreckter Hand erteilt Christus dem ihm das Antlitz zukehrenden Anjou aus der Höhe seinen Segen. An der Stirn des Baldachindaches steht: „Rex Robertus, rex expertus in omni scientia“<sup>299</sup>.

Die einzelnen Motive sind nicht neu, sie bedeuten vielmehr eine unbewußte Rückkehr zu den Bildstoffen des früh- und hochmittelalterlichen Herrscherbildes. Schon im Codex Aureus von St. Emmeram (870) sitzt der Herrscher unter dem Baldachin, gegen dessen Dach von links und rechts segnende Engel heranschweben. Im Evangeliar von Cambrai (zweite Hälfte 9. Jahrhundert) ist der Herrscher zum erstenmal von den Kardinaltugenden umgeben<sup>300</sup>. Das Trecento hat nun in Italien allerorten in seinen allegorischen Programmen den Tugenden wieder einen Ehrenplatz eingeräumt. Von Giottos Arenakapelle und Giovanni Pisano's Pisaner Domkanzel über den Campanile und Andrea Pisano's Bronzetür in Florenz, von Lorenzettis Sieneser Rathausfresken zu den Malereien der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella – überall standen sie im Mittelpunkte des Programms. Auch dort treten die Tugenden zuweilen mit den polygonalen Nimbens auf, mit denen

in Avignon am 4. September 1310 angetan war: „mantum et colobium, sceptrum et pomum, coronam et mitram“ (Abb. 274). Höchst merkwürdig ist schon der Unterbau seines Thrones. Keine Stufen führen zum Sitz empor, der Sessel steht auf einem Sockel, der eher zu der Statue eines Heiligen oder einer thronenden Madonna paßt. Der Baldachin, der über dem König ausgespannt ist, wird von den vier Kardinaltugenden getragen, die von vier Schwestern begleitet sind, in denen man gern die Tugenden des Herrschers erblickte: curtesia, puritas, discrecio (des Richters), lialità. Sie treten die Laster mit Füßen, jede ihr Gegenspiel: die fortitudo die flevelezenza (das ist fiovoletta), die prudencia die paccia, die lialità das tradimenti usw. Der puritas entspricht schließlich diabolus selbst. Die avaricia, die hier im Gegensatz zur curtesia erscheint, ist allein in Tiergestalt wiedergegeben, als Fuchs mit heruntergezogener Kapuze. Auch die Laster, die mit eiligem Sturz in das Innere der Erde hinabfliehen, sind also mit Rücksicht auf das Amt des Herrschers zusammengestellt. Dieser unterirdischen Sphäre entspricht die

begleitet, von links die Madonna, von

<sup>299</sup> Auf unserer Abbildung nicht ganz sichtbar, da die Photographie die Höhe und Breite der Miniatur nur ungefähr erfaßt. An allen vier Rändern fehlen einige Millimeter der Darstellung. Für die Neuaufnahme des Blattes bin ich Herrn Prof. P. Gillet vom Grand Séminaire in Mecheln, für die Vermittlung Herrn cand. hist. art. Anton Ress zu herzlichem Danke verpflichtet.

<sup>300</sup> P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser u. Könige in Bildern ihrer Zeit, Abb. 29, 32, 41, 86.

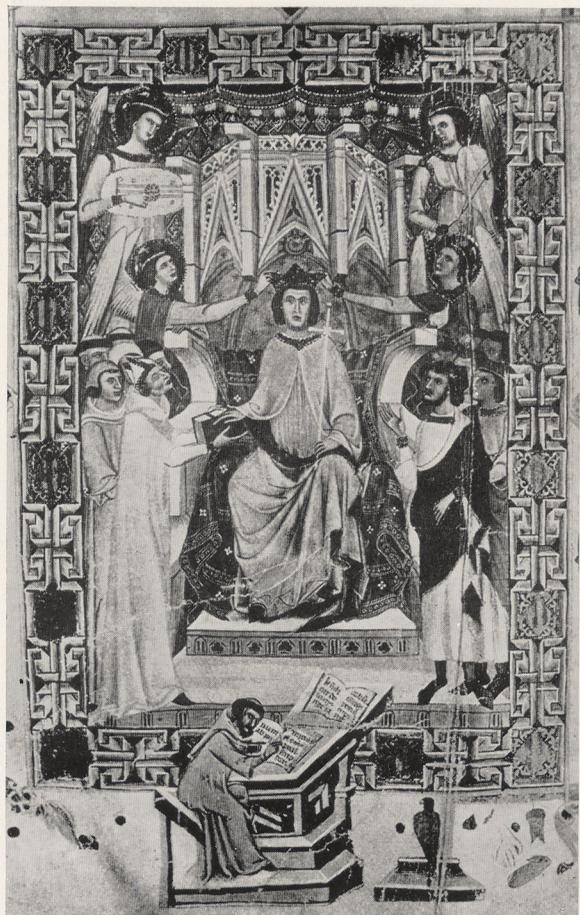


Abb. 275.

Llibre dels Privilegis, Mallorca, Landesarchiv



Abb. 276. Krönung eines französischen Königs  
aus den Grandes Chroniques de France

sie in der Mechelner Handschrift erscheinen<sup>301</sup>. Aber daß christliche Tugenden als demütige Diennerinnen an den Stufen des Thrones eines Sterblichen stehen, dessen Baldachin sie tragen, das ist ein Bildgedanke, für den wir Parallelen aus dem italienischen Trecento nicht beizubringen vermögen. Nun gibt es eine berühmte zeitgenössische spanische Handschrift, das aus Mallorca stammende „Llibre dels Privilegis“, das 1334 signiert und datiert ist. Schon Bertaux hat bei den stark italienisch beeinflußten Miniaturen die Wirkung des Simone Martini festgestellt<sup>302</sup> (Abb. 275). Auch diese Handschrift hat nun zwei Titelblätter, deren Eigenart schon Bordona auffiel, als er schrieb, daß „das für Spanien ungewöhnliche Motiv der den König umringenden Engel eine unverhohlene Nachbildung der die italienischen Madonnen des 13. und 14. Jahrhunderts begleitenden musizierenden und lobsingenden Engel“ sei<sup>303</sup>. Wir vermögen nicht zu sagen, ob wir in dieser spanischen Miniatur einen Abglanz weiterer italienischer Handschriften ähnlicher Art vor uns haben oder ob auch die spanischen Buchmalereien selbständige Zeugnisse dafür sind, daß das Königtum jetzt überall in Europa zu einer allegorischen Einkleidung des Repräsentationsbildes schreitet. Auf zwei Denkmäler ähnlicher Art soll wenigstens hingewiesen werden. In einer Handschrift der Grandes Chroniques de France (Paris, Bibl. nat. cod. franç. 2813, fol. 3 v) findet sich das Bild einer Königskrönung (Abb. 276). Da dies Blatt später eingeschaltet ist, so läßt sich der Name

<sup>301</sup> Vgl. R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance II*, La Haye 1932, Abb. 22–24, 28–30.

<sup>302</sup> In André Michels *Histoire de l'art III*, 2, S. 745.

<sup>303</sup> J. Domínguez Bordona, *Die spanische Buchmalerei vom 7.–17. Jahrhundert*, München o. J., II, S. 16 u. Taf. 101/102.



Abb. 277. Weltliches Gericht des Papstes und jüngstes Gericht. Miniatur, Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 4215

des Gekrönten nicht mit Sicherheit feststellen: es ist überhaupt mehr als fraglich, ob dabei an einen bestimmten Herrscher gedacht ist. Die sehr liebvoll geschilderten Kostüme mancher Persönlichkeiten rücken die Miniatur in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, und man würde dann das Blatt am ehesten auf die Krönung Karls VI. (1380) beziehen<sup>304</sup>. Andererseits aber wirken ganze Partien des Blattes so wirklichkeitsfern, verleugnen so ganz den Charakter ihrer Entstehungszeit, daß man von einer archaisierenden Darstellung sprechen muß. Die jugendlichen Bischofsgesichter mit den viel zu kleinen Augen, mit dem puppenhaften Mund, die filigranartigen Vortragskreuze und Bischofsstäbe, die gedrechselten Frisuren, besonders der melodisch weiche Faltenfluß der Pontifikalgewänder, bei denen plötzlich alles kostümliche Interesse ausgeschaltet wird – das alles ist ein höchst bewußter Rückgriff auf die Kunst der Zeit von 1300–1330. Den seltsamsten Gegensatz zu dem weltlichen Gefolge des Herrschers zu seiten der Krönung und im unteren Streifen bilden aber nun die Männer, welche bei der Krönung zur Rechten des Herrschers stehen. Festgehalten ist der Augenblick nach dem Aufsetzen der Krone durch den Erzbischof von Reims, in dem nun die geistlichen und weltlichen Pairs die Hand an die Krone legen, ein aus der Staatstheorie Ludwigs des Heiligen († 1270) heraus gestalteter Akt, der auch in der Folgezeit erhalten blieb<sup>305</sup>. Dargestellt sind – dem Zustand des 13. Jahrhunderts und zugleich der idealen Norm entsprechend – sechs weltliche und sechs geistliche Pairs, trotzdem diese Zahl im 14. Jahrhundert bereits wesentlich überschritten war<sup>306</sup>. Diese merkwürdigen Männer, die so gekleidet sind, daß man sich an Propheten erinnert fühlt und die seltsam fremd in dieser irdischen Sphäre anmuten, können also niemand anders als die weltlichen Großen Frankreichs sein. Der allegorische Charakter, der sich unter dieser Darstellung verbirgt, hat sich bis heute nicht ergründen lassen<sup>307</sup>.

<sup>304</sup> Wie es Couderc, S. 18, Text zu Taf. XLI, tut.

<sup>305</sup> P. E. Schramm, Der König von Frankreich, Zeitschrift der Savigny-Stiftung f. Rechtsgeschichte, Bd. 57, Kanonist. Abteilung XXVI, 1937, S. 176f.

<sup>306</sup> Ebenda S. 179f.

<sup>307</sup> Die französische Forschung hat sich bisher mit einem „très curieux“ begnügen müssen. Auch der berufenste Beurteiler, P. E. Schramm, hat auf meine Anfrage hin nicht die Lösung zu geben vermocht. Er wies mich auf die etwa zwanzig Jahre früher entstandene Miniatur

Im Berliner Kupferstichkabinett wird als Nr. 4215 eine Einzelminiatur bewahrt<sup>308</sup>, die beweist, daß selbst das Papsttum von der Wandlung des Herrscherbildes nicht ausgeschlossen blieb (Abb. 277). Anscheinend handelt es sich um den Ausschnitt aus einer Seite einer Dekretalien-Handschrift<sup>309</sup>, die Graf Erbach-Fürstenau dem Niccolò di Giacomo (1349–1399) gegeben und um 1374 angesetzt hat<sup>310</sup>. Dem Grafen Erbach ist bereits die Einzigartigkeit der Darstellung aufgefallen. Es ist kein zweites Bild des Trecento bekannt, auf dem Christus und der Papst als strafende Richter in Analogie dargestellt werden. Überhaupt ist die irdische Richtergewalt des Papstes der Kunst bisher unbekannt gewesen<sup>311</sup>. Die zahllosen kirchenrechtlichen Sammlungen italienischer und französischer Herkunft hatten den Papst stets nur thronend zwischen den Apostelfürsten als Haupt der Kirche dargestellt. Wenn nun das Jüngste Gericht und ein Ketzergericht in zwei Streifen so gegenübergestellt werden, daß der thronende Christus und sein thronender Statthalter schon in ihren Gesten einander angeglichen werden, wenn der Reihe der Apostel als Besitzer nun das Kardinalskollegium entspricht und der Schar der Auferstehenden die Gruppe der

ihre irdische Verurteilung erwartenden Sünder, so bedeutet das ganz die nämliche Erhöhung der Würde eines irdischen Amtes durch die Herbeiziehung religiöser Figuren, wie wir sie bei den Miniaturen von Neapel oder Mallorca beobachten konnten.

Diese gänzlich neue Einstellung zu Gott und Welt, die jene angevinischen Denkmäler aus dem ersten Drittel des Trecento zeigen, tritt uns nun auch in der Toscana entgegen. Auch hier ist es zunächst eine Schöpfung des Tino da Camaino, welche eine neue Auffassung des Bildnisses vorträgt, das Grabmal des 1321 verstorbenen Bischofs Antonio d'Orso im Florentiner Dom, dessen Aufbau leider zerstört ist<sup>312</sup> (Abb. 278). Vor der Mitte der Rückwand hat aber der Bischof gesessen,

mit der Krönung Karls V. hin, wo die weltlichen Pairs nicht nur in Zeittracht erscheinen, sondern auch noch sehr betont durch die Verschiedenheiten der Mode gegeneinander abgehoben werden. Vgl. E. S. Dewick, *The Coronation Book of Charles V. of France*, London 1899, Abb. 36 u. Couderc Taf. XXIII–XXIV.

<sup>308</sup> P. Wescher, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen des Kupferstichkabinetts der Staatl. Museen zu Berlin. Leipzig 1931, S. 72.

<sup>309</sup> Deckfarben auf Pergament, 201×108 mm.

<sup>310</sup> Graf A. Erbach-Fürstenau, *La miniatura bolognese nel Trecento*, Arte XIV, 1911, S. 114f. mit Abb. 8.

<sup>311</sup> Erbach, S. 115f.

<sup>312</sup> Die Rekonstruktion, die Valentiner Taf. 27 versucht hat, ist gänzlich mißglückt. Engel hätten hier ja nur einen Sinn, wenn der Tote auf dem Bette aufgebahrt läge. Die Valentinersche Zeichnung bestätigt denn auch, daß sich vorhangraffende Engel, die in den Maßen zu der sitzenden Bischofsstatue passen, nicht haben auffinden lassen. Solche Engel vor der Grabkammer auf ein Postament zu stellen, um die Größenunterschiede auszugleichen, bedeutet eine Verlegenheitslösung, der sich das Trecento jedenfalls nicht bedient hat.

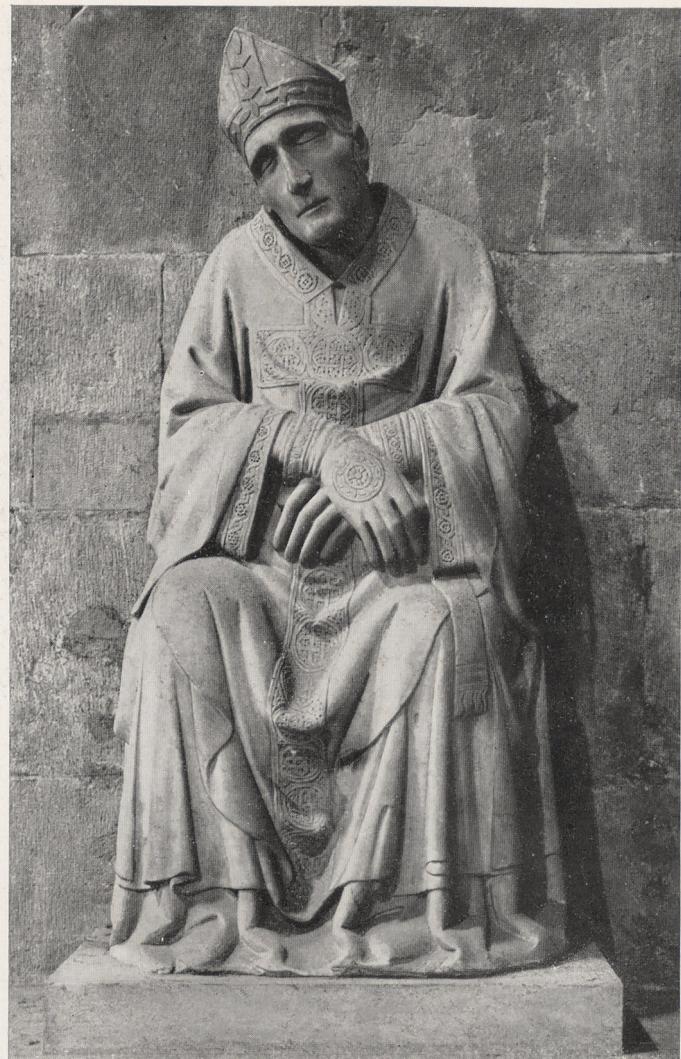


Abb. 278. Florenz, Dom, Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso



Abb. 279. Genua, Palazzo Bianco, Reste vom Grabmal der Kaiserin Margarete von Luxemburg von Giovanni Pisano

soviel ist gewiß. Doch thront er hier nicht als segnender Kirchenfürst, auch ist er nicht als Schlafender dargestellt, die Haltung der Hände, die alle Aufgebahrten auf der Tumba in der nämlichen Weise über den Handgelenken kreuzen, kennzeichnet ihn eindeutig als Toten. In der Zurschaustellung eines thronend aufgebahrten Toten bleibt das Orso-Grab ohne Vorläufer und ohne Nachfolger in der italienischen Kunst. Es muß ein ganz persönlicher und eigentümlicher Anlaß gewesen sein, dem die seltsame Repräsentationsform entsprang<sup>313</sup>.

Auch das Grabmal der Kaiserin Margarete, der Gemahlin Heinrichs VII. von Luxemburg († 1311), das 1313 an Giovanni Pisano vergeben wurde, durchbricht alle Vorstellungen vom Toten, wie sie die italienische Grabmalkunst bisher ausgebildet hatte (Abb. 279). Aber hier ist es nicht irgendein fremdländisches Vorbild, ein zufälliger Anlaß, der die neue Darstellungsform heraufführt, hier ist es die Einsamkeit des künstlerischen Genies, die in einem Alterswerk den Meister die Grenzen der Anschauungen seiner Zeit überflügeln läßt. Zwar ist der Gesamtaufbau des Grabmals bei der Zerstörung der Genueser Kirche S. Francesco di Castelletto 1798 mit vernichtet worden, und ehe nicht der Zufallsfund eines alten Stichs oder einer antiquarischen Beschreibung uns den ehemaligen Zusammenhang wieder erhellt, läßt sich auch von dem im Palazzo Bianco erhaltenen Fragment nicht aussagen, ob uns in ihm die Hauptgruppe des Grabmals erhalten ist. Indessen kann man sich kaum vorstellen, daß die Kaiserin hier noch ein zweites Mal dargestellt gewesen sei, etwa in ruhigem Schlafe auf der Tumba ausgestreckt. Ganz gewiß hat Giovanni Pisano gerade dieses Motiv verdrängt durch die überaus großartige Auferstehungs-

<sup>313</sup> Nach den wenigen, von Jul. von Schlosser zusammengetragenen Beispielen mußte die Bestattung des Toten in sitzender Haltung als eine seltene Ausnahme erscheinen (Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses 29, 1910/11, S. 186 ff.). Nun hat aber Hans Gerh. Evers soeben den Beweis führen können, daß diese Beisetzungsmöglichkeit bis fast in unsere Zeit hinein ziemlich verbreitet war. (Macht, Tod und Raum als Bereiche der Architektur, München 1939, S. 51 ff. u. im Nachtrag.)

gruppe<sup>314</sup>. Die Kaiserin richtet sich, als die Posaunen des Jüngsten Gerichtes an ihr Ohr dringen, von der Bettstatt<sup>315</sup> empor, ihr Leib ist noch von Leichentüchern und Bändern umwickelt, und die beiden Engel, die wir sonst nur beschäftigt finden, die Gardinen von der Grabkammer für den Beschauer zurückzuschlagen, helfen hier der Kaiserin auf. Keinesfalls betten sie die Fürstin zum letzten Schlummer: der zum Sprechen geöffnete Mund, der ahnungsvolle Blick der aufschauenden Augen würden dann jeden Sinn verlieren. Der erhaltenen Gruppe muß an der Rückwand des Grabmals der Weltenrichter, vielleicht auch die fürbittende Madonna entsprochen haben. Gemessen an der übrigen Grabmalkunst des Trecento, behält aber auch dann das Genueser Pisano-Werk noch etwas vom Klang einer barocken Apotheose<sup>316</sup>. So selbstbewußt, so ichbezogen hat in diesem und im folgenden Jahrhundert die Plastik nicht mehr den persönlichen Anteil

des Menschen an den letzten Dingen formuliert. Man muß schon bis zu Verrocchios Forteguerra-Grab (seit 1474) hinabgehen, um in der Skulptur eine ähnliche Haltung des Toten wiederzufinden. Indessen hat schon F. Burger darauf aufmerksam gemacht, daß dem Zusammenwirken von Architektur und Malerei im Trecento einmal eine Komposition zu verdanken ist, die dem Genueser Kaiserinnen-Grab sehr nahe kommt<sup>317</sup>. Es ist das Grabmal des Andrea de' Bardi in der Cappella di S. Silvestro in S. Croce in Florenz (1367, Abb. 280/81). Hinter dem avello des Wandgrabes, der ohne die Figur des ausgestreckten Toten geblieben ist, nimmt die ganze Rückwand unter dem Baldachin ein Fresko ein, das heute dem Maso di Banco zugeschrieben wird. Der Weltenrichter er-



Abb. 280. Florenz, S. Croce, Cappella Silvestro, Grabmal Antonio de' Bardi

<sup>314</sup> Daß eine Heilige von zwei Engeln aus dem Grabe emporgehoben wird, kommt ausnahmsweise einmal in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Südfrankreich vor. R. Hamann, Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, II, 1929, Abb. 165. Aus der profanen Sphäre bedeutet eine merkwürdige Parallel zum Genueser Grabmal das gleichzeitige Rittergrab von Aldworth (um 1320), Prior und Gardener, Abb. 727, das aus rein englischen Voraussetzungen zu einer Stellung des Toten auf der Tumba kommt, die der sterbenden Galliers sehr ähnlich ist. Mit erhobenem Oberkörper, aufgestützten Armen und angezogenen Beinen richtet der Verstorbene sich auf.

<sup>315</sup> Daß die Engel die Tote aus einem Sarkophag herausheben, wie F. Burger, Geschichte des Florentiner Grabmals, S. 23, annimmt, wäre ebenfalls ohne jeden Vergleich. Da die im Pal. Bianco erhaltenen Engel, welche die Vorhänge von einer Bettstatt zurückzuschlagen, zweifellos zum Grabmal der Kaiserin gehören, wenn auch nicht als eigenhändige Arbeiten des Meisters, so ist aber damit die Aufrichtung der Kaiserin von einer Bettstatt gesichert.

<sup>316</sup> So auch schon F. Burger, S. 32.

<sup>317</sup> Burger, S. 54.

scheint dort in der Glorie, von Tubabläsern und Engeln mit den Leidenswerkzeugen umgeben. Auf den Klang der Instrumente hin hat sich der Tote drunten aus seinem Grabmal erhoben, zu drei Vierteln hat er sich aufgerichtet und verehrt nun kniend den über ihm schwebenden Weltenrichter. Die Illusion ist hier nicht ganz so streng durchgeführt wie bei Giovanni Pisano, da der Verstorbene als Adorant erscheint und dazu in der Zeittracht, während gerade die jähre Bewegung der Erwachten und das Umkleidetsein mit Leichenbändern den großen Eindruck des Genueser Grabmals heraufrufen.

