

Tanja Michalsky

Formen und Funktionen der toskanischen Skulptur im Spätmittelalter

Die spätmittelalterliche Skulptur diente vielfältigen Aufgaben, unter denen die Gestaltung der Sakralbauten einen besonderen Platz einnimmt. Daneben hatten jedoch auch profane Werke wie Brunnen oder öffentliche Hallen einen großen Stellenwert, da sie ebenfalls das Prestige der Städte, die die wichtigsten Auftraggeber waren, zum Ausdruck bringen konnten. Die Formen der Werke sind nicht von ihren Funktionen zu trennen, denn aus der Aufgabenstellung erklärt sich sowohl die Wahl der Künstler als auch deren Rezeption moderner oder antiker Vorbilder.

Das Zentrum der spätmittelalterlichen Skulptur Italiens lag in der Toskana, und dieser Umstand verdankt sich u. a. den aufstrebenden Kommunen, die ein besonderes Interesse daran hatten, ihren Wohlstand zur Schau zu stellen. In den Werkstätten von Nicola (aktiv ab 1258, gest. 1278/1284) und Giovanni Pisano (nachweisbar ab 1265, gest. 1314/15) sowie durch Arnolfo di Cambio (nachweisbar ab 1265, gest. zwischen 1302 und 1310) und Tino di Camaino (nachweisbar ab 1312, gest. 1337) entstanden skulpturale Werke, die dazu dienten, sakrale wie profane Gebäude zu schmücken und weiterreichend auszustatten. Als großer Aufgabenkomplex stand an erster Stelle der Kirchenbau samt Ausstattung. Daneben sind allerdings die Gestaltung profaner Bauten und öffentlicher Plätze nicht zu vergessen, die von den Zeitgenossen als Zeichen von kommunaler Prosperität wahrgenommen wurden. Den Bildhauern, die zumeist auch als Architekten bzw. Bauhüttenleiter fungierten, fiel somit die Aufgabe zu, das Prestige der Städte durch prachtvolle und aussagekräftige Skulpturenprogramme zum Ausdruck zu bringen, anders gesagt: das religiöse und politische Selbstverständnis der Gemeinschaft und einzelner Stifter ins Bild zu setzen. Die Präsentation einiger Hauptwerke orientiert sich hier an ihren Funktionen, die die Formen zu einem beträchtlichen Teil bestimmen.

Kathedralfassaden

Da sie in einem überschaubaren Zeitraum parallel entstanden oder doch zumindest geplant wurden, lassen sich die Fassaden der Kathedralen von Siena, Florenz und auch Orvieto hier imaginär nebeneinander stellen, da sich

Zur Autorin

Geb. 1964, studierte in Trier und München Kunstgeschichte. Promotion 1995 über religiöse, politische und ästhetische Funktionen der angevinischen Grabmäler in Italien. 1995–2001 Assistentin am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Arbeitet zurzeit an einer Habilitation über ›Weltbilder‹ der Frühen Neuzeit und den Beginn der autonomen Landschaftsmalerei. Schwerpunkte der Forschung: Skulptur und Malerei in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Italien und Niederlande), Filmgeschichte.





Abb. 1 (rechts)
Siena, Dom, S. Maria Assunta,
Fassade, um 1284/85–1296/97.
Portalzone und die Figuren der
Propheten und Sibyllen von
Giovanni Pisano.
Bild: Enzo Carli,
Der Dom von Siena und das
Dommuseum. Mailand 1997.

Abb. 2 (links)
Giovanni Pisano: Salomo,
H. 184 cm. Ehem. Siena, Dom
S. Maria Assunta, heute Siena,
Museo dell'Opera del Duomo.
Bild: Ilario Bessi.