Vor allen diesen Grabmälern, bei denen der Mensch immer noch als Glied in einem religiösen Gedankengebäude auftritt, das ihm die Heilsgewißheit verspricht, spürt man doch, daß der Augenblick nicht mehr fern ist, da aus dem christlichen Grabmal das Denkmal wird, wo all das, dem der Mensch bisher nur zugeordnet war, verschwindet und übrigbleibt allein sein Abbild als *Monument* im antiken Sinne. Dieser Augenblick kommt überraschend schnell. Im Dom von Casole im Sienesischen findet sich das Grabmal des Ranieri del Porrina, des Lehnsherrn dieser Stadt, der 1315 starb (Abb. 282). Aber das Grabmal, von dem Sienesen Gano geschaffen<sup>318</sup>, kann nicht unmittelbar nach dem Tode des Stadtherrn entstanden sein. Von Aufträgen für den Künstler, dessen Todesjahr nicht feststeht, verlautet zuletzt 1339<sup>319</sup>. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß auch er, wie die meisten seiner sienesischen Genossen, dem großen Sterben von 1348 zum Opfer fiel. Auf jeden Fall aber kommt man mit den beiden Gräbern in Casole schon in das zweite Drittel des Trecento. Der Sarkophag ist hier zum Sockel geworden, auf dem nun der Verstorbene breitbeinig steht, nicht mehr mit gefalteten Händen wie der Enrico Scrovegni in der Arena zu Padua<sup>320</sup>, sondern selbstbewußt die Abzeichen seiner Würde haltend. Nicht er ist mehr in die Anschauung der Madonna versunken, sondern er läßt sich anschauen. Auch der Scrovegni steht in einer halbkreisförmigen, in die Wand eingetieften Nische, aber die Skulptur verharret im seltsamsten Kontrast zu dieser Folie: die steil gereckte Figur geht mit dem sie umfangenden Raum noch keine Bindung ein<sup>321</sup>. Das ist das Neue, das Renaissanceähnliche an dem Grab in Casole, daß das gewaltige Volumen des Standbildes die Nische wirklich zu füllen vermag! Das Standbild des Ranieri del Porrina ist das älteste Denkmal, auf das Goethes Definition des Bildnisses aus dem Wilhelm Meister zutrifft: „Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse; der bedeutende Mensch, den man sich ohne Umgebung nicht denken kann, tritt einzeln abgesondert heraus und stellt sich vor uns, wie vor einen Spiegel; ihm sollen wir entschiedene Aufmerksamkeit zuwenden, wir sollen uns ausschließlich mit ihm beschäftigen“<sup>322</sup>.

Das 1337 entstandene Grabmal des Cino de' Sinibaldi im Dome von Pistoja trägt im Tabernakel des Baldachins eine Gruppe der Madonna mit zwei Heiligen, das ist sein ganzer religiöser Inhalt. Doppelt so groß wie die lauschenden Schüler, sitzt der berühmte Professor unter seinen Zuhörern unterrichtend vor seinem Pulte. An der Sarkophag-Vorderwand ist die nämliche Szene noch einmal im Relief gegeben, nur jetzt in Seitenansicht, und die Schüler umstehen den Lehrer jetzt nicht mehr, sondern sitzen in Schulbänken<sup>323</sup>. Bedenkt man, daß auch in Oberitalien, am Grabmal des Can

<sup>318</sup> Venturi IV, S. 403 ff.

<sup>319</sup> Thieme-Becker, Künstlerlexikon XIII, S. 95.

<sup>320</sup> Venturi IV, Abb. 145.

<sup>321</sup> Aus dem Testament des Enrico Scrovegni vom 12. 3. 1336 geht hervor, daß sein Grabmal damals bereits vollendet war („... in monumento in ipsa constructo per me, quam Ecclesiam et quod monumentum ego per Dei gratiam feci et bonis propriis construi . . .“). L. Planiscig hat (Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses 33, 1916, S. 70f.) nachgewiesen, daß das aber nicht das heutige Grabmal ist. Ob nun die erhaltene Statue in den Zusammenhang dieses zerstörten, älteren Grabs gehörte oder eine selbständige Votivfigur darstellt, ist nicht mehr zu entscheiden.

<sup>322</sup> Wanderjahre, 1. Buch, 7. Kap. gleich zu Anfang.

<sup>323</sup> Die Abb. Venturi IV, Abb. 311, gibt nur einen Ausschnitt. Gesamtansicht bei Valentiner, Tino da Camaino Textabb. 1. Das Gegenständliche der italienischen Professorengräber in der bolognesischen Buchmalerei schon am Anfang des Trecento ausgebildet. Vgl. P. Toesca, Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli, Milano 1930, Abb. 33. Nach

Grande della Scala an S. Maria Antica in Verona († 1324), der Charakter eines antiken Freimonuments in der Bekrönungsfigur wiedergewonnen wird<sup>324</sup>, daß am Grabmal für den Bischof Tarlati im Dom von Arezzo 1330 Leben und Kriegstaten des Verstorbenen in 16 ausführlich erzählenden Reliefs von zwei sienesischen Künstlern erzählt werden<sup>325</sup>, so wird man sich der Einsicht nicht verschließen, daß gerade um 1330 an den italienischen Grabmälern eine völlig neue Auffassung vom Menschen hier und da sich durchsetzt, der die übrige europäische Kunst nichts Vergleichbares an die Seite zu setzen hat. Gewiß, wenn man unter einer Geschichte des Bildnisses nur das Studium des menschlichen Antlitzes versteht, so werden einige der eben behandelten Monamente zu recht fragwürdigen Zeugnissen: für den Kopf Papst Honorius' IV. ist, wie wir früher schon nachzuweisen versucht haben<sup>326</sup>, ein im Atelier des Arnolfo die Cambio häufig verwendeter Werkstatt-Typ benutzt

worden, an Tinos Grabmal Heinrichs VII. gar sind sich die beiden Bildnisse des Kaisers in unserem Sinne nicht entfernt ähnlich, da sie schon ganz verschiedene Kopfproportionen haben<sup>327</sup>, und das Antlitz der auferstehenden Kaiserin Margarete in Genua ist den Gesichtern der Tugenden von den Sockeln der nur drei Jahre früher vollendeten Kanzel des Pisaner Doms schwesterlich verwandt<sup>328</sup>. Eine Betrachtung, die allein die Verwandlung des menschlichen Antlitzes unter H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 240, ist das älteste erhaltene Bologneser Professorengabmal mit Schülerszenen das des 1318 verstorbenen Bartoluzzo de' Preti im Museum der Stadt. Es ist jedenfalls das altägyptischste. Die Gräber des Bologneser Museo Civico für einige in den dreißiger und vierziger Jahren verstorbenen Professoren bei Venturi IV, Abb. 649–51 sind sicher gleich nach dem Tode der Dargestellten entstanden. Vor die Jahrhundertmitte gehört auch das Grabmal Aringhieri in der Universität in Siena. Abb. A. Jahn Rusconi, Siena (Italia Artistica Bd. 9), 3. Aufl., Bergamo 1910, Abb. S. 72. Es ist ganz ausgeschlossen, daß das Grab erst für einen 1374 Verstorbenen errichtet worden ist! Das modenese für Jacopino Cagnoli ist für 1345 gesichert (Venturi IV, Abb. 648). Auch das bolognesische für den „Arcidottore“ Giov. d'Andrea Calderini († 134?) kaum vor der Jahrhundertmitte (Venturi IV, Abb. 405). In Frankreich tritt das Professorengrab schon zur selben Zeit auf. Der 1340 verstorbenen Jean Fabri „le premier des jurisconsultes gaulois“ hatte über seinem Grab im Kreuzgang der Jacobins in Angoulême seine „representation en uns chaire, avecques ses habits doctoraux“ (wohl im Relief), Éméric-David, S. 83. Die eigentliche Beliebtheit dieses Grabmaltyps scheint aber in Frankreich erst im ausgehenden Mittelalter sich eingestellt zu haben. Vgl. Gaignières, ed. Guibert, I, Taf. 1206, 1214, 1224, 1292, alle aus den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts.

<sup>324</sup> Venturi IV, Abb. 517 u. 518.

<sup>325</sup> Venturi IV, Abb. 287–307.

<sup>326</sup> Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1935, S. 28.

<sup>327</sup> Vgl. nur Valentiner, Tino da Camaino, Taf. 9 mit Taf. 15.

<sup>328</sup> Man vergleiche nur den Kopf der Kaiserin mit P. Bacci, La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano, Abb. 25–27.



Abb. 281. Florenz, S. Croce, Capella Silvestro, Grabmal Antonio de' Bardi: Der Auferstehende

dem Einfluß der neuen Wirklichkeitsbeobachtung sich zum Ziele setzt, darf an allen diesen Denkmälern getrost vorübergehen. Wer aber nach den Ursachen dieser Verwandlung fragt, dem geben diese toscanischen und süditalienischen Denkmäler aus dem ersten Drittel des Trecento in einzigartiger Weise Auskunft.

Aber jene Geschichte des Porträts im engeren Sinne, das Studium der Wiedergabe des Gesichts, dürfen wir nun doch nicht länger vernachlässigen. Am Ende des IV. Kapitels hatten wir diese Betrachtungsweise nach der Besprechung des Grabmals Papst Bonifaz' VIII. vorläufig aufgeben müssen. Aber gerade dies Denkmal war kein Endpunkt einer Entwicklung gewesen, sondern nur eine Wegmarke. Es hatte alle Probleme im Fluß gezeigt. Hier an der Schwelle des neuen Jahrhunderts – das Bonifaz-Grab war für das erste Jubeljahr 1300 vollendet worden – muß also unsere Erörterung wieder einsetzen. Aber die Zeiten, in denen ein Jan van Eyck seinen Sieg im Ringen um das naturgetreue Abbild durch den stolzen Zusatz „als ich kann“ auf der Tafel bezeugt, sind noch fern. Wir müssen die Gefahr meiden, irgendeine freie Schöpfung eines Künstlers mit physiognomischen Interessen, zu der der Meister oft sogar gezwungen war, wenn er den Dargestellten nicht gekannt hatte, für ein echtes Bildnis nach dem lebenden Vorbild zu halten. Nur solche zeitgenössischen Denkmäler dürfen wir in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, die entweder durch ein zweites, zu Lebzeiten des Dargestellten geschaffenes und vom ersten unabhängiges Kunstwerk oder durch eine literarische Schilderung als Bildnis bestätigt werden. Erfüllen wir diese billige methodische Forderung, so schrumpft der Denkmälerkreis, der uns zur Verfügung steht, erschreckend zusammen. Viele der großartigsten Grabmäler, so die meisten aus den stolzen Bischofsreihen der Dome von Würzburg, Mainz und Bamberg, müssen außerhalb der Betrachtung bleiben, wenn anders sicherer Boden gewonnen werden soll.

Man sollte glauben, diesen bei den Denkmälern des Papsttums am ersten unter die Füße zu bekommen. Denn die Grabmäler von Clemens IV. bis zu Bonifaz VIII. hin, das Mäzenatentum der Päpste und Kardinäle vom Ende des Dugento, schließlich die Ehrenstatuen des Gaetani-Papstes hatten gerade das Papsttum als den Wegbereiter des neuen, der Wirklichkeit zugewandten Bildnisses gezeigt. In Büste und Grabmal Bonifaz' VIII. hatte die Entwicklung einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, bei der sie aber unmöglich ausruhen konnte. Aber unsere Erwartung, das Papsttum auch im neuen Jahrhundert auftraggebend die Geschicke der Bildniskunst bestimmen zu sehen, wird enttäuscht. Gewiß liegt das zunächst an den äußeren Schicksalen, die nach der Katastrophe Bonifaz' VIII. über seine Nachfolger hereinbrachen und sie in die Gefangenschaft nach Avignon führten. Was die Hugenottenkriege von den südfranzösischen Papstgräbern noch übrig gelassen hatten, damit hat dann die Französische Revolution gründlich aufgeräumt<sup>329</sup>.

Der Nachfolger Bonifaz' VIII., der noch in Italien starb, Benedikt XI. († 1304), wurde zunächst in einem ganz einfachen Grabe bestattet. Das heutige große Wandmonument in S. Domenico in Perugia aus der Werkstatt des Lorenzo Maitani ist wahrscheinlich nicht vor 1317 entstanden, also rund ein halbes Menschenalter nach des Papstes Tod, wodurch die Voraussetzungen für ein Bildnis im modernen Sinne entfallen<sup>330</sup>. Das Grabmal Clemens' V. (1305–1314) in der von ihm gegründeten Kollegiatkirche von Uzeste wurde 1577 in den Religionskriegen zerstört<sup>331</sup>. Von den übrigen Bildnissen des Papstes ist keins als zeitgenössisch verbürgt<sup>332</sup>. Bei der Grabfigur

<sup>329</sup> Ernst Steinmann, Die Zerstörung der Grabdenkmäler der Päpste von Avignon. Monatshefte f. Kunsthissenschaft, XI, 1918, S. 145 ff.

<sup>330</sup> H. K. Mann, S. 53 und 130; eine umbrische Miniatur, die aber erst um 1400 entstanden ist, bei van Marle V, Abb. 10.

<sup>331</sup> „La face est entièrement mutilée, suivant une coupure horizontale, qui ne laisse voir aucun trait du visage. . . . Rien n'autorise à voir dans cet ouvrage, d'une exécution médiocre sans élégance ni finesse, une effigie de Clément V. (E. Müntz, Gaz. des B. Arts 36, 1887, S. 277f.).

<sup>332</sup> Mann, S. 54 ff. u. 134 ff.

Johanns XXII. (1316–1334) ist der Kopf der Statue durch einen anderen ersetzt, den man einer Bischofsfigur entlieh<sup>333</sup>. Die Geschichte des Mosaiks mit dem knienden Papste von der Fassade von S. Paolo fuori in Rom ist kaum weniger leidvoll und muß ganz beiseite bleiben. Die Dedikationsminiatur schließlich, auf der der Dominikanerbruder Grenier seinen Genesis-Kommentar dem Papste überreicht (Paris, Bibl. nat. fond. lat. 365), ist noch ohne Wirklichkeitssinn, denn das breite quadratische Kinn, das den Papst auszuzeichnen scheint, hat auch der Bischof ganz links, während der Papst die winkeligen Augenbrauen mit seiner gesamten Umgebung teilt<sup>334</sup>. Bei dieser Johann gewidmeten und in Toulouse oder Avignon entstandenen Handschrift, deren Schreiber und Illuminator also den Papst kannten, wäre demnach jede Voraussetzung für die Entstehung eines individuellen Bildnisses erfüllt gewesen. Es ist sehr aufschlußreich, daß die im Norden in jenem Menschenalter wirksamen Mächte, die das Bildnis wieder in den überpersönlichen Zusammenhang des Mittelalters zurückzwingen möchten, bis nach Avignon hinunter sich durchsetzen.

Kein deutlicheres Bild gewinnen wir von seinem Nachfolger Benedikt XII. (1334–1342), dessen Grabmal die Revolution zerstörte<sup>335</sup>. Die Ehrenbüste in den Vatikanischen Grotten, zum Danke für die Erneuerung des Dachstuhls von St. Peter 1341 errichtet, stammt von einem Meister Paolo da Siena, der den fernen Papst gewiß niemals gesehen hat und der mit den Verhältnissen der Kurie so wenig vertraut war, daß er der Papstbüste eine Tiara gab, die der in Avignon beim Kultus benutzten Form längst nicht mehr entsprach<sup>336</sup>. Des Künstlers Vorbild war nicht der Dargestellte, sondern die Büste Bonifaz' VIII. in St. Peter aus dem Jubeljahr 1300<sup>337</sup>. Clemens VI. (1342 bis 1352), der große Mäzen unter den südfranzösischen Päpsten, bezog auch das eigene Grabmal in seine Fürsorge für die Kunst ein; seit Bonifaz VIII. ist er wieder der erste Papst, der seine letzte Ruhestätte zu Lebzeiten errichten ließ, wozu die Unsumme

<sup>333</sup> Müntz hat eine ganz vage Kopie des originalen Kopfes, welche vor der Zerstörung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angefertigt wurde, publiziert (Gaz. d. B. Arts 1887, S. 283 mit Abb. auf S. 275), die aber als historisches Dokument völlig ausscheidet.

<sup>334</sup> M. Faucon, *La librairie des Papes d'Avignon*, Paris 1886, Titelbild.  
Bonifaz' VIII. und die Entstehung der dreifach gekrönten Tiara. Röm. Quartalsschrift 42, 1934, S. 65.



Abb. 282. Casole, Dom, Grabmal Ranieri da Porrina

für die Kunst ein; seit Bonifaz VIII. ist er wieder der erste Papst, der seine letzte Ruhestätte zu Lebzeiten errichten ließ, wozu die Unsumme

<sup>335</sup> Mann, S. 57f. und 137f.

<sup>336</sup> G. Ladner, *Die Statue*

<sup>337</sup> Mann, Abb. 68.

von 3800 Goldflorinen benötigt wurde<sup>338</sup>. Die Religionskriege haben dem Grabe übel mitgespielt, auch die Papstfigur selbst ist 1562 in Stücke gegangen<sup>339</sup>. Jenes Gemälde, das den Huldigungsbesuch des späteren Königs Jean le Bon, damals noch Herzogs der Normandie, bei dem neu gewählten Papste darstellt, ist nur in einer Kopie auf uns gekommen, die Gaignières anfertigen ließ<sup>340</sup>. Von einer solchen Barockkopie wird man eine Übereinstimmung der Gesichtszüge mit denen des auch nicht mehr intakten Grabmals nicht erwarten. Alle anderen Bildnisse Clemens' VI., seien es nun Miniaturen oder Fresken im Papstpalast, bleiben vage Zuschreibungen, die wir auf sich beruhen lassen können.

Auch das Grabmal Innozenz' VI. (1352–1362) ist wie das seines Vorgängers zu Lebzeiten ausgeführt worden, seit Dezember 1361 ist die Liegefigur selbst in Arbeit<sup>341</sup>. Die Künstler sind nicht nur namentlich genannt, sondern auch ihre Anteile am Werke können geschieden werden. Der Papst trug den Bart, eine modische Eigentümlichkeit, die dann erst wieder Jahrhunderte später bei Julius II. auftritt. Auch auf seinem Grabmal ist Innozenz bärtig dargestellt. Von der Erhabenheit, aber auch von der Starrheit des Todes ist hier erstaunlich viel eingefangen<sup>342</sup>. Die Miniaturen, die das Bildnis jenes Papstes bringen, stellen ihn alle bärtig dar, worin sich aber die Ähnlichkeit mit dem Kopf des Grabmals leider bereits erschöpft<sup>343</sup>. Sein Nachfolger Urban V. (1362–1370) ist der Heilige unter den Päpsten der Exilszeit. Schon unmittelbar nach seinem Tode wird sein Bild auf die Altäre erhoben und erhält die Unterschrift „Beatus Urbanus“<sup>344</sup>. Das hat zwar seinem Bilde eine ungeheure Verbreitung gesichert<sup>345</sup>, aber es zugleich dem Bereich des Porträts im modernen Sinne entzogen. Sein Grabmal in Saint Victoir zu Marseille hat die Revolution zerstört<sup>346</sup>. Aber ein Kenotaph, den die Benediktiner von Saint Martial ihrem Wohltäter in ihrer Kirche errichteten, hat das Gesicht des Papstes bewahrt, nur die Nase ist zerstört (heute im Musée Calvet in Avignon)<sup>347</sup>. Das Gesicht hat von vorn einen sehr energischen, ja bitteren Zug, der durch die tief herabgezogenen Mundwinkel und die Falten von den Nasenflügeln her, besonders aber durch den merkwürdigen, verhangenen Blick aus kaum geöffneten Augen unter müde herabgesenkten Lidern hervorgerufen wird. Im Profil freilich bekommt das Antlitz etwas ergreifend Jugendliches. Der Kopf ist breit und fest gebaut, zeigt aber keine Spur von Feistheit, während das Grabmal in Marseille nach Papebroch den Papst „obeso vultu et pendentibus genis“ zeigte<sup>348</sup>. Dieser literarischen Überlieferung entsprechen jedenfalls die erhaltenen Altarbilder weit eher als das Gedächtnismal von Saint Martial in Avignon. Das Bild der Pinakothek von Bologna, von Simone dei Crocifissi signiert, das bald nach dem Tode des Papstes gemalt sein muß<sup>349</sup>, zeigt wirklich ein ziemlich feistes Gesicht, dem die Bitternis des Alabasterkopfes des Musée Calvet völlig fehlt. Ein Kenotaph, der nicht mit dem Grabmal übereinstimmt, die Heiligenbilder natürlich in der Absicht geschaffen, die irdische Persönlichkeit zu erklären – selbst bei diesem Zeitgenossen des deutschen Kaisers Karl IV. und

<sup>338</sup> Das würde, in die französische Währung der Vorkriegszeit übertragen, etwa 2½ Millionen Franken bedeuten.

<sup>339</sup> Müntz in: Gaz. des B. Arts 36, 1887, S. 376. – Mann, S. 59 und 138 mit Abb. 73.

<sup>340</sup> Siehe oben S. 297. Bequeme Abbildung bei Michel, Histoire de l'art III, 1, S. 109.

<sup>341</sup> Müntz, Gaz. des B. Arts 36, 1887, S. 378ff. – R. Michel, Le Tombeau du Pape Innozenz VI., Revue de l'art chrétien 54, 1911, S. 204ff. – Mann, S. 60 und 140f.

<sup>342</sup> Gute Abbildung bei Michel, Revue de l'art chrétien 1911, S. 209 u. 210. Nach Michel nur die Nase ergänzt, während Müntz, Gaz. des B. Arts 1887, S. 382, sagt, „il est possible que le reste du visage ait été retouché“. Ich habe das Denkmal nicht selbst gesehen.

<sup>343</sup> Über die ikonographisch hochmerkwürdige Miniatur mit dem Bildnis des Papstes in dem offiziellen Rechenschaftsbericht des Kardinals Albornoz an die Kurie über seine italienische Mission vgl. Ladner, S. 65ff. und Taf. XIV.

<sup>344</sup> In Wahrheit erst 1870 selig gesprochen.

<sup>345</sup> „In diversis et plurimis ecclesiis . . . etiam patriarchalibus, etiam Romae, imago eius tanquam sancti pingitur et honoratur . . . Vix ullam esse in mundo ecclesiam solemnē, in qua imago eius non sit depicta.“ Ciacconio, Vitae et res gestae Pont. Rom. Romae, 1677, II, S. 568. Zwei verlorene umbrische Bilder des Papstes belegt bei van Marle V, S. 15.

<sup>346</sup> Mann, S. 60 u. 141.

<sup>347</sup> E. Müntz, La statue du Pape Urbain V., Gazette archéologique IX, 1884, S. 84ff.

<sup>348</sup> Ebenso Ciacconio, Vitae Röm. Pont. ed. 1630, I, S. 936.

<sup>349</sup> Van Marle IV, S. 443 mit Abb. 224.

des französischen Königs Karl V., von denen uns doch eine Fülle von Bildnissen in unserem Sinne bekannt sind, hat das Papstporträt noch nicht die Stufe erreicht, die es an den weltlichen Höfen längst einnahm. Von Gregor XI. (1370–1378), der das Papsttum dann nach Rom zurückführte, hat sich überhaupt kein zuverlässiges Bildnis erhalten, sein Grabmal gar war nur ein Schrein, ohne jeden figürlichen Schmuck<sup>350</sup>.

Gewiß könnte man für diese kläglichen Ergebnisse unseres Überblicks über die Papst-Ikonographie des Trecento<sup>351</sup> den äußeren Verhältnissen allein die Schuld zuschieben. Avignonesische Gefangenschaft und das Aufhören jeder Kunstförderung in Italien durch das Papsttum, andererseits aber der Verlust der Zeugnisse seines Mäzenatentums auf französischem Boden durch Hugenottenkriege und große Revolution könnten dies negative Ergebnis zur Genüge erklären und würden andererseits doch die Vermutung rechtfertigen, daß das Papstbildnis in diesem Zeitraum eine Entwicklung erlebt hätte, die hinter der des französischen Herrscherbildnisses nicht zurückgeblieben wäre, ja gegen Ende des Exils zu einer Stufe gelangt sei, wie sie für das französische Königsbild das Porträt Karls V. repräsentiert. Wir stellen uns indessen die Entwicklung doch anders vor. Die Belege sind auch zu einer Begründung unserer Ansicht nicht dicht genug, aber wenigstens als Frage sei folgende Vermutung formuliert: Sollte das Papsttum, das nach der Katastrophe Bonifaz' VIII. seine ganze Politik umstellen mußte, auch bei seiner bildlichen Repräsentation absichtlich die Wege verlassen haben, die der Gaetani-Papst mit dem ganzen Einsatz seiner Persönlichkeit beschritten hatte? Da das französische Königtum an der Bahre Bonifaz' VIII. die Anklage der Idolatrie erhob, so hatten dessen Nachfolger Anlaß genug, schon aus äußeren Gründen in ihren Denkmälern andere Wege der Bildniskunst einzuschlagen. Indessen könnten die Gründe tiefer liegen: Das Ende des Pontifikats Bonifaz' VIII. bedeutete den Zusammenbruch übersteigerter subjektiver, höchst individueller Ansprüche. Sollten seine Nachfolger daraus gelernt haben, daß das Papstbildnis sich nicht an die individuelle Verschiedenheit des jeweiligen Inhabers von Petri Stuhl verlieren dürfe, daß die Würde des Statthalters Christi an die Einsicht geknüpft sei, daß nicht all ihre Träger grundverschieden voneinander aussehen dürften? Ist diese Deutung richtig, so würde sich damit auch das Papsttum in die große Bewegung einordnen, die zwischen 1300 und 1330 noch einmal die Ansätze zu einer wirklichkeitsnahen, objektbeobachtenden Bildniskunst zu ersticken suchte. Die örtlichen und zeitlichen Bedingungen, das „Milieu“ und der „Zeitgeist“, würden dann diesem Entschluß des Papsttums in einer überraschenden Weise entgegengekommen sein. Denn indem nun während der ersten Jahre der unumschränkten Herrschaft dieser Stilwelle das Papsttum Italien verließ, um sich in den Einflußbereich des französischen Königtums jenseits der Alpen zu begeben, nahm es Abschied von einem Lande, dem diese ähnlichkeitsfeindliche Strömung in der Bildniskunst so gut wie fremd geblieben war, um sich in dem Bannkreis der französischen Hofkunst niederzulassen, die ein Hauptträger dieser unindividuellen Bildniskunst

<sup>350</sup> Mann, S. 61 u. 143 f.

<sup>351</sup> Selbstverständlich sind nicht zeitgenössische Darstellungen außer Betracht geblieben. Die Chronik Villanis cod. Chig. LVIII, 296, welche auf fol. 158 und 159 die Gefangennahme Bonifaz' VIII. in Anagni darstellt, ist um 1340 illuminiert worden; das Papstbildnis mit dem bartlosen breiten Gesicht und den starken Kinnbacken geht sicherlich auf die vorhandenen Ehrenstatuen Bonifaz' VIII. zurück. – Cod. vat. lat. 4932 fol. 36 und 4933 fol. 3 bringen Dedi kationsbildnisse desselben Papstes. Aber auf der Krönungsminiatur Cod. lat. 4933 fol. 7 v sehen die sämtlichen ihn umgebenden Kardinäle genau so aus wie Bonifaz. Das Gedicht selbst ist kurz nach 1295 entstanden (F. X. Seppelt, Monumenta Coelestiniana, Paderborn 1921, S. XXX und XXXVI), unsere Handschrift ist jedoch erst eine lombardische Arbeit nach der Mitte des Trecento. Das Bildnis Johannis XXII. in Cod. vat. lat. 972 fol. 1, dem Marino Sanudo d. Ä. sein Manuscript überreicht (vgl. F. Kunstm a nn, Studien über Marino Sanudo d. Ä., Abhandl. d. hist. Klasse d. Bayr. Akad. d. Wiss. 7, 1855, S. 704 ff.), eine ganz kleine Initialminiatur, gehört erst einer 1350–1360 in Venedig unter bolognesischem Einfluß entstandenen Handschrift an. – Ebenso ist es natürlich schon mit den Dugento-Päpsten. Das Bildnis Innozenz' IV. auf dem Konzil von Lyon, Cod. Palat. lat. 629, fol. 262, ist eine bolognesische Handschrift, die erst zwischen 1320 und 1330 entstand. – Ich habe mich bei dem Studium der Codices der Vaticana der Beratung eines so ausgezeichneten Kenners wie Luigi Coletti zu erfreuen gehabt.

war. Trügt nicht alles, so darf man vermuten, daß die Entwicklung des Papstbildnisses durch die erste Hälfte des Trecento hindurch aus dieser fast ausschließlich den nordischen Ländern eigenen wirklichkeitsernen Bildnisauffassung stets neue Nahrung gesogen hat.

Jedenfalls ist es höchst aufschlußreich, daß die schrittweise Durchdringung des mittelalterlichen Standesbildnisses, des Zeitgesichts, mit beobachteten, der Wirklichkeit abgesehenen Zügen bis zur vollen Herrschaft des individuellen Bildnisses hin, die wir an den Denkmälern der von Italien nach Frankreich übergesiedelten Herrschermacht vergebens zu betrachten suchten, nun bei der von Frankreich nach Italien übertragenen Dynastie auf das schönste verfolgen können, bei den Neapler Anjous. Die italienischen Lebensbedingungen waren in der ersten Hälfte des Trecento dem Bildnis eben unvergleichlich viel günstiger. Zwar besitzen wir von Karl II. von Anjou (1285–1309) noch kein Bildnis in unserem Sinne. Die Statue in Lucera ist erst ein halbes Jahrhundert jünger und hat mit dem Herrscher gar nichts zu tun; die sich hartnäckig behauptende Vermutung, in den Fresken von S. Maria Donna Regina zu Neapel finde sich in der Schar der Seligen das Bild des Königs, ist nicht recht zu begründen, und seine Siegel und Münzen sind alle höchst verschieden voneinander<sup>352</sup>.

Aber mit dem Bildnis seines Sohnes Robert des Weisen treten wir nun auf festen Grund. Gleich aus den ersten Jahren seiner Regierung stammt das herrliche Bild Simone Martinis von 1317 (heute in der Pinakothek zu Neapel), das ebenso sehr als Altarbild wie als politische Demonstration nach S. Lorenzo gestiftet worden ist. Das noch im Jahre der Kanonisation des hl. Ludwig von Toulouse gemalte Bild zeigt Robert auf den Knien vor dem eben zur Ehre der Altäre erhobenen Bruder. Aber ebenso wichtig ist es, daß der Heilige dem König die Krone aufsetzt<sup>353</sup>. Wegen der Nachfolge Karls II. war ein Prozeß vor dem päpstlichen Stuhle entbrannt. Nach salischem Gesetz hätte die Krone Carobert, dem jungen König von Ungarn, gebührt. Als Ludwig von Toulouse auf die Thronfolge von Neapel verzichtete, hatte er das aber zugunsten seines jüngeren Bruders Robert, nicht seines ungarischen Neffen getan, der noch ein Kind war. Die Tafel soll also der Rechtmäßigkeit von Roberts Königtum durch die Darstellung des Verzichts eines Heiligen zu seinen Gunsten erst die rechte Weihe geben. Noch im Jahre der Heiligsprechung des Bruders ist diese Autorität für die Rechtmäßigkeit in die Waagschale geworfen worden. Während der thronende Heilige noch keinerlei individuelle Züge aufweist, sind diese bei dem knienden Robert nicht zu erkennen (Abb. 283). In ein Profilbildnis ließen sich beobachtete Einzelzüge zunächst jedenfalls leichter eintragen als in ein dem Beschauer sich voll zuwendendes Gesicht, denn nur in dem Profilbilde gibt es einen festen Ansatzpunkt für derlei Veränderungen: den Kontur. Nur dieser weist in der Tafel des Simone Martini Eigentümlichkeiten auf, die niemand anderem als dem Dargestellten selbst gehören können. Die Gesamtproportionen des Kopfes sind die irgendeines Ritters der Zeit, die viel zu kleinen, schlitzförmigen Augen und der ein wenig puppenhaft feine Mund sind bekannte Eigentümlichkeiten der damaligen sienesischen Malerei. Aber die Plastik kennt in denselben Jahren das offene glatte Antlitz des adeligen Jünglings mit den schmalen Augen ebenfalls. Was aber nun das Profilbildnis Roberts von 1317 von irgendeinem dieser Durchschnittsköpfe – wir wählen den Kopf einer Sitzstatue von der Sarkophagwand des Grabmals der Maria von Ungarn in S. Maria Donna Regina, das Tino da Camaino schuf<sup>354</sup> (Abb. 284) – unterscheidet, das ist zunächst der Nasenrücken, der bei den Idealbildern der Zeit stets gerade verläuft, während er

<sup>352</sup> G. Gerola, Appunti di iconografia Angioina. Atti del R. Istituto Veneto 91, 1931/32, S. 263ff. – Ders., La statua di Lucera e l'iconografia di Carlo II. d'Angiò. Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino. Firenze 1933, S. 81ff. – E. Romano, S. 33ff.

<sup>353</sup> É. Bertaux, Les saints Louis dans l'art italien. Revue des deux mondes, LXX. Jahrg., 158. Bd., 1904, S. 631f.

<sup>354</sup> Für das ganze Grabmal vgl. Valentiner, Tino da Camaino, S. 100ff.



Abb. 283. Simone Martini, Altar des heilig. Ludwig: Ausschnitt mit Robert dem Weisen (Neapel, Pinakothek)



Abb. 284. Jugendlicher Anjou  
vom Grabmal in S. Maria Donna Regina von Tino da Camaino



Abb. 285.  
Grabmal König Philipps des Kühnen in St. Denis, Ausschnitt

hier leise geschwungen ist und in einer etwas überhängenden, ein wenig unschönen Nasenspitze endet. Die zweite Stelle des Konturs, wo die Idealität der gotischen Linienornamentik durch die Wirklichkeitsbeobachtung verdrängt wird, ist die fleischige Verbindungsstelle zwischen Kinn und Hals. Auch in den Mundwinkeln deutet sich ganz leise der Versuch an, die persönlichen Züge vom Kontur her gegen die Binnenzeichnung auszudehnen, sehr im Gegensatz zur Behandlung der Augen- und Brauenpartie, die streng isoliert bleiben.

Diese Leistung des Simone Martini stellt die gleiche Stufe der Wirklichkeitsbeobachtung im Bildnis dar, die für den Norden das die dortige Entwicklung so sehr überflügelnde Grabmal Philipps des Kühnen († 1285) in St. Denis einnimmt (Abb. 285). Es ist etwa zehn Jahre älter als die Neapler Tafel, 1298 begonnen und vor 1307 vollendet<sup>355</sup>. Von jeher hat die französische Forschung in dieser Grabfigur die Anfänge der französischen Porträtkunst erblickt<sup>356</sup>. Auch hier sind von dem allbekannten Antlitz des höfischen Mannes, das gerade in St. Denis so viele Grabfiguren zeigen, nun einige Abweichungen zu beobachten, die nur vom Studium der Wirklichkeit diktiert sein können. Während das Haupt noch von einem ganz tektonisch gebauten Hals getragen wird; während die Augen noch ganz die hochgotische Idealform besitzen, wobei das Unterlid eine Gerade bildet, auf der das allein gebogene Oberlid segmentförmig steht; während auch die Augenbrauen in ornamentalem Zug in den Nasenrücken hinübergleiten, ist das Untergesicht nun wirklich ganz individuell gebildet. Der ungewöhnlich breite, fest geschlossene Mund mit den dünnen

<sup>355</sup> B. Prost, Gaz. des B. Arts 36, 1887, S. 236f.

<sup>356</sup> E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, 3. éd. S. 422. – P. Vitry et G. Brière, L'église abbatiale de St. Denis et ses tombeaux, 2. éd. Paris o. J., S. 140.



Abb. 286. Siena, S. Francesco, Aufnahme des hl. Ludwig von Toulouse in den Franziskanerorden von Ambrogio Lorenzetti

Lippen und das ebenfalls sehr kräftige Kinn mit seinem fast rechtwinkligen Umriß<sup>357</sup> entrücken Philipp den Kühnen dem Kreise der höfischen edlen Träumer, als die seine Vorgänger dargestellt sind, und teilen dieser Grabfigur als erster unter den Königsbildnissen etwas von der Luft des irdischen Lebens mit. Den Abstand, den dieses Denkmal von allen anderen französischen der Zeit gewinnt, nun aber mit Emile Mâle auf die Verwendung einer Totenmaske zurückzuführen, die dann an mehreren Stellen, wie in der Augenpartie, abgeändert worden sei, scheint uns nicht erlaubt. Nirgends zeigen sich in dem Gesicht Spuren des körperlichen Verfalls, und vor allem ist der Zeit um 1300 das *willkürliche Schalten* mit einem Abguß gar nicht zuzutrauen. Entweder man schafft frei, oder man stellt das Bildnis auf mechanischem Wege her, aber eine Genesis der gotischen Form aus der Durchdringung zweier Entstehungsprozesse, eines mechanischen und eines schöpferischen, scheint uns für das 14. Jahrhundert ganz unvorstellbar zu sein. Das ist erst eine Arbeitsweise des Florentiner Quattrocento. Das Bildnis Roberts des Weisen von Simone Martini spricht nun für die Gültigkeit unserer Anschauung, denn es vertritt die nämliche Sehstufe. Hier wie dort sind ganz

<sup>357</sup> Unsere Ansicht gibt den Kopf etwas in Untersicht, wodurch die Kinnpartie diesen fast rechteckigen Umriß verliert. Wir haben aber Wert darauf gelegt, das Original von St. Denis selbst abzubilden, da die üblichen Photographien (Michel, Histoire de l'art II, 2, Abb. 442, oder E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge, Abb. 230 oder Vitry-Brière, Documents de sculpture française du moyen âge, Taf. 99, 2 usw.), die alle nach einem Gipsabguß gemacht sind, den Gesamteindruck im hohen Maße verfälschen. Der Kopf hat in all jenen Aufnahmen des Gipses etwas Jugendliches und Geistreiches, das gar nicht in ihm liegt, während die Härte des Tatmenschen dabei nicht genügend zum Ausdruck kommt.

die gleichen Partien beobachtet, und die gleichen verharren im Typischen. Auch bei der Neapler Tafel ist das Untergesicht der Sitz des Individuellen, auch dort ist ja die Augenpartie das Formelhafteste.

Von den weiteren Bildnissen Roberts des Weisen haben diejenigen natürlich allein für uns Bedeutung, die in seiner engsten Umgebung entstanden sind. Da besitzen wir von dem altgewordenen König nun zwei authentische Bildnisse, das schon besprochene Titelbild der Bibel von Mecheln und die Thronfigur von seinem Grabmal, das ja noch in seinem Todesjahr begonnen wurde (vgl. Abb. 272 und 273). Zwischen Miniatur und Grabfigur herrscht für den ersten Blick wenigstens eine verblüffende Übereinstimmung: die lange, markante Nase, das kleine, aber so energische Kinn und schließlich jene Falten, welche, die Mundwinkel umgreifend, wie eine Zange von den Nasenflügeln zum Kinn verlaufen. Indessen wird man nachdenklich, wenn man sich daran erinnert, daß auch das Grabmal Rudolfs von Habsburg in Speyer diese Eigentümlichkeit besitzt<sup>358</sup>, und wenn man andererseits das zweite Titelblatt der Mechelner Bibel, auf dem die drei ersten Herrscherpaare der Neapler Anjous dargestellt sind, neben sein Gegenüber hält. Die Übereinstimmung, die sich dabei für die Bildnisse von Großvater und Enkel ergibt<sup>359</sup>, könnte man ja nun als Familienähnlichkeit auslegen, aber leider sieht der Besteller und erste Besitzer der Handschrift, der königliche Rat Niccolò d'Alife, auf den Miniaturen, die ihm gewidmet sind, genau so aus<sup>360</sup>. Auch er hat die überlange Nase mit dem geraden, scharfen Rücken, das auffallend zurückgenommene Untergesicht und das gleichwohl betonte Kinn. Das muß zur Vorsicht mahnen, wir befinden uns noch immer in dem für uns so seltsamen Zwischenland, da die mittelalterliche Vorstellung vom Menschen, das Gedankenbild, und die Beobachtung einer anderen, nämlich einer anschaubaren, Wirklichkeit ständig ineinander übergehen.

Die übrigen erhaltenen zeitgenössischen Darstellungen des Königs vermögen die Vorstellung, die wir uns von ihm gebildet haben, nicht zu verändern. Die Adresse, welche die Stadt Prato, die Robert unter seinen Schutz gestellt hatte, ihm etwa zwischen 1335 und 1340 sandte (London, Brit. Mus., Royal Ms 6 E IX, fol. 10)<sup>361</sup>, stellt eher das Idealbild eines giottesken Herrschers dar. Mag auch der Illuminator den König gekannt haben, er sah ihn doch nur mit den Augen des größten Malers seiner Heimat. Ähnlich läßt das Altarbild im Museum von Aix-en-Provence, welches das Neapler Königspaar vor dem hl. Ludwig kniend darstellt<sup>362</sup>, dessen Physiognomie in die Idealform übergeleiten, die das gotische Siena im Trecento für das Bildnis von Fürsten und Vornehmen geprägt hat. Auch Ambrogio Lorenzettis Aufnahme des hl. Ludwig von Toulouse in den Franziskanerorden (Siena, San Francesco), die ein Bildnis Roberts des Weisen bringt, welcher von einem Ehrenplatz auf den Bänken des Kardinalskollegiums aus Zeuge des Gelübdes seines Bruders ist, gehört hierher (1331 gemalt, Abb. 286). Ebenso wie das Antlitz Bonifaz' VIII. hier den erhaltenen Ehrenstatuen des Papstes nachgebildet wurde, so ist auch Robert der Weise, den der Künstler zweifellos von Angesicht kannte, als Porträt im modernen Sinne gemeint. Die schmale, hohe Kopfform, das feste Kinn, überhaupt alle Einzelzüge treten aber auch bei den übrigen Zuschauern auf, ebenso wie das Antlitz Bonifaz' VIII. hier und dort unter den Kardinälen mit ganz geringen Abwandlungen wiederkehrt. Sucht man sich also klarzumachen, warum der Königskopf doch als Bildnis erscheint, so liegt das weniger an diesen nicht recht greifbaren physiognomischen Merkmalen, als an der fast schmerzlichen Anspannung der Teilnahme, die der gekrönte Gast allein der Ablegung des Gelübdes entgegenbringt, während die übrigen Anwesenden der Handlung ruhiger folgen oder

<sup>358</sup> Siehe oben S. 265.

<sup>359</sup> Revue de l'art chrétien 52, 1909, Abb. S. 282.

<sup>360</sup> Ebenda 53, 1910, Abb. S. 26 u. 27.

<sup>361</sup> Reproductions from illuminated Manuscripts of the British Museum, Series II, London 1907, Taf. 40. Über die Handschrift vgl. neuerdings den nachgelassenen Aufsatz von I. v. Schlosser. Corona VIII, 1938, S. 620 ff.

<sup>362</sup> Van Marle II, Abb. 209.



Abb. 287. Neapel, Incoronata, Ausschnitt aus dem Fresko mit dem Sakrament der Ehe

sich gar in eine andere Richtung wenden. Nur beim König sitzen helle Lichter über den Brauen und am Nasenansatz, erscheint die Stirn gefurcht, nur er beugt sich vor mit dem aufgestützten Arm, um dem Geschehen noch näher zu sein. Diesmal sind es also eher psychologische als physiognomische Eigentümlichkeiten, durch die das Bildnis aus so vielen gleichgültigen Gesichtern herausgehoben wird.

Gewiß ist des Königs Anwesenheit hier gerechtfertigt, er ist ja ein wirklich Beteiligter – aber von dem Lorenzetti-Fresko zum ersten verkleideten Porträt bedeutet es doch nur noch einen kleinen Schritt. Daß dieser am Hofe der Neapler Anjous getan wurde, in einem Kreise, aus dem so viele ikonographische Neuschöpfungen hervorgingen, kann nicht wundernehmen. Von jeher hat man die Fresken der Incoronata in Neapel, welche in den Kappen eines Gewölbes die ikonographisch so seltene Darstellung der Sieben Sakramente bringen<sup>363</sup>, im Geiste mit den Gestalten des neapolitanischen Herrscherhauses bevölkert, und da die Bilder unter der Regierung der Königin Johanna, der Enkelin und Erbin Roberts des Weisen, entstanden sind, die ja mit Greuel-taten jeder Art befleckt war, so hat die historische Phantasie des 19. Jahrhunderts hier ein reiches Feld für kühne Gedankenflüge gefunden<sup>364</sup>. Das darf uns aber nicht davon zurückhalten, den wahren Kern herauszuschälen, den all diese schiefen Deutungen umspinnen. Diesen Kern bildet die Gewölbekappe mit dem Sakrament der Ehe<sup>365</sup> (Abb. 287). Dort ist bei der üblichen Darstellung des sposalizio, wobei der Priester von vorn, die beiden Brautleute im Profil gegeben sind, schon stets die Verwandtschaft des Kopfes des Hochzeitors mit dem Bildnis einer berühmten Handschrift aufgefallen. Gewiß könnte die Miniatur des „statuto dell'ordine cavalleresco del Saint Esprit au troisdésirs“ in der Pariser Bibl. Nat. ms. franç. 4274 fol. 2 v<sup>366</sup> dazu verführen, in dem Bräutigam

<sup>363</sup> Die Literatur zusammengestellt bei van Marle V, S. 332, Anm. 1.

<sup>364</sup> Wobei P. Schubring, Rep. f. Kunsthiss. XXIII, 1900, S. 352, sich besonders hervorgetan hat.

<sup>365</sup> Wollte man Rohlfs (Gesch. d. Malerei Neapels, Leipzig 1910, S. 58) Glauben schenken, so wäre die Tatsache, daß es sich um ein verkleidetes Bildnis handelt, sogar schriftlich belegt. Er gibt nämlich an, auf dem Unterärmel der nächsten Begleiterin der Braut sei der Name „Sontia“ zu lesen. Das würde die Identifizierung der Figur mit der dritten Gemahlin Roberts des Weisen, der Stieff Großmutter der Braut, verbürgen. Aber leider sind die Buchstaben nicht in zierlicher gotischer Schrift hingestellt, sondern nur grob hingeschmiert. Es werden flüchtige Deutungsversuche des 19. Jahrhunderts sein, dem Schriftcharakter nach zu urteilen.

<sup>366</sup> Couderc, Album de portraits des manuscripts de la bibl. nat. Taf. 17. Stilistische Einordnung bei Graf A. Erbach-Fürstenau, Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV, Arte VIII, 1905, S. 1 ff.

der Incoronata den zweiten Gatten der Johanna, ihren Vetter Ludwig von Tarent (1320–1362), zu erblicken. In der Tat ist die Übereinstimmung zwischen Fresko und Miniatur überraschend genug (Abb. 288). Der König allein trägt unter lauter gleichgültigen Gesichtern ein sehr bestimmtes Antlitz, das freilich den Grafen Erbach in seiner Idealität an das Haupt Christi erinnert hat. Und wirklich benutzt derselbe Künstler dann für den Kopf des Melchisedek von Cod. vat. lat. 3550 denselben Kopftyp wie für den Ludwig von Tarent<sup>367</sup>. Die politischen Umstände gestatten es, die Entstehung der Pariser Handschrift auf das Jahrzehnt zwischen 1353 und 1362 festzulegen, ja mit großer Wahrscheinlichkeit sogar auf die Jahre zwischen 1353 und 1356 einzukreisen. Da die Fresken der Incoronata und die Pariser Buchmalereien nicht nur der gleichen Zeit, sondern wohl auch der gleichen Schule angehören, so besagt also die Verwendung derselben Kopftyps noch nichts über die Persönlichkeit des Dargestellten, zumal wenn diese Ähnlichkeit vor allem durch einen großen, langen Backen- und Spitzbart hergestellt ist, den die Mode damals jedem höfischen Manne vorschrieb und den der deutsche Kaiser Karl IV. ebenso trug wie die Pariser Höflinge Karls V.<sup>368</sup>. Sieht man aber näher zu, so gewahrt man, daß der Meister des Freskos seine Köpfe in ganz der gleichen Weise abwandelt wie Giotto seine Typen. Der Mann, der etwas unterhalb des Bräutigams hinter ihm am Bildrande links steht, gleicht diesem völlig in Kopfproportionen und Barttracht, nur hat er einen geraden Nasenrücken, während der Freier eine Sattelnase zeigt. Auch dessen erster Begleiter, der ebenfalls durch die kostbare Gewandung der beiden ihm gegenüberstehenden Frauen ausgezeichnet ist<sup>369</sup>, hat ein Gesicht, das dem des Mannes direkt unter ihm sehr ähnlich ist. Nur der lange, gerade Nasenrücken entfremdet das Profil dem Typus und läßt uns Robert den Weisen erkennen, dem bei der Vermählung der Enkelin ja auch dieser Ehrenplatz zur Seite des Eidams gebührt. Aber die Suche nach weiteren Bildnissen des Königs im Sakramentszyklus ist ganz müßig; die Betrachtung der Bibel von Mecheln, die ja der gleichen Werkstatt angehört, hatte ja schon gezeigt, daß für seinen Notar Niccolò d'Alife ein ähnlicher Gesichtstyp verwendet wird wie für den König. Erst in der achten, nicht mehr zum Sakramentszyklus gehörigen Gewölbekappe, deren Inhalt ebenfalls von einer höchst merkwürdigen Symbolik getragen ist<sup>370</sup>, erscheint ein unzweifelhaftes Bildnis Roberts des Weisen, der hier mit dem Lilienbanner in Händen dem Thron Christi naht.

Auch die historischen Tatsachen raten entschieden davon ab, aus der Ähnlichkeit der Pariser Miniatur mit dem Bräutigam der Incoronata ikonographische Schlüsse zu ziehen. Rohlfs hat darauf hingewiesen, daß die Vermählung der Johanna mit Ludwig von Tarent (20. August 1345) am Vorabend eines Krieges stattfand, der durch die Ermordung seines Vorgängers im Ehebett heraufbeschworen war. Fand diese Hochzeit also ohne alles Gepränge statt, wie hätte die Königin dann später noch ihre Hochzeit mit einem Manne, den sie stets mißachtet hatte, feierlich darstellen lassen sollen? Nein, auch das älteste verkleidete Bildnis verdankt einem politischen Anlaß sein Dasein. Man beschuldigte die Königin Johanna, um die Erdrosselung ihres ersten Gemahls, des Königs Andreas von Ungarn, im Kerker von Aversa (1345) gewußt zu haben. Schon Rohlfs berichtet, „daß die buhlerische Königin nicht müde wurde zu erklären, mit ihrem ersten Gatten stets in innigster Liebe gelebt zu haben, um sich von der Anschuldigung, an seinem Morde beteiligt zu sein, reinzuwaschen“. Und was die Königin mündlich so oft beteuert hat, das versichert sie nun auch bildlich, wenn sie noch etwa 20 Jahre nach dem Tode des unglücklichen

<sup>367</sup> Abb. bei Erbach, Arte VIII, 1905, Abb. 4 auf S. 8.

<sup>368</sup> Wenn Franz Kugler meinte, der Kopf des Bräutigams habe „etwas Wändisches“, so ist dies Urteil gewiß durch die Erinnerung an den böhmischen Kunstsreich hervorgerufen.

<sup>369</sup> Nach Rohlfs sollen diese Gewänder – und nur sie – mit den Wappen der Anjous geschmückt sein. Die vorzüglichen Aufnahmen Andersons lassen davon freilich nichts erkennen.

<sup>370</sup> Vgl. Rohlfs, S. 59 und Abb. 30.



Abb. 288. Paris, Bibl. Nat. ms. franç. 4274, fol. 2 v, Ausschnitt

Andreas, in den Jahren, da ihr zweiter Gemahl starb (1362), und da sie den dritten heiratete (1363), ihre Hochzeit mit diesem ersten Gatten unter einem Bilde des Sakraments der Ehe darstellen ließ.

Die Zeit war jetzt überall reif für das verkleidete Bildnis. Schon Vasari hat die ersten Zeugnisse dieser Bildnisform ganz richtig in unsere Jahrzehnte versetzt; ob freilich das Beispiel, mit dem er eine richtige Erkenntnis belegte, nun wirklich der neuen Gattung auch angehörte, entzieht sich unserer Kontrolle. Vasari berichtet nämlich, daß Nino Pisano einer Petrus-Statue in S. Maria della Spina in Pisa die Züge des Vaters geliehen habe<sup>371</sup>, und der Geschichtsschreiber hat dann nach dieser Skulptur den Holzschnitt anfertigen lassen, den er der Vita des Andrea Pisano vorstellte. Als um 1380 das Oratorium des hl. Georg beim Santo in Padua mit der Legende dieses Heiligen von Malern aus dem Kreise der Avanzo und Altichiero geschmückt wurde, da erschien hier in der Szene, in welcher der hl. Georg König und Volk von Silena tauft, unter der Gestalt des ersten Begleiters des Heiligen das Bildnis des Petrarca<sup>372</sup>. Freilich ist das nicht im strengen Sinne ein verkleidetes Porträt, da die weltliche Person nicht unter dem Bilde des Heiligen selbst auftritt, sondern irgendeine profane Assistenzfigur bleibt, die der Legende nicht eigentlich angehört. In Padua handelt es sich also weniger um eine Verwandlung, um eine Maskierung, als um eine Profanierung heiliger Stoffe, die sich aber so schnell vollzieht, daß sie im Quattrocento gewiß längst nicht mehr als solche empfunden wird, wenn dann ganze Familien, Bruderschaften, Stadtteile als Zuschauer irgendeiner Legende sich porträtierten lassen. Aber der Anfang dieser Übung bleibt doch ein kühner Schritt – er gewährt vielsagende Aufschlüsse über das neue, viel unbefangenere Verhältnis, das die Menschen jener Generation zur kirchlichen Kunst gewinnen, woraus aber keineswegs geschlossen werden darf, daß auch in der Haltung den heiligen Stoffen selbst gegenüber eine Veräußerlichung und Entfremdung eingetreten sei. Die Aufnahme von Persönlichkeiten, die dem Betrachter als Gesichter bekannt waren, in die kirchliche Malerei bedeutet nur

<sup>371</sup> Vasari-Milanesi I, S. 494.    <sup>372</sup> F. Rougemont, Ein neues Petrarca-Bildnis. Imprimatur, Jahrbuch f. Bücherfreunde VII, 1936/37, S. 13 f.

den Umschlag einer Bewegung, die schon in den ersten Jahrzehnten des Trecento eingesetzt und die zwischen dem kirchlichen Kunstwerk und dem einzelnen Beter innigere Beziehungen zu knüpfen begonnen hatte<sup>373</sup>. Diese Beziehungen, ursprünglich mystisch gefärbt, werden nun säkularisiert.

Die französischen Zeugnisse vom Hofe Karls V. sind freilich umstritten. Daß in der Miniatur der Heures d'Anjou (Paris, Bibl. nat. fond latin 18014, fol. 17)<sup>374</sup>, die den hl. Ludwig von Frankreich auf dem Sterbebette zeigt, sein Nachkomme Karl V. unter der Gestalt des hl. Königs erscheine, daß unter den Umstehenden sich außer den königlichen Kindern auch der große Connétable Bertrand du Guesclin befindet – das alles hat man allein aus dem Fehlen des Heiligenscheins beim Könige und aus den übrigen Bildnissen Karls V. und des Connétable erschließen wollen. Da wir indessen nicht die geringste Ähnlichkeit zwischen den überlieferten Porträts und der Miniatur des Stundenbuchs feststellen können, so möchten wir das Blatt des Gebetbuches aus der Reihe der verkleideten Bildnisse ausgeschaltet wissen. Wenn das berühmte Statuenpaar vom Portal der Cölestiner-Kirche in Paris, das 1370 geweiht wurde, Karl V. und seine Gemahlin Jeanne de Bourbon darstellen würde (heute im Louvre), so hätte das nichts Befremdliches, denn die Gründerstatue hat im 13. und 14. Jahrhundert in den französischen Kirchen einen weit augenfälligeren Platz eingenommen als in denen des übrigen Abendlandes. Während man früher der Ansicht zuneigte, die prachtvoll naturnahen Bildnisse des Königspaares seien von Lenoir zu Unrecht als Statuen des hl. Ludwig und der Marguerite de Provence angesehen worden<sup>375</sup>, hat neuerdings Focillon in ihnen verkleidete Bildnisse erblickt<sup>376</sup>. Demnach wäre der Gründer der Kirche hier unter der Gestalt seines heiligen Vorfahren dargestellt<sup>377</sup>.

An dem so eng mit der Pariser Kunst verbundenen Wiener Hofe Herzog Rudolfs IV. finden wir dann aber eine Madonnenstatue, deren Charakter als verkleidetes Bildnis wieder allen Zweifeln entrückt ist<sup>378</sup> (Abb. 289). Es gibt keine zweite Muttergottesfigur mit so tiefem Decolletée oder mit dem modischen Häubchen samt seinem mehrfach gekrausten Saume, dem „Kruselaer“. Dazu treten andere, der Zeittracht von 1370 allein gehörige Eigentümlichkeiten, wie die breiten gestickten Borten auf dem Kleide, dem Mantelsaum und dem Gürtel. Ja, man könnte sich einen Augenblick fragen, ob wir hier überhaupt ein Kultbild vor uns haben, wenn nicht auf dem Saume des Mantels am Brustplatz stünde: „Heilige Maria hilf“. Alle diese Sonderbarkeiten lösen sich aber sofort, wenn man mit Kieslinger in der Madonna ein verkleidetes Bildnis der Herzogin Katharina von Österreich, der Gattin Herzog Rudolfs IV. und Tochter Kaiser Karls IV. erkennt. Ein Vergleich des Marienbildes mit der Gründerstatue der Herzogin Katharina vom Portale des Stephansdomes in Wien beseitigt jeden Zweifel (Abb. 290). Der böhmische Kunstkreis war ja der einzige im ganzen deutschen Kulturgebiet, der damals schon ein lebhaftes Interesse für das Bildnis im modernen Sinne besaß. Und gerade der Wiener Hof mußte während der kurzen Zeitspanne, da das Kaisertum von den Habsburgern an die Luxemburger abgewandert war, alle Anstrengungen machen, die Würde seines Herrscherpaars zu erhöhen. Dieser Gedankenwelt mag die Statue ihr Dasein verdanken; Kieslinger hat wahrscheinlich gemacht, daß die Madonna nicht die im 14. Jahrhundert übliche Lilienkrone trug, sondern die merkwürdige Zackenkrone mit den schmalen Zinken, die einer Königskrone möglichst ähnlich erscheinen sollte, und die auch Herzog Rudolf IV. auf dem Täfelchen des Wiener Diözesanmuseums trägt.

<sup>373</sup> Siehe oben S. 258 ff.

<sup>374</sup> Couderc, S. 13 ff. und Taf. XXXIII.

<sup>375</sup> André Michel in seiner *Histoire de l'art II*, 2, S. 700ff.

<sup>376</sup> H. Focillon in *Mélanges Jorga*, S. 273, Ann. 2. Übrigens gibt Focillon an, die Statuen stammten aus dem Quinze Vingts.

<sup>377</sup> Da die Gemahlin Ludwigs des Heiligen nicht kanonisiert wurde, so würde die Jeanne de Bourbon allerdings nicht als verkleidetes Bild zu verstehen sein, was auch die gleiche Deutung des männlichen Partners natürlich in Frage stellt.

<sup>378</sup> F. Kieslinger, Die Herzogin Katharina v. Österreich als Madonna. *Pantheon X*, 1932, S. 326.



Abb. 289.  
Herzogin Katharina von Österreich als Madonna



Abb. 290. Wien, Stephansdom, Portal,  
Herzogin Katharina von Österreich

Wir kehren zu unserer Betrachtung des italienischen Trecento-Bildnisses zurück, immer besondere Aufmerksamkeit der Frage zuwendend, ob in den glücklichen Fällen, da mehrere Porträts von einer Persönlichkeit überliefert sind, auch wirklich alle Bildnisse unabhängig voneinander entstanden. Bisher haben wir nur die Denkmäler des Papsttums und des Hauses Anjou betrachtet, aber sollte sich nicht vielleicht die Entstehung des Bildnisses in unserem Sinne eher an Höfen vollzogen haben, die von einer ehrwürdigen Tradition unbelastet waren? Wenden wir uns nun zum ersten Male nach Oberitalien, so dürfen wir es mit großen Erwartungen tun. Wenn die Forschung auch die Länder der Poebene erst für die Zeit der Avanzo und Altichiero als das Quellgebiet der italienischen Bildniskunst gefeiert hat<sup>379</sup>, so werden sich doch auch ein Menschenalter vorher schon Bildnisse finden müssen, welche die Leistungen der folgenden Generation dann ankündigen. Noch ein anderer Umstand lässt unsere Erwartungen als berechtigt erscheinen. Anlässlich der Dante-Feiern des Jahres 1921 öffnete man auch den Sarkophag seines Gastgebers

<sup>379</sup> Z. B. Jul. v. Schlosser, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses XVI, 1895, S. 201.



Abb. 291. Verona, Triumphbogen von San Fermo: Fra Daniele Gusmerio, Prior von San Fermo

Can Grande della Scala bei S. Maria-Antica in Verona. Während man in den andern Scaliger-Monumenten, die man gelegentlich bei Instandsetzungsarbeiten untersucht hatte, nur Knochenreste fand, war der Körper des Can Grande († 1329) wohl erhalten, da man ihn einbalsamiert hatte. Als man den Mantel zurückschlug, der in gelber und blauer Seide, den Veroneser Wappenfarben, gehalten, das Antlitz bedeckte, fand man das Gesicht kaum vom Verfall berührt. Die Reihe der Zähne war noch intakt und die Augen gaben noch in leichter Zeichnung die Kreise der Pupillen zu erkennen<sup>379a</sup>. Natürlich zeigte das Gesicht nicht das archaische Lächeln der Reiterfigur, aber die kleine Nase mit den Flügeln, die etwas nach oben gezogen sind und die knappen Lippen waren ihm wirklich eigen – und gerade das sind ja Eigentümlichkeiten der Skulptur. Auch der Schädel des Toten war so abnorm steil wie der des Standbilds. Es kann uns nun kaum noch überraschen, in den beiden Bildnissen eines Veroneser Untertanen des Can Grande plötzlich eine greifbare Individualität vor uns erscheinen zu sehen.

Am Triumphbogen von San Fermo in Verona erscheinen vor blauem Grunde kniend links der Prior des Konvents Daniele Gusmerio (seit 1319 Prior, 1332; Abb. 291), zur Rechten mit dem Stiftermodell in Händen Guglielmo di Castelbarco, der gegen 1320 starb<sup>380</sup> (Abb. 292). Nun würde gewiß niemand so kühn sein, dieses Stifterbildnis noch in das erste Viertel des Trecento zu setzen, wenn nicht G. Gerola eine heute fast verblichene Inschrift gelesen hätte „mille tecete quatuorda“,

<sup>379a</sup> A. Ferrero, Ciò che resta di Can Grande Signore die Verona. – Rassegna d'arte, N. S. IX, 1922, S. 135 ff. Herr Prof. Bruhns hatte die Güte, mich auf den Aufsatz hinzuweisen. Leider ist bei der Öffnung des Sarkophags der Tote nicht photographiert worden. Die Zeichnung des modernen Künstlers besitzt nur sehr eingeschränkt den Wert eines historischen Dokuments.

<sup>380</sup> E. Sandberg-Vavalà, La pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento. Verona 1926, S. 44 ff.



Abb. 292. Verona, Triumphbogen von San Fermo: Guglielmo di Castelbarco

die er als 1314 deutet<sup>381</sup>, und wenn nicht diese Bildnisse – wie E. Sandberg-Vavalà glaubhaft machen konnte – von derselben Hand stammen würden, die im Chorgewölbe die Evangelisten-Symbole schuf, deren Entstehung im ersten Viertel des Trecento nun eindeutig feststeht. Schon die Einzelheiten, wie die Warze auf der Wange oder der kleine Haarbüschel auf der Nase, legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Bildnis des Castelbarco um mehr als das freie Spiel der Phantasie eines Künstlers handelt, der gern die Eindringlichkeit seiner Schöpfung durch die Einführung von charakteristischen Nebenzügen steigern wollte. Anscheinend wird der echte Porträtkarakter des Freskos von San Fermo erhärtet durch das Grabmal des Castelbarco bei S. Anastasia in Verona. Auf dem Relief an der Vorderwand des eigentlichen Sarkophags ist der Tote ebenfalls kniend in Anbetung der Madonna dargestellt (Abb. 242), und alle Eigentümlichkeiten des Freskos finden sich nun bei diesem Kopfe wieder: die buschigen Brauen, die vorspringende Nase, die aufgeworfene Unterlippe, das energische Kinn, die tief eingegrabene Falte, die, von den Nasenflügeln den Mund umgreifend, sich zum Kinn hinzieht. Aber leider ist keine Gewißheit darüber zu erlangen, ob Fresko und Grabmalrelief wirklich unabhängig voneinander entstanden sind oder ob das eine zum Vorbild des anderen dienen mußte. Freilich die Tatsache, hier das früheste individuelle Bildnis des Trecento gefunden zu haben, wird weniger durch diese Feststellung in Frage gestellt als durch die Tatsache, daß wir in unserem Abschnitt über das Zeitgesicht dieses Bildnis dem eines Carrara aus dem benachbarten Padua gegenüberstellen durften, wobei dann viele so persönlich wirkende Züge doch als Sehform und Charakterisierungsmittel einer Zeitlage erschienen<sup>382</sup> (Abb. 242–43).

<sup>381</sup> Gius. Gerola, Il ritratto di Guglielmo Castelbarco, Madonna Verona 1907, S. 36.

<sup>382</sup> Siehe oben S. 266.



Abb. 293. Vicenza, S. Lorenzo, Tympanon mit dem Zwerg Pietro da Marano

Bei dem 1344 datierten Stifterbildnis im Tympanon des Portals von S. Lorenzo im benachbarten Vicenza sind wir dann aber ganz sicher, daß es sich um ein individuelles Bildnis handelt. Denn auf die Mißgestalt des Zwerges Pietro da Marano, der hier vor der Madonna kniet, ließ sich kein Idealtyp der Zeit anwenden<sup>383</sup> (Abb. 293). Dieser Ratgeber des Can Grande, des Alberto und des Martino della Scala weicht aber nicht nur durch seine Gnomengestalt von den heiligen Figuren des Tympanons ab, sondern auch durch seine Gesichtsbildung. Während für die Madonna und die beiden männlichen Assistenzfiguren ganz der gleiche Kopftyp verwendet wird trotz der Verschiedenheit des Geschlechts, gehört der Krüppel wirklich einer ganz anderen Rangordnung und einer anderen Welt, eben der irdischen, an. Sein Antlitz ist mit der Aufmerksamkeit beobachtet, die eine Zeit, welche der Wirklichkeit so zugewandt war, gerade abnormen Bildungen schenken mußte, weil das Wesen des Häßlichen und des Regelwidrigen am leichtesten zu begreifen ist.

Bei den Bildnissen des Kardinals Gentile Partino da Montefiore liegen die Verhältnisse nun so günstig, daß wir die Frage der Beziehungen der einzelnen überlieferten Porträts zueinander und ihre Stellung zum Idealbild der Epoche, zum Zeitgesicht, einmal einwandfrei klären können. Wir verlassen mit diesen Denkmälern wieder Oberitalien, bleiben aber in den vierziger Jahren des Trecento, in denen nicht nur das Bildnis des Gnomen von Vicenza entstand, sondern denen auch die Bildnisse Roberts des Weisen angehören. Der Kardinal, der 1312 in Avignon starb, hinterließ Legate für den Schmuck einer Kapelle in der Unterkirche von Assisi. Von den drei dort erhaltenen Bildnissen des Stifters sind zwei ungewöhnlich eindrucksvoll, aber leider beide posthum, und es taucht nun die Frage auf, ob beide, da sie einander ähnlich sind, auf eine gemeinsame Vorlage

<sup>383</sup> L. Planiscig, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses 33, 1916, S. 107.

zurückgehen, oder ob das eine Bildnis eine freie Schöpfung ist, der sich dann das jüngere angeschlossen hat. Daß man vor 1312 – und gar in Avignon – ein Bildnis schuf, das als Grundlage für Simone Martinis Stifterporträt in der Martinskapelle der Unterkirche zu Assisi hätte genügen können, ist nach allem, was wir bisher beobachten konnten, recht unwahrscheinlich. Nun ergibt sich für die Freskenfolge der Martinskapelle kein festes Datum, und noch die jüngste Forschung geht in ihrer Ansetzung weit auseinander<sup>384</sup>. Der Abstand vom Todesjahr des Kardinals, den Simone von Angesicht gewiß nicht gekannt hat, bleibt aber auf jeden Fall sehr erheblich. Ein Vergleich mit den übrigen Köpfen des Zyklus läßt dann aber keinen Zweifel mehr darüber, daß wir in dem Kardinalsbildnis nur erst ein sehr eindrucks kräftiges Idealbildnis vor uns haben (Abb. 294 u. 295). Der hl. Martin aus der Mantelspende erscheint als der jugendliche Bruder des Kardinals, der träumende hl. Martin im Bett hat die gleichen fischartigen Augen, die nämliche Nase und einen ähnlichen Mund (Abb. 296). Erst einmal auf den Typus aufmerksam geworden, findet man ihn in allen Bildern der Folge wieder<sup>385</sup>. Lediglich durch das feiste, herabhängende Kinn wird der Kardinalskopf aus dem Typischen ins Persönliche hinübergezogen. Dem Meister, der die Vorlagen für das Glasfenster dieser Kapelle schuf, das ebenfalls ein Stifterbildnis aufnahm, war es selbstverständlich – oder man machte es ihm zur Pflicht –, daß er sich an das gemalte Vorbild in demselben Raume hielt<sup>386</sup>. Aber ein drittes Mal ist der Kardinal in der Unterkirche dargestellt auf dem Glasfenster der ebenfalls von ihm gegründeten Kapelle des hl. Ludwig von Frankreich (Abb. 297). Auch für dessen Künstler, der hier wohl nur kurze Zeit nach Simone Martini sein Werk begann, blieb das Idealbild des großen Sienesen verbindlich: der Rundschädel mit dem vollen Kinn, mit dem fast kahlen Scheitel und dem spärlichen Haar an den Schläfen. Ja, selbst den kleinen Mund, der bei Simone wie bei allen Künstlern seiner Zeit ein Zugeständnis an die gotische Konvention der Stilphase von 1300–1330 bedeutet, hat das Glasfenster noch übernommen. Daß es eine etwas jüngere Stilstufe repräsentiert als Simones Freskenzyklus, ist augenfällig. Die viel durchfurchtere Stirn, die weniger kalligraphische, so ausgeprägte Form von Tränensäcken und Nasenflügeln, von Mundwinkeln und Kinn haben gar die Meinung aufkommen lassen, das Glasfenster gehöre



Abb. 294. Assisi, Unterkirche:  
Kardinal Gentile da Montefiore von Simone Martini

<sup>384</sup> Perkins setzt 1937 in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 31, S. 66, die Fresken „Anfang der zwanziger Jahre“, A. de Rinaldis, Simone Martini, Roma 1936, S. 56, „1328–1333“, während eine ganze Reihe namhafter Forscher den Zyklus erst für die letzte Arbeit Simones auf italienischem Boden hält, also „kurz vor 1339“ datiert.

<sup>385</sup> Vgl. die schönen Einzelaufnahmen bei de Rinaldis, Taf. 33, 35, 37, 40, 52, 53.

<sup>386</sup> Man ist heute allgemein der Ansicht, daß es Simone selbst war, der diese Entwürfe schuf. Vgl. Kleinschmidt I, S. 236, de Rinaldis, S. 59f.

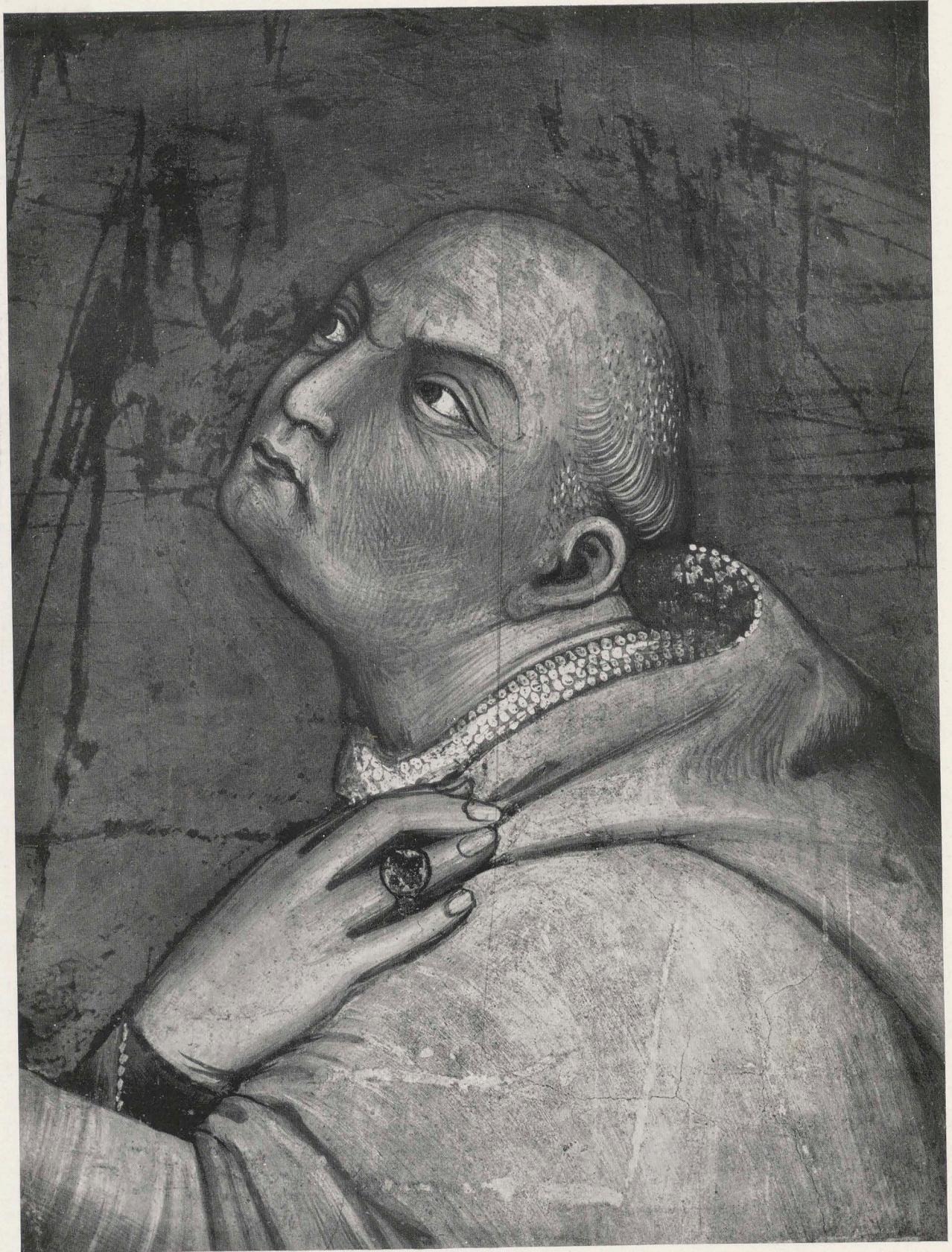


Abb. 295. Assisi, Unterkirche, Kopf des Kardinals Gentile da Montefiore von Simone Martini

überhaupt nicht mehr dem italienischen Mittelalter an, sein eindringlicher Realismus lasse an die niederländische Renaissance denken, und so hat man das Bildnis für eine Arbeit des Hendrik van den Broeck aus Mecheln von 1564 angesprochen<sup>387</sup>. Selbst wenn nicht stilistische und technische Gründe das Glasfenster in die vierziger Jahre des Trecento rücken und dem Werk des Bonino von Assisi verbinden würden<sup>388</sup>, so könnte schon allein der Vergleich des Kardinalskopfes mit anderen Bildnissen der vierziger Jahre beweisen, daß das Fenster nur dieser Zeit angehören kann. Stellt man es neben das Bildnis des Lehnsherrn von Casole, des Ranieri da Porrina<sup>389</sup> (Abb. 298), so verlieren beide Denkmäler das Überraschende, das jedes allein betrachtet besitzt.

Ja, sie verlieren sogar den Charakter des Individuellen und werden zu bloßen Zeitgesichtern. Obwohl der eine als demütiger Stifter mit gefalteten Händen kniet, während der andere, von niemandem abhängig, in seiner Nische breitbeinig steht, ist doch die Verteilung und Bedeutung der „sprechenden“ Partien im Antlitz ganz die nämliche, wie etwa auch die Kraft des Blicks sich merkwürdig gleicht. Darüber hinaus ist die Einzelbildung am Mund oder am Kinn verwandt. Auch die Grundkraft der Landschaft drückt sich in beiden Gesichtern aus. Der sienesisch-südtoscanische und der assisisch-umbrische Charakter haben ja viel Gemeinsames, sonst könnten sie sich in der Kunst von Orvieto nicht so rein vermählen. Beide neigen zu lyrischem Verweilen, beiden liegt das Dramatische, die Rastlosigkeit und die hohe Sprödigkeit der florentinischen Kunst sehr fern. Und so fehlt denn zwar diesen beiden Machthabern, dem Kardinal und dem Stadtherrn, nicht die Vitalität, beide Gesichter sind wahrlich Zeugnisse eines in die Breite gelebten Lebens. Aber beide tragen ihr Maß in sich. Das Fehlen einer hohen Anspannung und der Spuren überwundener Leidenschaften im Antlitz beweist, daß dieses Maßhalten hier wie dort stammliches Erbe ist. In Assisi war das Herauswachsen einer so bedeutenden Leistung, wie es das Stifterbild auf dem Glasgemälde der Ludwigskapelle bedeutet, aus seiner künstlerischen Umwelt heraus sehr leicht zu verfolgen gewesen, weil wir hier einmal die unmittelbare Vorlage namhaft machen konnten, welche der Glasmaler dann weiter entwickelte. Die künstlerische Umwelt der Statue des Ranieri da Porrina ist uns zwar vertraut, das Lebenswerk ihres Schöpfers kennen wir so gut wie das seiner Genossen. Aber nirgends lassen sich Fäden anspinnen, die zu dem Grabmal in Casole hinführen könnten. Gerade in der Augenpartie, in der kurzen Nase und der dadurch entstehenden freien Fläche über der Oberlippe tritt die Statue in größten Gegensatz zum Sieneser Idealtyp der damaligen Plastik.

Von Teobaldo Pontano da Todi, der 1314 Bischof von Assisi wurde und 1329 starb, sind uns zwei Bildnisse überliefert, beide in der Magdalenenkapelle der Unterkirche. Das eine gehört als Stifterbildnis in jenen Zyklus giottesker Malerei, den man stets als dem Meister besonders nahestehend empfunden hat (Abb. 299). So ist auch der kniende Bischof, so individuell er erscheinen mag, ein echt giottesker Ateliertyp, der seinen Platz neben dem Stifterbildnis der



Abb. 296. Assisi, Unterkirche: Träumender hl. Martin im Bett

<sup>387</sup> E. Giusto, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*. Milano 1911, S. 290.

<sup>388</sup> B. Kleinschmidt I, S. 232.

<sup>389</sup> Siehe oben S. 314.



Abb. 297. Assisi, Glasfenster: Kardinal Gentile da Montefiore

Individualität man sich verbürgen möchte, ist längst als ein Werkstatttyp erkannt worden, den das Paduaner Atelier des Andreolo de Sanctis ebensowohl für die Familie Carrara verwendete<sup>390</sup>. Damit ist uns alles Vergleichsmaterial für die Votivstatue der Arena aus den Händen gewunden worden.

Von berühmten Persönlichkeiten, die nicht durch Geburt oder durch politisches Amt und Macht zu den Großen zählten, von den neu aufkommenden Geistesmächten, den Dichtern und Künstlern, ist Petrarca der erste, dessen der Anschauung abgewonnenes Bildnis wir besitzen. In Italien bewahrt man also die Züge der Literaten schon in einer Zeit, zu der der Norden gerade erst das Antlitz seiner Kaiser und Könige zum ersten Male getreu der Wirklichkeit festhält. Wir besitzen eine ganze Fülle zeitgenössischer Petrarca-Porträts, gerade die allerletzten Jahre haben schöne Funde gebracht oder vergessene ins Gedächtnis zurückgerufen<sup>391</sup>. Das wichtigste, weil schon zu Lebzeiten entstandene, dazu das ausdrucksvollste und dem Bildformat nach größte, ist das Porträt Petrarcas unter den Seligen des Jüngsten Gerichts in der Cappella Strozzi von S. Maria Novella in Florenz, das Nardo di Cione vermutlich um die Mitte der fünfziger Jahre des Tre-

<sup>390</sup> Siehe oben S. 299.

<sup>391</sup> Vgl. die schlagende Gegenüberstellung bei Planiscig, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses 33, 1916, S. 129 mit Abb. 85.

<sup>392</sup> Eine fast lückenlose Zusammenstellung der sehr umfangreichen Literatur zum Petrarca-Bildnis jetzt bei F. Rougemont, S. 22ff. Die beiden in der folgenden Anmerkung zitierten Bücher sind dort nicht aufgeführt. Ebenso sei noch die Aufmerksamkeit gelenkt auf zwei Petrarca-Bildnisse des reifen 15. Jahrhunderts: H. Martin, Notes pour un corpus iconum du moyen âge. Bulletin et mémoires de la société nationale des antiquaires de France 61, 1900, S. 32 und Taf. 1. – Das Bildnis, das Les trésors des bibliothèques de France IV, Paris 1933, S. 96, Anm. 1 und Taf. 37, veröffentlichten und das einem Manuskript der Rime aus der Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier angehört, ist fast identisch mit dem des römischen Cod. vat. 3198 (Rougemont Abb. 3), einem Sammelband des 15. Jahrhunderts mit Petrarca- und Dantegedichten aus Florentiner Privatbesitz.

Arena findet. Das, was beide zu „unverwechselbaren Individualitäten“ zu machen scheint, der auffällig geschwungene Backenknochen, das Profil mit dem so edel gebogenen Nasenrücken und der hohen reinen Stirn samt dem beseelten Aufblick – das ist alles bloß Werkstattgut. Das andere Bildnis zeigt denselben Donator, der jetzt die Pontifikalgewänder trägt, von dem hl. Rufinus (Abb. 300). Da dieses Fresko nicht mehr in den engeren Kreis um Giotto gehört, so fehlt jetzt der geschwungene Kinnbacken, der hier vielmehr spitz zuläuft; der Nasenrücken ist pédantisch gerade, der Blick ist starr und kleinlich geworden. Ja, man könnte schwanken, ob beide Bildnisse dieselbe Persönlichkeit meinen. Von einem anderen Stifter, den wir mit Giottos Augen gesehen haben<sup>390</sup>, von Enrico Scrovegni, besitzen wir noch zwei weitere voneinander unabhängige Bildnisse, die aber ebenfalls auf Ähnlichkeit keinen Anspruch erheben können. Das uns erhaltene Grabmal ist erst fast ein Menschenalter nach seinem Tode geschaffen worden, und sein unvergängliches Antlitz, für dessen



Abb. 298. Casole, Dom. Grabmal Ranieri da Porrina. Detail

cento schuf. E. Schaeffer und neuerdings H. D. Gronau haben es in guten Aufnahmen veröffentlicht<sup>393</sup> (Abb. 301). Nur die Augenpartie hat sich der erstaunlichen Schärfe des sonst überall waltenden Beobachtungsvermögens entzogen; die dünnen Schlitze, die schon Simone Martini seinen Gesichtern mitgab, sind noch immer die Formel für das Auge geblieben. Aber bei allen übrigen Partien ist es er-

<sup>393</sup> Nach O. Wulff, S. 914, Anm. 1, entdeckt von Pasquale Papa 1903. Dann bei E. Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, Abb. S. 22. – Unabhängig davon identifiziert von H. D. Gronau, Andrea Orcagna und Nardo di Cione. Berlin 1937, Taf. 29 und 33.



Abb. 299. Assisi, Unterkirche,  
Magdalenenkapelle: Teobaldo Pontano da Todi



Abb. 300. Assisi, Unterkirche,  
Magdalenenkapelle: Teobaldo Pontano da Todi

staunlich, wie sich über die einfache, nüchterne Bestandsaufnahme der Physiognomie nun auf einmal so viel vom Geiste des Dargestellten herabsenken kann. Das aus der lebendigen Anschauung gewonnene Bildnis bleibt nicht bei der reinen Erfassung von Einzelbeobachtungen stehen, die als unverbundene Formen nebeneinander sich behaupten könnten. Erst indem sich nun ein geschlossener Kontur herausbildet, während aus der Summe ein Ganzes wird, stellt sich eine Einheit von Form und Geist her, die das Idealbildnis immer schon besessen hatte, die es sich nicht erst zu erringen brauchte. Nicht mehr in bloßer Registrierung von Einzelzügen aufgehend, spiegelt das Antlitz nun die ganze Feinsinnigkeit und das unausgesetzte Reflektieren des Humanisten wider. Aber auch Verzicht, Bitterkeit, zarteste Verletzlichkeit und das Leiden am Leben werden in dieser Profillinie überwältigend deutlich. Holbein hat in seiner weltmännischen Art verwandte Züge im Antlitz des anderen großen Humanisten, des Erasmus, weise abgemildert.

Daneben vermögen sich die beiden Paduaner Fresken, die F. Rougemont veröffentlicht hat, nicht zu behaupten. Sie gleiten ins Allgemeine zurück und strömen den Hauch des Unlebendigen aus, der posthumen Schöpfungen nun einmal anhaftet. Hingegen ist in zeitgenössischen Miniaturen das Bildnis des Dichters mehrfach erhalten. Zwei von ihnen heben wir heraus. Das Porträt in jenem Exemplar von „de viris illustribus“, das dem vertrauten Freunde und Testamentsvollstrecker des Dichters, dem Lombardo della Seta, gehörte (Paris, Bibl. nat. fond latin 6069 F,



Abb. 301. Florenz, S. Maria Novella, Bildnis Petrarcas unter den Seligen von Nardo di Cione



Abb. 302. Giulio Pesello(?): Drei Künstler aus der Familie Gaddi. Florenz, Uffizien

fol. A v.)<sup>394</sup>, und das spätestens fünf Jahre nach Petrarcas Tode gezeichnet wurde, bleibt nicht nur seiner Entstehungsumstände wegen bedeutungsvoll, sondern auch weil es alle jene Formen im Keime zeigt, die auf dem Florentiner Fresko dann gesteigert wiederkehren. Von den Bänden aus Petrarcas eigener Bibliothek, die in Initialen sein Bildnis festhalten, ist von besonderer Eindruckskraft das Manuskript der Pariser Nationalbibliothek fond latin 6069 I, weil es den Dichter in voller Manneskraft zeigt, noch ohne die Furchen, welche spätere Jahre gruben<sup>395</sup>. Petrарca verbrachte seine letzten Lebensjahre in Oberitalien. Damals konnte sich keine andere italienische Landschaft mit dem Interesse, ja der Leidenschaft messen, die man in den Ländern der Poebene dem Porträt entgegenbrachte. Hier entstanden an den Tyrannenhöfen die ersten Bildnisreihen der *Uomini famosi*, welche die mittelalterliche Form der neun guten Helden auflösten, indem sie nun das Bild des Burgherrn und die Köpfe einiger antiker Autoren in die Reihe hineinnahmen<sup>396</sup>. Die Dominikanerheiligen des Tommaso da Modena im Kapitelsaal von S. Niccolò in Treviso haben schon den scharfen Realismus, den die italienische Kunst sonst erst jenseits des weichen Stils, also erst nach 1440, zur Schau trägt. Von den Fresken aus dem Kreis der Avanzi und Altichiero hat v. Schlosser gesagt: „Von einer für das 14. Jahrhundert geradezu erstaunlichen realistischen Kraft sind die Zuschauergruppen in den Fresken aus dem Leben des hl. Georg und der hl. Lucia (in Padua); das sind direkte Studien nach dem lebenden Modell, wie man sie in den toskanischen Fresken dieser Zeit, ja selbst noch bei Masaccio, vergebens suchen wird“<sup>397</sup>. Durch Toescas Forschungen sind uns auch lombardische Bildnisse aus dem Ende des dritten Viertels des Trecento bekannt geworden, denen die Toscana nichts an die Seite zu setzen hat<sup>398</sup>.

Wollen wir unsere Betrachtung führen bis zum Auftreten des ersten Porträts, dem ein selbständiges Tafelbild gewidmet wird, das in seinen Rahmen nichts anderes als den Kopf oder die Halbfigur des Dargestellten einschließt, so müssen wir die Entwicklung weiter verfolgen als im Norden,

<sup>394</sup> Couderc, Taf. XXXVIII. Über die Umstände, welche dieser Zeichnung ihre besondere Glaubwürdigkeit verleihen, vgl. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, 2. éd. II, Paris 1907, S. 250. <sup>395</sup> P. de Nolhac, *Mélanges Paul Fabre*, Paris 1902, S. 446 ff. mit Abb. S. 449.

<sup>396</sup> Vgl. den Anhang I unter Mailand, Padua und Verona.

<sup>397</sup> J. v. Schlosser, *Jb. des Allerh. Kaiserh.* XVI, 1895, S. 201.  
<sup>398</sup> P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Abb. 189–90, Mocchirolo, Lentate. Auch schon das Grabmal des Abt Tommaso Gallo in S. Andrea in Vercelli, S. 198 und Abb. 144.

wo in den sechziger Jahren des Trecento dieses Ziel erreicht ist. Das Tafelbild ist eine viel zu intime Bildform, als daß es sich in Italien schon so frühe wie diesseits der Alpen hätte einbürgern können. Als die Plastik ihre Führerrolle im Bildnis verliert überantwortet sie diese in Italien dem Fresko. Alle großen Leistungen der Porträtmalerei der zweiten Hälfte des Trecento gehören allein der Wandmalerei an. Ja, als dann um 1400, also mehr als ein Menschenalter später als im Norden, das Täfelchen mit Bildnisköpfen aufkommt, da entspringt diese neue Bildgattung gar nicht der schöpferischen Handlung eines großen Meisters. Das Dreierbildnis der Uffizien, das drei Künstler der Florentiner Malerfamilie Gaddi, Taddeo, Gaddo und Agnolo, darstellt (Abb. 302), und in dem K. F. Suter ein bald nach 1400 gemaltes Frühwerk des Giuliano Pesello erkennen möchte<sup>396</sup>, ist zweifellos keine ursprüngliche künstlerische Komposition, sondern nur eine nachträgliche Zusammenstellung von einzelnen Köpfen, die aus Fresken herauskopiert sind, im festen Rahmen eines Tafelbildes. Wenigstens eine der drei Vorlagen können wir in der Monumentalkunst heute noch nachweisen. Auf dem Fresko in S. Croce mit dem Einzug des Heraklius in Jerusalem galt jener Zuschauer mit dem Spitzbart, der sein Antlitz im reinen Profil darbietet, von jeher als ein Selbstbildnis des Agnolo Gaddi<sup>397</sup> (Abb. 303). Wie der Kompliator dieses Selbstbildnis dem größeren Zusammenhang entnahm, so wird es auch mit den beiden anderen Künstlerköpfen geschehen sein. In vier florentinischen Zeichnungen vom Ende des Trecento, die heute im Besitze der Albertina sind<sup>398</sup>, hat man vielleicht ebenfalls nicht Skizzenblätter nach lebendem Modell, Studien zu einem Fresko zu erblicken, sondern Entlehnungen aus damals gerade neu geschaffenen Werken (Abb. 304).

Kaum ein Menschenalter lang hat sich das Bildnis als getreues Abbild der äußeren Erscheinung seiner Rechte uneingeschränkt zu erfreuen gehabt, dann entzieht man sich ihm schon wieder. Die berühmten, oft behandelten Münzen der letzten beiden Tyrannen des Hauses Carrara in Padua<sup>399</sup> kehren den Entstehungsprozeß des verkleideten Bildnisses,

<sup>396</sup> Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 26, S. 464f.

<sup>397</sup> Nach Rob. Salvini, Kritische Berichte VI. 1937, S. 121, um 1380 entstanden.

<sup>398</sup> Beschreibendes Verzeichnis der Handzeichnungen der Albertina. III. Die Zeichnungen der toskan. u. umbrischen Schulen. Hrsg. v. A. Stix u. L. Fröhlich-Bum. Wien 1932, Nr. 1–4. Unsere Abb. 304 trägt die Bezeichnung „il priore di san michele barteldi proprio“.

<sup>399</sup> J. v. Schlosser, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. 18, 1897, S. 64ff.



Abb. 303. Florenz, S. Croce, Sog. Selbstbildnis des Agnolo Gaddi aus dem Einzug des Heraclius



Abb. 304. Florentinische Zeichnung vom Ende des Trecento. Wien, Albertina



Abb. 305. Francesco il Vecchio da Carrara, Wien, Münzsammlung



Abb. 306. Francesco Novello da Carrara, Wien, Münzsammlung

wie wir ihn oben geschildert haben, in sein Gegenteil um (Abb. 305 und 306). Jetzt werden nicht mehr einer idealen Heiligenfigur die Züge des Fürsten verliehen – nein, umgekehrt verbergen sich die jedem Untertanen bekannten Gesichter der beiden Carraresen hinter genauen Kopien römischer Kaiserköpfe. Beide Münzen müssen 1390 entstanden sein, als es Francesco II. nach der Verbannung gelang, noch einmal in Padua für kurze Zeit die Herrschaft seines Hauses aufzurichten. Seine Münze ist nach einem Sesterz des Kaisers Vitellius gebildet, während sich für das Bildnis des in der Gefangenschaft verbliebenen Vaters ein so direktes Vorbild nicht nachweisen läßt. Die eigentümliche Schulteransicht und die Bekleidung mit dem Paludamentum erinnert allgemein an Münzbildnisse des Commodus und Septimius Severus. Bei den Gönnern Petrarcas also ist die Antike zuerst eine so lebendige Macht geworden, daß sogar der eben erst aufgekommene Naturalismus im Bildnis vor ihr weichen muß. Damit dürfen wir unsere Betrachtung für Italien beschließen: während in den Ländern nördlich der Alpen dem modernen Bildnis um 1390 neue Gefahren allein aus dem Heranreifen des weichen Stils erwachsen, der ein geschworener Feind jedes Naturalismus werden sollte, tritt in Italien die Antike als zweite ähnlichkeitfeindliche Macht hinzu: auf die Carrara-Medaillen sollte hier Donatello's Büste des Niccolò da Uzzano folgen. Die Wirkung aber, welche vom antiken Bildnis auf das der Renaissance ausging, sollte auch mit deren Ende noch nicht erloschen. Als Bernini 1665 in Paris die Büste Ludwig XIV. meißelte, war zunächst alle Welt über die Ähnlichkeit entzückt, die der Künstler im frischen Anfangsstadium schon einzufangen verstanden hatte. Doch je länger die Arbeit währt, desto mehr wächst das Befremden der Höflinge über das Entschwinden der Ähnlichkeit. Jedoch der Dekan von St. Germain erkannte als Münzensammler sofort die Übereinstimmung zwischen der Königsbüste und dem Kopf der Münzen Alexanders des Großen<sup>399a</sup>.

## VII

Von den Ländern diesseits der Alpen hat offensichtlich Frankreich im 14. Jahrhundert den größten Bedarf an Porträts gehabt. Hier hat die Stifterstatue eine viel größere Rolle gespielt als in Deutschland, wo man nur Stiftertumben errichtete. Aber damit blieb man an den kirchlichen Rahmen gebunden, während in Frankreich Standbilder zeitgenössischer Gründer auch an weltlichen Gebäuden angebracht wurden. Die grand viz du Louvre und der beau pilier der Kathedrale von Amiens sind nur Schlußglieder einer langen Kette<sup>400</sup>. Außerdem scheint die Sitte, sein Bildnis als Stellvertretung an einen Wallfahrtsort zu stiften, wenn man die Pilgerreise nicht selbst unternehmen wollte oder konnte, nicht auf Italien beschränkt geblieben zu sein. 1341 lassen Jeanne de Bretagne, dame de Cassel und ihre Tochter Jolande de Bar durch Jean de Champeaux, Professor und Erzdechanten von Melun, eine Statue des hl. Jakob und ihre eigenen Statuen nach Sant Jago di Compostella bringen. Die Heiligenfigur war feuervergoldet, die der beiden Damen aus Silber, „ad similitudinem sui et dicte filie sue factas“. Sie fanden auf dem Retabel des Hochaltars ihren Platz<sup>401</sup>.

<sup>399a</sup> Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Hrsg. v. H. Rose, München 1919, S. 123, 163, 239.

<sup>400</sup> Vgl. André Michel in seiner *Histoire de l'art* II, 2, S. 695f.

<sup>401</sup> Deshaines, *Histoire de l'art dans la Flandre avant le XV<sup>e</sup> siècle*, Lille 1886, I, S. 336f. (Documents).

Dazu kommt noch, daß zunächst fürstlichen Persönlichkeiten, je weiter aber das Mittelalter fortschreitet dann auch Bürgerlichen, mehrere Grabmäler errichtet werden. Anlaß dazu ist im 13. Jahrhundert die barbarische Sitte, nach dem Tode die Fleischteile der Leiche loszulösen, um dann Fleisch und Skelett gesondert zu bestatten. Mochte auch Bonifaz VIII. diese Behandlung der Leichen verbieten, mochte er diese Bulle auch in das corpus juris canonici aufnehmen lassen, mochte er schließlich die Übertreter in den Bann tun – die ritterliche Gesellschaft in Frankreich, Deutschland und England beugte sich diesem Verbote nicht und die Kurie selbst erteilte in Avignon auf Bitten Philipps IV. päpstliche Indulgenzen<sup>402</sup>. Diese Sitte wurde verdrängt durch eine andre, die nun statt zwei Grabmälern deren drei für einen Verstorbenen forderte. Dem Leichnam wurden Herz und Eingeweide entnommen und gesondert bestattet. So ruht Philipp VI. Körper zwar in der Grablege der französischen Könige zu St. Denis, aber die Eingeweide setzte man in den Jacobins in Paris bei und das Herz wurde in die Abtei Bourgfontaine im Valois gebracht. Die erst 43 Jahre nach ihrem Gemahl 1371 verstorbene Witwe von Charles le Bel wurde ebenfalls in St. Denis beigesetzt, aber ihr Herz kam in die Cordeliers nach Paris, ihre Eingeweide nach Mau-buisson. Auch das Bürgertum, dessen Tote doch nicht balsamiert wurden und bei denen die Öffnung des Leichnams unterblieb, beanspruchte demungeachtet im ausgehenden Mittelalter mehrere Grabmäler für denselben Toten in einer Kirche: eine Grabplatte, manchmal einen Totenschilde und oft noch einen heraldischen Grabstein, der nicht am Bestattungsort selbst, sondern im Kreuzgang oder der Familienkapelle angebracht wurde<sup>403</sup>.

Schließlich läßt sich die Sitte, den Verstorbenen am Tumbengrab in Lebensgröße zweimal darzustellen, erstaunlich weit zurückverfolgen. Wir kennen das Motiv zumeist nur aus der didaktischen Absicht der letzten Jahrzehnte des ausgehenden Mittelalters, die den Toten in zeitgenössischer Tracht oben auf das Grabmal legt, während dann die durchbrochenen Arkaden der Tumba den Blick auf das Bild des verfallenen Leichnams freigeben, der von Würmern und Schlangen zerfressen wird (Landgraf Wilhelm II. von Hessen [† 1509] im Landgrafenchor der Elisabethkirche zu Marburg). Zu solch drastischen Mitteln hat das ritterliche 13. Jahrhundert noch nicht gegriffen. Gleichwohl ist die Grabmalform selbst, welche durch Arkadenöffnungen den Blick auf den Grund der Tumba gewährt, schon um 1250 ausgebildet. Nur ist hier noch nicht der eben Verstorbene in der Tracht seiner Zeit dem verwesenden Leichnam gegenübergestellt, sondern bei den Gräbern der Abtei Longpont, den ersten dieser Art, sollte der Gegensatz von weltlichem und klösterlich-gottseligem Leben recht deutlich gemacht werden<sup>404</sup>. Oben auf dem Grabmal liegt Jean de Montmirail († 1217, Ausführung nicht vor der Jahrhundertmitte) in der Mönchskutte, auf dem Boden der Tumba aber als Ritter im Panzer mit den Handschuhen, die Hände nach Totengeste vor der Brust gefaltet.

Man sieht, welche Fülle von Entfaltungsmöglichkeiten für die Schilderung des Toten auch der Norden bietet, obwohl er auf die Darstellungsmittel des Wandgrabmals bewußt verzichtet, das auf den großen Wandflächen, die der Baldachin ausschneidet, das Leben des Verstorbenen erzählt. Aber ganz im Gegensatz zu Italien bieten sich diese Gelegenheiten fast nur im Rahmen kirchlicher Kunst. Wir haben früher darzulegen versucht, daß hier noch auf lange hinaus, ziemlich genau bis zur Jahrhundertmitte hin, beim Grabmal das Gedankenbild vorherrscht, das an der Naturbeobachtung ganz vorbeisieht. So ist es in Frankreich eigentlich nur die Hofkunst, die dem Bildnis

<sup>402</sup> D. Schäfer, Mittelalterl. Brauch bei d. Überführung v. Leichen. Sitzber. d. preuß. Akad. d. Wissensch. Philol.-hist. Klasse XXVI, 1920, S. 478. – Alw. Schultz, Das höfische Leben z. Z. d. Minnesinger II, Leipzig 1889, S. 308f. u. 464ff.

<sup>403</sup> Mehrere Beispiele – alle aus dem Baseler Münster – bei E. A. Stückelberg, Jahresberichte u. Rechnungen des Ver. für d. histor. Museum Basel 1895.

<sup>404</sup> Gaignières, Ed. Guibert I, Taf. 877. – M. Aubert im Congrès archéologique 78, 2; 1911, S. 305ff.

im modernen Sinne unbefangen gegenüberstehen kann. Aber selbst hier schließt die Buchmalerei sich aus, die zwischen 1300 und 1330 sich noch einmal ganz dem Typenbilde hingegeben hat<sup>405</sup>. Sollte auch aus dem Kreise der französischen Hofkunst mit dem Bildnis von Jean le Bon um 1360 das erste selbständige Porträttäfelchen des Abendlandes hervorgehen, das sich erhalten hat, sollte dann in den Handschriften aus der Bibliothek des großen Bücherliebhabers Karls V. eine Fülle schönster Bildnisse ihres Besitzers enthalten sein – im ersten Drittel des Jahrhunderts ist ganz wie in Italien das Gedeihen des Porträts in unserm Sinne noch allein an die Plastik gebunden<sup>406</sup>.

Aus der Reihe der Skulpturen der Grablege von St. Denis ist für seine Zeit weitaus das bedeutendste das Grabmal Philipps III. le Hardi, das 1307 fertig war (Abb. 285). Wir haben es mit dem zehn Jahre jüngeren Bildnis Roberts des Weisen vom Altar von San Lorenzo in Neapel von Simone Martini verglichen und dabei festgestellt, daß beide ganz der nämlichen Entwicklungsstufe angehören<sup>407</sup>. Aber in den nächsten Jahrzehnten hatte die französische Entwicklung mit der italienischen dann nicht Schritt zu halten vermocht, die Gräber der letzten Capetinger in St. Denis bleiben weit hinter dem Denkmal für Philipp den Kühnen zurück. Gerade die Grabmäler der Regenten selber sind in die Hände von höchst mittelmäßigen Bildhauern geraten, die nur Köpfe in schlechter Serienware zu liefern vermochten. Die Gräber Philipps IV. le Bel, Louis X. le Hutin, Philipps V. le Long und Charles IV. le Bel wandeln alle denselben sehr unköniglichen Kopftyp der gleichen Werkstatt ab, die zwischen 1327 und 1329 diese Denkmäler der vier letzten Capetinger ausführte<sup>408</sup>. Die Gräber der Prinzen aber, welche den Gipfel der europäischen Grabmalkunst ihrer Zeit bedeuten und die auf die nordischen Nachbarländer den tiefsten Einfluß ausgeübt haben (Robert d'Artois † 1317, Louis de France, Comte d'Évreux † 1319)<sup>409</sup> geben die strahlende Reinheit des jugendlichen Träumers, sie bleiben von einer beobachtenden Bildniskunst ganz unberührt.

So wäre es außerordentlich schwierig, eine stufenweise Entwicklung für die Entstehung des Bildnisses in unserm Sinne in Frankreich herausarbeiten zu wollen. Gern würde man annehmen, daß der französische Geist auch diese Aufgabe mit höchster Logik angefaßt und mit der ihm eignen Folgerichtigkeit zu Ende geführt habe. Man möchte neben die überreiche, aber sprunghafte Entwicklung des italienischen Trecento-Bildnisses nun gern eine wenn auch ärmere, so doch stetigere Geschichte des französischen Porträts im 14. Jahrhundert stellen. Allein einem solchen Versuche versagen sich alle Denkmäler. Gerade von einem Entwicklungsprozeß, einer langsamen Entfaltung kann keine Rede sein. Das macht gerade den Gegensatz zu Italien aus: um 1350 bricht, wie überall in den Ländern diesseits der Alpen so auch in Frankreich, die Herrschaft des mittelalterlichen Bildnisses zusammen. Aus der Regierung von Jean le Bon (1350–64) ist das berühmte Täfelchen mit dem Bilde des Königs auf uns gekommen, das einen ergreifenden Versuch darstellt, der Welt des Sichtbaren Herr zu werden<sup>410</sup>. Aber noch atmet innerhalb des genau und ängstlich

<sup>405</sup> Couderc Taf. IX ff. <sup>406</sup> „Il nous paraît que c'est seulement à l'époque de Philippe III, que commencent à se révéler, dans la statuaire, des indices de ressemblance, quant à leur manifestation dans l'art des enlumineurs et des peintres, il nous faudra attendre plus tard encore, jusqu'aux premiers Valois.“ Charles Maumené u. L. d'Harcourt, *Iconographie des rois de France*, Paris 1928. <sup>407</sup> Siehe oben S. 322.

<sup>408</sup> B. Prost, *Gaz. d. beaux arts* 36, 1887, S. 237. – P. Vitry und G. Brière, *L'église abbatiale de Saint Denis*, 2. Éd., S. 145.

<sup>409</sup> R. Hamann, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II*, 1929, S. 136ff.

<sup>410</sup> Daß die Tafel des Louvre den Rest eines Quatryptichons darstellt, zu dem noch die Bildnisse Eduards III. von England, Kaiser Karls IV. und des späteren französischen Königs Karls V. gehört hätten, ist eine unbeweisbare Vermutung. Ein solches Quatryptichon wird zwar am 10. April 1380 im kleinen Arbeitszimmer Karls V. im Hôtel Saint Paul erwähnt, anlässlich der Inventarisierung der in seinen Schlössern befindlichen Gegenstände, die der König 1379–1380 durchführen ließ. Aber für die Verbindung dieser Nachricht mit dem Täfelchen des Louvre, die auch der Katalog der Ausstellung von 1904 vornimmt (*Exposition des primitifs français au palais du Louvre. Catalogue rédigé par H. Bouchot, L. Délisle. . . Paris 1904*, S. 1f.), fehlen alle Gründe. – Das Grabmal für den Vater, das Karl V. noch in dessen Todesjahr 1364 zusammen mit seinem eignen bei André Beauneveu bestellte (*Gaz. d. beaux arts* 31, 1885, S. 227. Anm. 4, und

beobachteten Profils das Leben nicht. Der geschwungene Nasenrücken, die übergroßen Kinnbacken registrieren eine physische Erscheinung – nicht mehr! Das Antlitz bleibt maskenhaft starr, während die durchaus vergleichbaren Formen des etwa gleichzeitigen Bildnisses Petrarcas im Jüngsten Gericht zu S. Maria Novella (Abb. 301) daneben wie von einem lebendigen Odem angehaucht erscheinen: sie beginnen sich zu regen, etwas vom Geist des Dargestellten ist in sie eingegangen. Trägt so das älteste französische Tafelbild noch den Charakter einer Übergangszeit, so erlauben die glücklicheren politischen Verhältnisse unter Karl V. (1364–80) das Erblühen eines Musenhofes, an dem gerade eine Bildniskunst sich entfalten durfte, die ihren Einfluß bis nach Böhmen und Wien hin ausbreiten sollte. Die Fülle der erhaltenen Buchmalereien dieser Epoche erlaubt die Feststellung, daß hier noch ein kleinteiliges, addierendes Sehen vorwaltet. Wie in einer Landkarte werden die beobachteten Züge der Physiognomie des königlichen Auftraggebers eingetragen<sup>411</sup>. Alle machen ihren Herrn an der großen Nase kenntlich; den einen hat darüber hinaus noch das eigentümlich ausgeprägte Kinn interessiert, den andern die aufgeworfenen Lippen. Am Profil halten alle ängstlich fest. Aber das Entscheidende bei all diesen Miniaturen ist, daß ihre Illuminatoren von der Erfassung der Einzelzüge ganz beansprucht, den Blick auf das Ganze noch nicht gewonnen haben. Während die Nase bei allen Malern wirklich gleichgeformt wird, stimmen die Gesamtproportionen des Kopfes kaum bei zweien dieser Künstler überein. Der eine gibt dem König ein schmal gebautes Antlitz mit steiler Schläfenpartie, der andere einen Rundschädel. Nirgends wird deutlicher, daß die Plastik noch immer die Führerrolle in der Bildniskunst besitzt. Die berühmten Statuen Karls V. und der Jeanne de Bourbon vom Cölestinerportal sind die ersten französischen Bildnisse im modernen Sinne.

Die Entwicklung der Bildniskunst im deutschen 14. Jahrhundert ist noch schwerer zu überblicken als die französische. In der ersten Hälfte dieser Zeitspanne fehlen alle Voraussetzungen für die Ausbildung einer Hofkunst: die Königswürde wechselt zwischen verschiedenen Häusern, die zudem noch in weit getrennten Gegenden des Reichs beheimatet sind. Es fehlt also weiterhin eine feste Residenz und es fehlt in der Unruhe der außen- und innenpolitischen Verwicklungen überhaupt die Möglichkeit für die Ausbildung einer Kunst am immer noch umherziehenden Königshofe. All das bringt erst die zweite Jahrhunderthälfte mit dem Regierungsantritt Karls IV. von Luxemburg. Von den deutschen Herrschern dieses Jahrhunderts ist Ludwig der Bayer (1314–47) der Erste, von dessen Aussehen wir durch die bildende Kunst eine Vorstellung gewinnen. Den schonungslos scharf beobachteten literarischen Schilderungen, welche die italienischen Chronisten von seinem Vorgänger, Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg entwerfen, stellt weder die deutsche Geschichtsschreibung noch die deutsche bildende Kunst ein Bildnis zur Seite, das aus einer gleichen Gesinnung geboren wäre, denn gerade die Regierung Heinrichs VII. trifft ja mit dem Höhepunkt der bildnisfeindlichen Stilwelle zwischen 1300 und 1330 zusammen. Albertinus Mussatus berichtet vom Kaiser<sup>412</sup>: „Der König ist eine schlanke Erscheinung von Mittel-

S. 228, Anm. 1), stimmt mit dem Täfelchen des Louvre im Physiognomischen überein – mehr ist ja nicht möglich. Ob der Meister nach einem persönlichen Eindruck von dem König oder nach einer malerischen Vorlage die Grabfigur schuf, wird schwer zu entscheiden sein. – Über das Täfelchen der Sainte Chapelle, das nur in einer Kopie des Gaignières erhalten ist (Michel III, 1, Abb. 59) und das den Huldigungsbesuch des späteren Königs bei Clemens VI. in Avignon darstellt, vgl. oben S. 297. – Die Miniatur Bibl. Nat. Franc. 2813, fol. 394 (Couderc, Taf. XXXIX) ist posthum und erst um 1379 für Karl V. entstanden.

<sup>411</sup> Couderc, Taf. XIX–XXXIII.

<sup>412</sup> Die Arbeiten des Deutschen ikonographischen Ausschusses sind nirgends über das Ende des 12. Jahrhunderts hinaus gediehen. Vorläufig muß also W. Scheffler, Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter von Adolf von Nassau bis Maximilian I. (1299–1519) Repert. für Kunsthiss. 33, 1910, S. 222 ff., als Grundlage dienen, wo zudem auch die literarischen Quellen zusammengetragen sind. Eine volkstümliche Übersicht bei M. Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde, Leipzig 1910. Für die Siegel vgl. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I, Dresden 1909.



Abb. 307. Kaiser Ludwig der Bayer.  
Relief, München, Bayr. Nationalmuseum

gröÙe, Gesichtsfarbe und Haupthaar sind rötlich, er hat sehr starke Augenbrauen. In seiner Beweglichkeit enthüllt das linke Auge mehr Weiß als billig ist (*Sinistro oculi albuginem detegit plus aequo mobilitas*, das ist wohl eine Umschreibung dafür, daß der König schielte). Er hat eine spitz zulaufende Nase. Anmutig von Antlitz und mit pralem Kinn, trägt er französische Frisur, am Hinterhaupt kurz geschoren (*quantum pollex operaret, conspicit occiput*, also eigentlich: um eine Daumenlänge ließ die Frisur das Hinterhaupt durchblicken). In schönem EbenmaÙe vermittelt der Hals zwischen Haupt und Rumpf. Der König hält sich gerade (*nulla tergorum obesitas*) und auch Brust und Bauch strecken sich gleichmäßig weit vor (d. h. er war nicht korpulent). FüÙe und Oberschenkel sind sehr wohlgebildet.“ Selbst wenn man sich vor Augen hält, daß auch bei Albertinus Mussatus manche Wendung bloÙe Formel ist, die bei der Schilderung einer anderen Persönlichkeit arglos wiederkehrt, wird man den Abstand spüren, den diese Beschreibung Heinrichs VII. von der Schilderung des Königs in Fritzsche Closeners StraÙburger Chronik trennt: „Er hatte einen herrlichen lip un gut geberde, un wiser un zuhtiger sitten, un ein guter rihter mit guter bescheidenheit.“ Das ist die genaue literarische Entsprechung zu den Miniaturen des Codex Balduini; beide sind noch ganz von der gotischen Konvention umfangen und gleich weit entfernt von einer Beobachtung der Wirklichkeit.

Von Ludwig dem Bayern sagt dann gar Albertinus Mussatus ungeniert, er habe Augen wie eine Ziege (*oculis caprinis*), während der Verfasser der *vita Ludovici IV. imperatoris* im Gegenteil hervorhebt „*bene oculatus*“. Aber darin sind sich doch alle Gewährsmänner einig, daß der Wittelsbacher eine volle, kräftige, offensichtlich etwas ungeschlachte Erscheinung war: „... mit fleischigen Kinnbacken ... mit einem glänzenden und runden Hals ... mit muskulösen Schenkeln und Füßen, die zu seiner Gestalt paßten ... sein Gang und sein ganzer Körper sind kraftvoll ...“ Damit scheiden die erhaltenen Königssiegel und Goldbullen<sup>413</sup> für die Porträthähnlichkeit ohne weiteres aus, unter den übrigen Darstellungen des Kaisers aber<sup>414</sup> fällt auf zwei ein Schein von historischer Bildtreue. Nicht, daß etwa die Köpfe des Kaisers auf dem Stifterrelief der Hofkapelle der alten herzoglichen Burg in München (1324, jetzt im Bayr. Nat.-Mus.)<sup>415</sup> (Abb. 307) und auf dem Relief im Nürnberger alten Rathaus mit der Darstellung eines Zollvergleichs (zwischen 1333 und 1340)<sup>416</sup> (Abb. 308) nun in allen Einzelheiten übereinstimmten! Sie weichen sogar in auffallenden Punkten voneinander ab: beim Münchner Relief ist der Mund zu klein geraten, während

<sup>413</sup> Posse, I, Taf. 50ff. – Kemmerich, S. 41ff.

<sup>414</sup> Auf dem Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) im Mainzcr Dom tragen die drei Könige, für die der Kirchenfürst das Krönungsrecht in Anspruch nahm, alle den gleichen konventionellen Ausdruck. Ebenso hat die Ludwigfigur auf dem Tarlati-Grab im Dom von Arezzo (1330 entstanden) den allbekannten Gesichtsausdruck der Sienesischen Plastik. Die Miniatur in dem kleinen Gebetbuch der Münchner Staatsbibliothek cim. lat. 6116, Titelblatt, die in einem kleinen Medaillon die Gestalt des knienden Kaisers bringt, ist stark abgerieben, aber von dem Gesicht war der Rüstung wegen nie viel zu sehen. Es ist sehr fraglich, ob der italienische Illuminator den Kaiser gekannt hat. Jedenfalls lag ihm nichts fern, als ein beobachtetes Bildnis liefern zu wollen.

<sup>415</sup> Die Bildwerke des bayr. Nat.-Mus. in Holz und Stein. Hrsg. v. Ph. M. Halm und G. Lill, Augsburg 1924, Nr. 86, S. 20f.

<sup>416</sup> K. Martin, Die Nürnberger Steinplastik des 14. Jahrhunderts. Berlin 1927, S. 34ff.



Abb. 308. Kaiser Ludwig der Bayer. Relief, Nürnberg, Rathaussaal

feine übermäßige Breite eine besondere Eigentümlichkeit der Nürnberger Arbeit ausmacht. Aber auf das Ganze hin betrachtet stimmen beide gewiß voneinander unabhängig entstandenen Kunstwerke nicht nur untereinander überein, sondern gehen auch mit den literarischen Porträts, besonders mit der Schilderung des Albertinus Mussatus, zusammen. Da ist das Doppelkinn mit seinen „fleischigen Kinnbacken“, da ist „die sehr spitze Nase“, die wenigstens auf dem Münchner Relief „dem Munde nahe kam“, da ist die ganze vollblütig-schwerfällige Erscheinung, eine echte Verkörperung bajuwarischen Stammes. Freilich ist das nur die eine Seite. Wie allen Bildnissen des italienischen Trecento, für deren Entstehung wir die Naturbeobachtung voraussetzen durften oder nachweisen konnten, trotzdem noch etwas vom „Zeitgesicht“ anhaftet, sodaß sie den Bildnissen anderer Zeitgenossen doch wieder brüderlich verwandt erscheinen, so taucht nun auch der Gesamtausdruck dieser beiden Ludwigsbildnisse im deutschen 14. Jahrhundert noch mehrfach auf. Noch die anderthalb Menschenalter jüngere Miniatur des Erzbischofs Kuno von Falkenstein in Trier, die 1380 datiert ist (Abb. 312), erinnert an sie.

Mit dem Regierungsantritt Karls IV. treten dann auch in Deutschland, für ein Menschenalter wenigstens, ruhige Verhältnisse ein und die Kunst darf nun hier Bedingungen genießen, derer sie sich im benachbarten Frankreich schon längst erfreute. Eine Residenz entsteht, und in ihr gebietet ein Herrscher, der ein wirklicher Mäzen ist, dessen Sorge sogar *allen* Zweigen künstlerischer Kultur gehört, wie uns das Lebenswerk Konrad Burdachs gelehrt hat. Durch Besuche an dem ihm nahe verwandten Pariser Hofe Karls V. ist er mehrfach mit der französischen Bildniskunst direkt in Berührung gekommen<sup>417</sup>. Sein Bildnis ist uns unter mancherlei Gestalt in Dutzenden von Kunstwerken bewahrt<sup>418</sup>: in Fresken seiner Hauskapelle, die ihn beim Reliquiendienst zeigen, wie als

<sup>417</sup> O. Kletzl, Zur Parlerplastik. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N. F. II–III, 1933–1934, S. 126ff.

<sup>418</sup> Vgl. die – nicht einmal vollständige – Zusammenstellung im Repert. f. Kunsthiss. 33, 1910, S. 324ff.



Abb. 309. Alexander der Große.  
Bergkristall. Florenz, Museo Archeologico

Stifter auf Altartafeln, als Rechtssymbol auf öffentlichem Platze zum Schirme städtischer Freiheiten oder an einem Brückenturm, in festlichen Miniaturen, die ihn beim Einzug in Paris oder an der üppigen Hoftafel des Louvre schildern, in Bildnisreihen im Kreise seiner Familie und der Vertreter der Stände. Alle diese mannigfaltigen Denkmäler, die ganz verschiedenen künstlerischen Sphären angehören, zeigen das nämliche Antlitz; alle sind untereinander ähnlich und stimmen zudem noch mit den literarischen Porträts überein. Kaum ein Jahrzehnt, nachdem das Täfelchen mit dem Bildnis von Jean le Bon gemalt wurde, hat das Bildnis in unserm Sinne auch am deutschen Kaiserhof sich durchgesetzt.

Das alles sind unbestreitbare Tatsachen, und doch stehen auch diese Denkmäler noch in dem seltsamen Zwielicht, das alle Zeugnisse aus der Frühzeit der neuzeitlichen Bildniskunst umfließt. Der letzte Bearbeiter der Triforienbüsten des Prager Doms hat dort vier Bildnistypen erkennen wollen „nebst einigen sich als Mischformen erweisenden Einzelstücken“, welche die Überleitung von den Varianten des einen Grundtyps zu denen des folgenden darstellen<sup>419</sup>. Auch Kletzl stellt fest, „daß einzelne, sagen wir einmal ‘Porträt-Erlebnisse’ von Künstlern der Anlaß zum Begründen oder auffallenden Weiterbildern von Werkgruppen geworden sind. Anders kann die Verwirklichung so revolutionär neuer Einstellung auch nicht vor sich gegangen sein“<sup>420</sup>.

Nur der Wenzel von Radeč, der auch aus einem andern Material gefertigt ist, steht für sich; er allein ist nicht die Abwandlung eines auch sonst auftretenden Werkstatt-Typs. Bei allen übrigen Büsten spielen Wirklichkeitsbeobachtung und Typenvariation merkwürdig ineinander.

Noch aufschlußreicher ist in dieser Beziehung das kleine Täfelchen mit dem Kopf Herzog Rudolfs IV. von Österreich, des Schwiegersohns Kaisers Karls IV. im Wiener Diözesan-Museum, das erste deutsche Porträt, das keinem größeren motivischen Zusammenhange mehr angehört, das erste deutsche Bildnis als Selbstzweck<sup>421</sup>. Es wird kaum fünf bis zehn Jahre jünger sein als sein französisches Gegenstück, das Bildnis von Jean le Bon im Louvre, da der ehrgeizige Herzog nur ein Jahr nach dem unglücklichen französischen König starb († 1365). Herzog Rudolf IV. verschied als ganz junger Mann mit 26 Jahren – aber auf dem Bildchen glaubt man einen reifen Fünfziger vor sich zu haben! Von der Tafel hat Johannes Wilde gesagt, daß sie „stilistisch von der böhmischen Malerei des dritten Jahrhundertviertels abhängig, im engsten Zusammenhang mit der Votivtafel des Očko von Vlašim in Prag steht, in dem daher das Porträthafte ganz hinter dem stilbedingten Typus zurücktritt. Der Kopf des knienden Karl IV. auf jener Votivtafel könnte durch den Wiener Kopf ersetzt werden, da ihre Bildung fast gleich ist, und nur geringe Abweichungen in der Haar- und Barttracht und deren Färbung das Individuelle andeuten.“ Es ist höchst bezeichnend, daß auch das Grab des Herzogs im Stephansdom nicht mit Sicherheit festzustellen ist<sup>422</sup>. Die Inschrift der am ehesten dafür in Frage kommenden Tumba ist nur bruchstückweise erhalten und aus den beiden Bildnissen des Doppelgrabs lassen sich eindeutige Schlüsse auf das hier bestattete Herzogspaar nicht ziehen. Die Persönlichkeit ist eben noch ganz überschattet von

<sup>419</sup> Jos. Opitz, Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger I, Prag 1936, S. 80ff.

<sup>420</sup> Kletzl, S. 107.

<sup>421</sup> Joh. Wilde, Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. in Wien, N. F. IV, 1930, S. 221. – Ders., Kirchenkunst V, 1933, S. 36. – Österr. Kunsttopographie, XXIII, Stephansdom, S. 549.

<sup>422</sup> Österr. Kunsttopogr. XXIII, Stephansdom, S. 473f.

dem böhmischen Zeitgesicht. Selbst beim Jean le Bon im Louvre überwiegt ja für den modernen Betrachter der „böhmische“ Gesamtcharakter vor den beobachteten, individuellen Zügen.

Um 1360 hat in den Ländern diesseits der Alpen das Bildnis eine Entwicklungsstufe erreicht, wie sie für die Geschichte des griechischen Porträts die Zeit Alexanders des Großen bedeutet. Als Beleg wählen wir einmal kein Beispiel der Großplastik, sondern jenen kleinen Bergkristall des Museo archeologico in Florenz, der den von der Hand des Todes schon gezeichneten Weltbeherrschenden darstellt<sup>423</sup> (Abb. 309). In dessen Antlitz verweben sich unauflösbar die Grundformen des Skopasischen Gesichtstypus unter Lysippischem Einfluß mit den einmaligen, so nie wiederkehrenden Zügen des Königs, der in diesem Augenblick nicht nur die Grenzen der bewohnten Welt, sondern auch die seines eigenen Daseins erreicht hat. Das Bildnis des jugendlichen Genius, über dessen Antlitz der Abend sich vorzeitig herabsenkt, der die brennenden Augen und den sich auflösenden Mund schon beschattet, ist – ebenso wie die späteste der Büsten des Prager Veitsdoms – das letzte Geschenk eines Künstlers an die Werkstattgemeinschaft, über die er innerlich längst hinausgewachsen ist.

Dieser künstlerischen Strömung in der deutschen Ostmark, in Prag und Wien, antworten keine ähnlichen Bewegungen in den andern deutschen Landschaften. Und was noch wichtiger ist: es fehlt nicht nur an Parallelerscheinungen, es fehlt auch an Vorläufern. Wie in Frankreich um die Jahrhundertmitte der neue Bildnisbegriff sich *plötzlich* Bahn bricht, genau so ist es in Deutschland. Und in beiden Fällen drängt nicht die Gesamtentwicklung der Kunst in allen Lebensbereichen zu diesem Punkt der Entwicklung hin, sondern beide Male wird die neue Porträtkunst nur von der schmalen Bestellerschicht der Hofkreise getragen. Freilich war die Zeit reif für sie: ein tiefer innerer Zusammenhang spricht sich darin aus, daß die ersten individuellen Bildnisse in der Kunst diesseits der Alpen in den Jahren geschaffen werden, da die hochmittelalterliche Darstellung



Abb. 310. Marschall Hüglin von Schönegg, Basel, St. Leonhard

<sup>423</sup> Delbrück, Arch. Jahrb. XL, 1925, S. 8 ff. – E. Pfuhls, Die Anfänge der griech. Bildniskunst, München 1927, S. 12. Wir wagen es, den Kristall hier abzubilden, obwohl wir Pfuhls Skepsis (Anm. 29) beipflichten müssen: „Dies Werk entzieht sich infolge seiner Verbindung von Durchsichtigkeit und Spiegelung der photographischen Wiedergabe. . . . Die Photographie karikiert die Form wie den Ausdruck; er hat nichts Irres und die Übergänge der Formen sind viel weicher, alles ist viel klassischer als die Abbildungen ahnen lassen.“



Abb. 311. Erzbischof Kuno von Falkenstein. Evangeliar, Trier, Domschatz

aus der italienischen Kunst der Zeit hätte schöpfen können, stiftet – offenbar in den sechziger Jahren – für die Theobaldskapelle zu St. Leonhard in Basel, in der er bestattet zu werden wünschte, sein eigenes Votivbild in einer Form, die 100 Jahre früher auch schon denkbar gewesen wäre<sup>427</sup> (Abb. 310). Auf einer aus der Wand herausragenden steinernen Konsole kniet der Marschall im Gebet, ganz in Panzer, Lendner und Helm eingekleidet, das unindividuelle Gesicht weitgehend durch den Kettenpanzer verdeckt<sup>428</sup>. Die Bischofsköpfe gerade aus diesen Jahrzehnten in den Grabdenkmal-Reihen der deutschen Dome, die nun endlich nicht mehr am Idealbild des Jugendlichen festgehalten, gehören zwar zu den schönsten Bildnissen des gesamten deutschen Mittelalters. Aber wie wenig davon mag beobachtet sein, wieviel ist noch freie Schöpfung einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit, die über alle Mittel einer großen Ausdruckskunst gebot! Von Albert von Hohenlohe im Würzburger Dom († 1372) sagt Pinder mit Recht: „Es ist das Gesicht der

<sup>424</sup> H. Fehr, Das Recht im Bilde, Erlenbach o. J., S. 116 u. Abb. 147. <sup>425</sup> K. Fröhlich, Nachrichten d. Gießener Hochschulges. 12, 1938, S. 155.

<sup>426</sup> Herr Dr. Hans Wentzel in Stuttgart wies mich auf das Bildnis des Peter Wiese in Doberan hin als auf eines der ältesten deutschen Porträts (Kunstdenkmäler Mecklenburg-Schwerins III, S. 679). Gewiß ist das Bild häufig übermalt, auch die Inschrift kann posthum sein. Doch könnte eine sachgemäße Restaurierung uns hier vielleicht ein deutsches bürgerliches Bildnis von 1341 wiederschenken.

<sup>427</sup> E. A. Stückelberg, Denkmäler zur Basler Geschichte, N. F. 1912, Taf. 43. – E. A. Geßler, Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertumsk. 21, 1923, S. 75 ff. <sup>428</sup> Höhe der Figur ohne Sockel 98 cm, Sockel 43 × 28 cm.

des Toten als eines Jugendlich-Reinen überall von den Grabmälern verschwindet. Wie streng steht um 1330 noch das Gedächtnismal unter kirchlicher Anschauung, wenn der Ritter Arnold von Uissigheim (bei Tauberbischofsheim) im Büßergewande, mit gefesselten Händen und mit einem Schwert über dem Hals auf seiner Grabplatte ausgestreckt liegt<sup>424</sup>! „Der Grabstein zeigt, daß der Dargestellte den Tod durch Henkershand erlitten hat und daß in der gewählten Form ein Ausgleich für das gewährte kirchliche Begräbnis zu erblicken sein dürfte“<sup>425</sup>. Ein Grabmal, wie das des als Mönch gestorbenen Grafen Günther von Schwarzburg († 1345) in der Erfurter Predigerkirche steht mit seinem höchst naturalistischen Profil ganz allein in seiner Umwelt<sup>426</sup>. In der Zeit Karls IV. ändern sich die Verhältnisse kaum. Selbst ein Reiterführer in päpstlichen Diensten, der Basler Hüglin von Schönegg, der unter Gregor XI. Marschall des Herzogtums Spoleto war (1386 als verstorben erwähnt) und der reiche Anregungen

Zeit“<sup>429</sup>. Er zieht zum Vergleich das Bildnis des Kuno von Falkenstein aus dem Trierer Evangelistar heran (Abb. 311). Von diesem Erzbischof haben wir mehrere voneinander unabhängige Bildnisse. Zu der Handschrift des Trierer Domschatzes kommen noch das Grabmal in St. Kastor in Koblenz (Abb. 312) und die berühmte Schilderung der Limburger Chronik<sup>430</sup>: „item nu saltu wihsen phyzonomien unde gestalt hern Conen vurgenant, want ich in dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge. He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde grohs von allem gelune, unde hatte ein grohs heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit puhsenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher mahse dicke; die nase was ime mitten nider gedrucket, mit eime grohsen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein grohs brost unde rodelfare under sinen augen, unde stont uf sinen beinen als ein lewe, unde hatte gutliche geberde gen sinen frunden, unde wanne daz he zornig was, so puhseden unde floderten ime sine backen unde standen ime herlichen unde wislichen unde nit obel“<sup>431</sup>. Bei der Gegenüberstellung dieser drei voneinander unabhängigen Quellen wird es augenfällig, daß die Plastik vor der Malerei noch immer den Vorrang behält; solche von den Fettpolstern zu schmalen Schlitzen zusammengedrängte Augen hätte die Malerei um 1388 noch nirgends darzustellen gewagt.

Mag das Falkensteingrab auch noch eine Ausnahmestellung einnehmen, in dem ersten Satze der Schilderung der Limburger Chronik spricht der Sieg einer neuen Zeit vernehmlich genug: „phyzonomien unde gestalt“ – da fliegt die Gedankenkette bis zu Lavater hin. In den Jahrzehnten, da in Deutschland Karl IV. und in Frankreich Karl V. regierten, da Kuno von Falkenstein in Trier Erzbischof war und Petrarca starb, in dem Menschenalter zwischen 1350 und 1380 hat sich auch die Rolle des Bildnisses tief gewandelt. Um mit der allereinfachsten Wahrnehmung anzufangen: es ist häufiger geworden. Der Besitzer erscheint nicht mehr nur auf dem Dedikationsbild der Handschrift, die heures d’Anjou zählen allein 27 Porträts von Jean de Berry. Die Taten des großen Connétable Bertrand du Guesclin, der Frankreich zum ersten Male von der englischen Invasion befreite, lassen sich nach den erhaltenen Inventaren des königlich französischen und herzoglich



Abb. 312. Erzbischof Kuno von Falkenstein.  
Grabmal, Koblenz, St. Kastor

<sup>429</sup> W. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 2. Aufl. Leipzig 1924, S. 93.

<sup>430</sup> Das Gemälde hinter der Tumba in St. Kastor, das den Erzbischof noch einmal als Adoranten vor dem Kruzifix zeigt, scheidet für unsere Untersuchung aus, da der Kopf des Kurfürsten mit denen der Heiligen vom Friedberger Altar aufs engste zusammengeht. Vgl. F. Back, Mittelrhein. Kunst, Frankfurt a. M. 1910, S. 43f.

<sup>431</sup> Mon. Germ. Hist. Deutsche Chroniken IV, 1. ed. A. Wyss Cap. 57, S. 51. – allen gelune = allen Gliedern; struben = struppig; krulle = Haarlocke; gerumet = rund, auch aufgebläht; rodelfare = rote Färbung.

burgundischen Hausbesitzes allein auf sieben verschiedenen – nicht etwa zu demselben Zyklus gehörigen – Tapisserien nachweisen<sup>432</sup>. Ein Verehrer des Petrarca ließ „alle Ecken seines Hauses“ mit Wappen, Namen und Bild des Dichters schmücken<sup>433</sup>. Überhaupt erobert das Bildnis jetzt jeden Anbringungsort. Ist es nicht eine Vorahnung jener Sitte, „daß auch sogar der Chinese malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten auf Glas“, wenn jetzt im Besitz des Herzogs von Berry ein Goldgefäß auftaucht, das im Relief Hektor und Bertrand du Guesclin als Gegenbilder gibt<sup>434</sup>?

Die Häufigkeit der Bildnisse hängt auf das Engste zusammen mit der Lockerung der strengen ständischen Gliederung. Für gewisse Bildgattungen treten ganz neue Bestellerschichten auf. Personen von nicht fürstlichem Geblüt werden nun Ehrungen zuteil, die allein den Mitgliedern des königlichen Hauses gebühren. Als 1380 Bertrand du Guesclin im Felde gefallen ist, ordnet Karl V. an, den Connétable in der Grablege der französischen Könige in Saint Denis zu bestatten, zu Füßen des Grabmals, das der Herrscher sich selbst gleich zu Anfang seiner Regierung errichtet hatte. „Il fit faire son obsèque aussi révéremment et aussi notablement comme si ce fût son fils“ sagt Froissart<sup>435</sup>. Die Mitglieder des Königshauses und die Großen der Krone sind dazu versammelt, und in der Kirche erscheinen vier geharnischte Ritter zu Pferde „representans la personne du mort quand il vivoit“<sup>436</sup>. Rückt der Adlige unter die Fürsten, so der Bürger unter den Adel. In der Nürnberger hl. Geistkirche erhielt der Reichsschultheiß Konrad Groß († 1356) ein Tischgrab, dessen Platte von acht Trauernden eines höfischen Geleites gestützt wird<sup>437</sup>. In derselben Kirche findet sich dann noch ein zweites bürgerliches Beispiel dieses adligen Grabmaltyps<sup>438</sup>.

Der Abstand zwischen Gott und Menschen ist ebenfalls geringer geworden, würden sonst an den Enden des Querholzes vom Kreuze Christi auf dem Calvarienberg der Karthause von Champmol die burgundischen und flandrischen Wappenschilder leuchten dürfen<sup>439</sup>? Würden sonst am Beau Pilier der Kathedrale von Amiens (1375–1380) neun gotische Statuen zu einer Gemeinschaft in drei Reihen übereinander zusammenreten dürfen, deren oberste aus der Madonna, Johannes d. T. und dem hl. Firmin besteht, deren zweite aber in gleicher Größe, gleichem Rahmen und gleicher Haltung König Karl V. und seine beiden Söhne zeigt, während in der dritten der Bischof von Amiens als Bauherr, der königliche Kanzler und der Admiral erscheinen<sup>440</sup>?

Das Selbstgefühl des Bürgers und Künstlers drückt sich ferner stark in den Selbstbildnissen der Bildhauer um die Jahrhundertmitte aus. An den Chorschränken von Notre Dame in Paris, die 1351 vollendet wurden, steht „maistre Jehan ravi qui fu masson de nostre dame de paris par lespace de XXVI ans e commenca cet nouellet hystoires“<sup>441</sup>, von größerer Gestalt als die von ihm geschaffenen Reliefs. Ebenso ist am Tabernakel von Or San Michele, wo Andrea Orcagna im Relief des Marientods dem Zuschauer am äußersten rechten Bildrand seine Züge geliehen hat, dieser Kopf viel größer gebildet, als die der vor ihm stehenden Apostel (1359)<sup>442</sup>. Noch größer

<sup>432</sup> J. v. Schlosser, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. XVI, 1895, S. 167.

<sup>433</sup> „... iam primum patrimonii sui partem non exiguum in meum decus expendere, signum, nomen, imaginem novi amici in omnibus domus suae angulis, sed in pectore altius insculptam habere ...“, Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus et variae. Ed. J. Fracassetti, III, Florenz 1863, S. 91. – 21. Buch, Brief XI an Nerio Morando. <sup>434</sup> J. v. Schlosser, Jahrbuch d. Allerh. Kaiserh. 16, 1895, S. 168, Anm. 6.

<sup>435</sup> P. Vitry u. G. Brière, L'église abbatiale de Saint Denis, 2. Ed., S. 156.

<sup>436</sup> Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 371.

<sup>437</sup> K. Martin, Nürnberger Steinplastik, S. 51ff.

<sup>438</sup> Allerdings erinnert E. Redslob im Anzeiger des Germ. Nat. Mus. 1907, S. 8, Anm. 11, daran, daß es in Nürnberg nur den ratsfähigen Geschlechtern erlaubt war, in der Kirche Gedächtnisbilder anzubringen. Er wies auf die Nachricht I. W. Hilpert's (Die Kirche des hl. Laurentius, Nürnberg, 1831, S. 12) hin, nach der ein Grabstein des Ehepaars Horn, der für das Innere der Lorenzkirche aus mühsam eingeführtem Marmor gearbeitet war, wegen des Wappens der Frau, die keine Patriziertochter war, an der Außenseite der Kirche verwittern mußte. <sup>439</sup> G. Troescher, Claus Sluter. Freiburg i. B. o. J., S. 87. <sup>440</sup> Ebda., S. 43ff. <sup>441</sup> Gaignières, Ed. Guibert I, Taf. 1166.

<sup>442</sup> K. Steinweg, Andrea Orcagna (Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 131), Straßburg 1929, S. 94, u. Taf. XV.

ist das Ansehen der Literaten, welche Ehren einheimsen, die keinem Herrscher zuteil werden: als Petrarca auf der Durchreise seine Vaterstadt Arezzo besuchte, führte man ihn in sein Geburts haus, wo er sich davon überzeugen konnte, daß auf Anordnung des Comune hier nichts verändert werden durfte<sup>443</sup>. Man hat also nicht nur das Bedürfnis, das Bildnis eines Menschen zu bewahren, sondern trachtet schon darüber hinaus seine ganze Atmosphäre einzufangen und dem Wechsel der Zeiten zu entrücken.

Eine der Triebfedern für solches Tun ist ein dem Früh- und Hochmittelalter ganz fremder Realismus, der sich nun auch im Bildnis deutlich genug ausspricht. Als Friedrich II. von Hohenstaufen 1238 ein Gesetz erläßt, in der medizinischen Schule zu Salerno sei alle fünf Jahre eine Leiche öffentlich zu zergliedern, steht er mit solchem Gebot noch ganz allein in seiner Zeit, dessen Befolgung auch nicht einmal sicher ist. Nach langer Pause folgt dann Bologna mit Sektionen 1302, aber erst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird diese experimentelle Naturwissenschaft als Unterrichtsmittel häufiger anerkannt: nachdem 1340 in Montpellier und ein Jahr später in Padua die ersten Leichen zergliedert worden sind, folgen 1368 Venedig und 1388 Florenz<sup>444</sup>. Und gleich aus denselben Jahrzehnten stammen dann die ersten Grabsteine, die nun in ununterbrochener Kette bis zur Renaissance hin den Toten im Verwesungszustande auf seinem Grabmal festhalten, und zwar nicht in die Zeit- und Amtstracht gekleidet, nur mit eingefallenen Gesichtszügen, wie es vereinzelte Grabmäler um 1300 schon gewagt hatten – nein, jetzt wird eher ein Skelett denn ein entseelter Körper von der eifervollen Didaktik des Spätmittelalters im Leichentuche dem nachdenklichen Betrachter dargeboten. Nach Helm hat sich das erste Grabmal dieser Art von 1362 in der Schweiz erhalten, ein französisches folgt 1388<sup>445</sup>, bei E. Mâle setzt diese Reihe mit einem Grabmal von 1393 in Laon ein<sup>446</sup>. Die älteste erhaltene Messing-Grabplatte, die den Toten im Bahrtuch, nun aber mit verhülltem Haupte zeigt, ist die des 1387 verstorbenen Wouter Copmann in St. Jacques in Brügge<sup>447</sup>. Es wäre seltsam, wenn dieser peinliche Realismus sich nicht auch im Bildnis selbst sogleich aussprechen würde. Erscheinen die Dominikanerheiligen des Tommaso da Modena in San Niccolò in Treviso schon auffällig genug mit den großen Brillen, durch die der Maler seine Figuren blicken läßt, so hat man gar Claus Sluters Jeremias in der Chartreuse von Dijon eine kupferne, vergoldete Brille aufgesetzt<sup>448</sup>. Man sollte kaum annehmen, daß ein Realismus, der erst knapp ein Menschenalter alt ist und der sich so schnell alle seine Ausdrucksmöglichkeiten erobert hat, ja, der sich schon an deren sicheren Grenzen reibt, so kampflos und eilig das Feld wieder räumen würde, wenn der Stilwille der Zeit sich gegen ihn erhebt. Die europäische Bewegung des weichen Stils von 1400–1430 ist eine Parallelerscheinung zur künstlerischen Entwicklung von 1300–1330, genau so bildnisfeindlich wie jene, darin eine hochmittelalterliche Reaktionserscheinung wie sie. Bildnisaufträge werden im ganzen Abendlande sehr selten. Erst im vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts beginnt sich im Porträt eine auf Beobachtung gerichtete, die Individualität wieder in ihre Rechte einsetzende Kunstrichtung durchzusetzen. Wieder schwanken die Porträts zwischen Zeitgesicht und Erfassung der einmaligen Erscheinung –

<sup>443</sup> Epist. seniles XIII, 3, vom 9. Sept. 1370 an Giovanni Aretino. „... Nell' anno del giubiléo tornando da Roma io passai per Arezzo, ed alcuni nobili ... mi condussero a quella strada, ed ivi additata mi la casa in cui nacqui ... tra le molte cose che mi narrarono fuvvne una, alla quale, per dirlo colle parole di Tito Livio, prestai piuttosto meraviglia che fede: cioè che venuto talento al padrone di quella casa di restaurarla ed ingrandirla, ne fu dal magistrato a lui fatto divieto, perchè punto non si mutasse da quella che era quando fra quelle mura alle miserie ed ai travagli dell' umana vita nacque quest uomo omicciattolo, questo miserabilissimo peccatore“ (ed. Fracassetti, Firenze 1870, II, S. 282 f.)

<sup>444</sup> R. Helm, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze (Stud. Z. deutsch. Kunstgesch., Heft 255), Straßburg 1928, S. 13 f. <sup>445</sup> Helm, S. 64 ff. – Van Marle, Iconographie profane, S. 363 ff. <sup>446</sup> E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge, S. 348.

<sup>447</sup> H. Eichler, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml. 54, 1933, S. 210, mit Abb. 10.

<sup>448</sup> Troescher, Claus Sluter, S. 95.

es ist dieselbe Durchdringung beider Strömungen, die wir von 1360 her kennen! Selbst die Genies vermögen sich dieser Lage nicht zu entziehen. Auf dem letzten Relief des greisen Jacopo della Quercia (1437) ist der kniende Kardinal Antonio Casini, den der Meister genau kannte, noch dem hl. Antonius zum Verwechseln ähnlich, der ihn der Madonna empfiehlt<sup>449</sup>. Die Physiognomie von Donatellos Niccolò da Uzzano ist so sehr in die eines römischen republikanischen Kopfes hineingesteigert, daß man glauben durfte, eine Renaissancebüste des Cicero vor sich zu haben<sup>450</sup>, bis es dann Hans Kauffmann gelang, den endgültigen Beweis für die Identität mit dem Führer der Florentiner Optimatenpartei zu erbringen<sup>451</sup>. Der hochbedeutende österreichische Meister, der – ebenfalls im vierten Jahrzehnt – das Bildnis Kaiser Sigismunds schuf, das Johannes Wilde wieder entdeckt hat<sup>452</sup>, versucht mit seinem zähen Beobachtungswillen noch vergeblich, aus seinem Herrscherkopf die Stimmung des weichen Stils zu verbannen, die über ihm noch wie über jedem Pisanello-Bildnis liegt.

Wie sich in dem Menschenalter zu Beginn des Trecento Italien allein dem Einfluß jenes individualitätsfeindlichen Stils zu entziehen gewußt hatte, so sind es nun am Anfang des 15. Jahrhunderts die Niederlande, über deren Bildniskunst der weiche Stil nicht Macht gewinnt. Diesen Vorsprung hat die flämische Malerei durch das ganze Jahrhundert hindurch nicht wieder aus den Händen gelassen. Jede neue Malergeneration erschließt dem Bildnis neue Bereiche. Schon vor dem Auftreten Jan van Eycks hat der Maler, dem die Tafel des Antwerpener Museums mit dem Jean sans Peur gehört, das Bildnis aus der Profilhaltung befreit<sup>453</sup>, in der Zeitspanne zwischen dem Tode Claus Sluters und den Anfängen Jan van Eycks ist die Vorherrschaft des Porträts nun endgültig von der Skulptur auf die Malerei übergegangen, womit sich ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten auftun. In Jan van Eyck und Rogier van der Weyden verkörpern sich dann gleich an ihrem Anfang die polaren Möglichkeiten zukünftiger europäischer Bildnismalerei. Scheint Jan van Eyck als Betrachter ganz zurückzutreten, strahlt von jeder seiner Tafeln die hohe Gerechtigkeit aus, die er allen Dargestellten zuteil werden läßt, so scheinen die Figuren Rogiers erst durch die Persönlichkeit des Malers geprägt zu sein. Hier zuerst dürfen wir die Beziehung des Malers zu seinem Gegenstand als das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Geschöpf bezeichnen. Vom mittelalterlichen Bildnis her gesehen müßte das als Gotteslästerung erscheinen. Aber der junge Goethe meint dasselbe, wenn er Fritz Jacobi offenbart:<sup>454</sup> „Was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott sei Dank!“

<sup>449</sup> Péleo Bacci, Jacopo della Quercia, Siena 1929, S. 277ff., mit mehreren Tafeln.

<sup>450</sup> F. Studniczka, Festschr. f. Heinr. Wölfflin, München 1924, S. 135ff.

<sup>451</sup> H. Kauffmann, Donatello, Berlin 1925, S. 47ff.

<sup>452</sup> J. Wilde, Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlg. in Wien, N. F. IV, 1930, S. 213ff.

<sup>453</sup> H. Beenken, Wallraf-Richartz-Jahrb., N. F. 2–3, 1933–1934, S. 226, m. Abb. 188.

<sup>454</sup> Brief vom 21. August 1774, Weimarer Sophien-Ausg., Abt. IV, Bd. 2, Nr. 243.

## Anhang I.

### Reihenbildnisse von Herrschern 1300–1380.

Memleben, Klosterkirche	13. Jh.?	4 Kaiser und 4 Kaiserinnen	verwittert	L. Putrich, Denkmäler d. Baukunst d. Mittelalters in Sachsen II, I. Liefg. 3–4, S. 11
Hesdin, Schloß der Grafen von Flandern	1300–01	Reihe von Köpfen der französischen Könige	zerstört	Deshaines S. 418, Documents S. 234
Königsfelden (Aargau), Klosterkirche	zw. 1315–40	Glasfenster mit knienden Herzögen u. Herzoginnen v. Österreich	erhalten	Th. v. Liebenau und W. Lübke, Kloster Königsfelden, Zürich 1871
Ypern, Schöffensaal	1323	Grafen u. Gräfinnen v. Flandern	verrestauriert	Deshaines S. 161
Köln, Dom, Chorschranken	um 1322	56 Kölner Erzbischöfe	erhalten	Kunstdenkmäler Köln, Dom, S. 159 ff.
Prag, Kleinseite, Bischofspalast, Kapelle	nach 1329	Büsten Prager Bischöfe bis auf Joh. v. Drazic	verloren	Franz v. Prag, Fontes rer. Bohem. ed. Joh. Fr. Boehmer IV, 413
Mailand, Schloß der Visconti	nach 1339	Antike Helden, einige der Preux, Orpheus, Vergil, Azzo Visconti Can Grande della Scala	zerstört	Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh. XVI, 1895, S. 178 u. 224, Dok. K
Barcelona, Königspalast	1342 in Auftrag	Aragonesisch-katalanische Herrscher, 11 Grafen v. Barcelona, 8 mit d. Königstitel (Alabaster)	zerstört	H. Finke, Archiv f. Kultgeschichte VIII, 1910, S. 41
Padua, Burg der Carrara, Sala dei Giganti	zw. 1347–65	12 Cäsaren, außerdem Carraresen, später Petrarca	zerstört	Schlosser, ebda, S. 185. A. Fitz Gerald, Memoirs of the Amerc. Acad. Rome IX, 1931, S. 169 ff.
Treviso, Dominikanerkloster S. Niccolo	1352	Medaillons mit den Generalen des Ordens, gemalt von Tommaso da Modena	erhalten	Schlosser, Jb. d. Allerh. Kaiserh. XIX., 1898, S. 256 ff.
Courtrai, Notre Dame	zw. 1361–75	Grafen von Flandern, gemalt von Jean de Hasselt	erhalten?	Lemoisne, Gotische Malerei S. 36
Verona, Burg	vor 1375	Fries mit Medaillons berühmter Männer aus dem Hause Scala von Avanzi und Altichieri	zerstört	Vasari – Milanesi III, 633, Schlosser, Allerh. Kaiserh. 16, 1895, S. 180
Lincoln, Kathedrale	um 1380	englische Könige	erhalten	Prior u. Gardener, Abb. 468
Wien, Stephansdom	80er Jahre	Glasgemälde sitzender österreichischer Herrscher seit Rudolf von Habsburg (heute Museum der Stadt Wien)	erhalten	Österr. Kunstopographie XXIII, S. 535 ff.

*Nachbemerkung.* Von den verschiedenen Bischofsreihen des Castel del Buonconsiglio in Trient ist keine vor 1475 entstanden. (Gius. Gerola, Atti della società ital. per il progresso delle scienze. Bd. 19, 1, 1930, S. 853 ff.). Die von Vasari (ed. Milanesi I, S. 559) aufgestellte Bildnisreihe in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella sagenhaft. Die Hochmeisterreihe der Marienburg (völlig verrestauriert) nach Schmid (Führer durch das Schloß Marienburg, 3. Aufl., 1934, S. 39) nach 1393, nach G. Brutzer (Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen I. Westpreußen, Danzig o. J., S. 28) 1402. Eine Ikonographie des Kurfürstenkollegiums, das ja ebenfalls zu den Herrscherreihen zu zählen wäre, bei L. Volkmann, Der Überlinger Rathsaal des Jac. Ruß und die Darstellung der deutschen Reichsstände. Berlin 1934, S. 27. Die 12 Fürsten und 12 Fürstinnen, die sich heute im Kloster Seligenthal in Landshut in der Afra-Kapelle an der Emporenbrüstung befinden, haben wir in unserer Tabelle nicht mit aufgenommen, weil es sehr möglich ist, – wie auch das Inventar (Kunstdenkmäler Niederbayern XVI, S. 244 ff.) andeutet – daß die Figuren ursprünglich als Ahnenfolge einer Tumba angehört haben.

## Anhang II.

Stifter-Tumben, die zwischen 1250 und 1350 für längst Verstorbene errichtet wurden.

### 1. Deutschland.

Münster, Dom	Bischof Dietrich II., Graf v. Winzenberg 1118-27	um 1250, Anfang einer Bischofsreihe?		Kunstdenkm. Westfalen, Münster V, Dom, S. 246
Pegau, Benedikt. Kloster St. Jacobi (heute St. Laurentius)	Graf Wiprecht v. Groitzsch, † 1124	um 1240 in seiner Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	Kunstdenkm. Sachsen, Borna p. 91
Paderborn, Dom (heute Bischofskrypta)	Bischof Meinwerk, † 1036	um 1275, für Abdinghofkirche, seine Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	Kunstdenkm. Westfalen, Taf. 63, 4 als unbekanntes Epitaph
Goslar (heute Kaiserpfalz, Ulrichskapelle)	Kaiser Heinrich III., † 1056	2. Hälfte 13. Jh. für Vierung d. Doms in seiner Gründung	keine wesentliche Bautätigkeit im 13. Jh.	Die großen Deutschen, Katal. d. Olympia-Ausst. 1936, Taf. 9
Vinzenzkloster vor Breslau	Graf Peter Vlast, † 1153 u. seine Gattin Maria, † 1150	zwischen 1270-90 in seiner Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	Chr. Gündel, Das schlesische Tumbengrab, Straßburg 1926, S. 17
Gandersheim, Münster	Herzog Ludolf, † 866	letztes Viertel 13. Jh. in seiner Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	Kunstdenkm. Braunschweig, Gandersheim S. 156
Marienfeld, Westfalen Zisterzienser Kloster	Wedekind v. Rheda, † 1189	2. Hälfte 13. Jh. in seiner Gründung	geweiht vor 1227	Kunstdenkm. Westfalen, Warendorf Bd. 42, S. 256
Maria Laach, Benediktiner Kloster	Pfalzgraf Heinrich II., † 1095	um 1300 in seiner Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	A. Schippers, Das Laacher Münster S. 67
Hildesheim, St. Michael	Bischof Bernward, † 1022	um 1310 neue Deckplatte über dem Grab in seiner Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	V.C. Habicht, Mittelalt. Plastik Hildesheims Straßb. 1917, S. 82
Kleve, Stiftskirche	Arnold von Kleve, † 1147 u. seine Gattin Ida † vor 1162	um 1325 für Prämonstratenserkloster Bedburg in ihrer Gründung	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	R. Hamann, Elisabethkirche zu Marburg II, S. 168
Huysburg b. Halberstadt, Benediktiner Kloster	Abt Eckehard I., † 1084	1350 für den ersten Abt	keine Bautätigkeit im 13. Jh.	Kunstdenkm. Prov. Sachsen, Kreis Oschersleben S. 149
Nienburg a. d. Saale, Schloßkirche	Graf Thietmar v. Meißen, † 978 und sein Sohn	1350 (nach verlorener Inschrift) für den Gründer	Bautätigkeit abgeschlossen	Anhalts Bau- u. Kunstdenkmäler 1892, S. 189
Altenberg i. Rheinld., Zisterzienser Kloster	Erzbischof Bruno III. von Köln, † 1200	um 1350, da der Tote hier die letzten 7 Lebensjahre als Mönch verbrachte	keine Bautätigkeit	Eug. Heinen, Der bergische Dom zu Altenberg, Abb. S. 44
Königslutter, Benediktiner Kloster	Kaiser Lothar II., † 1137, Kaiserin Richenza, † 1141, Schwiegersohn Heinrich der Stolze, † 1139	„gotisch“ in ihrer Gründung, 1690 zerstört	keine Bautätigkeit	Kunstdenkm., Braunschweig, Kreis Helmstedt S. 219ff.

### 2. Frankreich.

Chartres S. Père	Robert, Erzbischof von Rouen, Sohn Herzog Richards von der Normandie, † 1037	um 1230	Gaignières 466
St. Georges de Bocherville Abtei	Doppelgrab Guillaume und Raoul de Tancarville, † im 11. Jh.	13. Jh. in ihrer Gründung	Gaignières 241
Beaulieu-lez-Loches Touraine	Foulques Nerra, um 1010	13. Jh. in seiner Gründung	Gaignières 190
Jumièges, Abtei	Aubert, Abt von St. Mesmin, † 11. Jh., Robert, Abt von Jumièges, Bischof von London, † 1052	reifes 13. Jh. als Pendants im Chor	Gaignières 825, 826
Jumièges, Abtei	Doppelgrab zweier Kinder Clodwigs II. und der Bathildis, † 7. Jh.	13. Jh.	Gaignières 837
St. Denis, Abtei	Äbte Henri Tron, † 1112, Adam, † 1122, Pierre d'Autieul, † 1199	2. Hälfte 13. Jh.	Eichler S. 15
Le Mans, Abbaye de la Couture	Gosselinus, Bischof von Mans, † 771	Frühes 14. Jh.	Gaignières 928
Angers, St. Aubin	Adele de Vermandois, Comtesse d'Anjou, † 975	1. Hälfte 14. Jh.	Gaignières 65
Foucarmont, Abtei	Henri I <sup>er</sup> comte d'Eu, † 1139 und sein Sohn	1. Hälfte 14. Jh. in seiner Gründung	Gaignières 704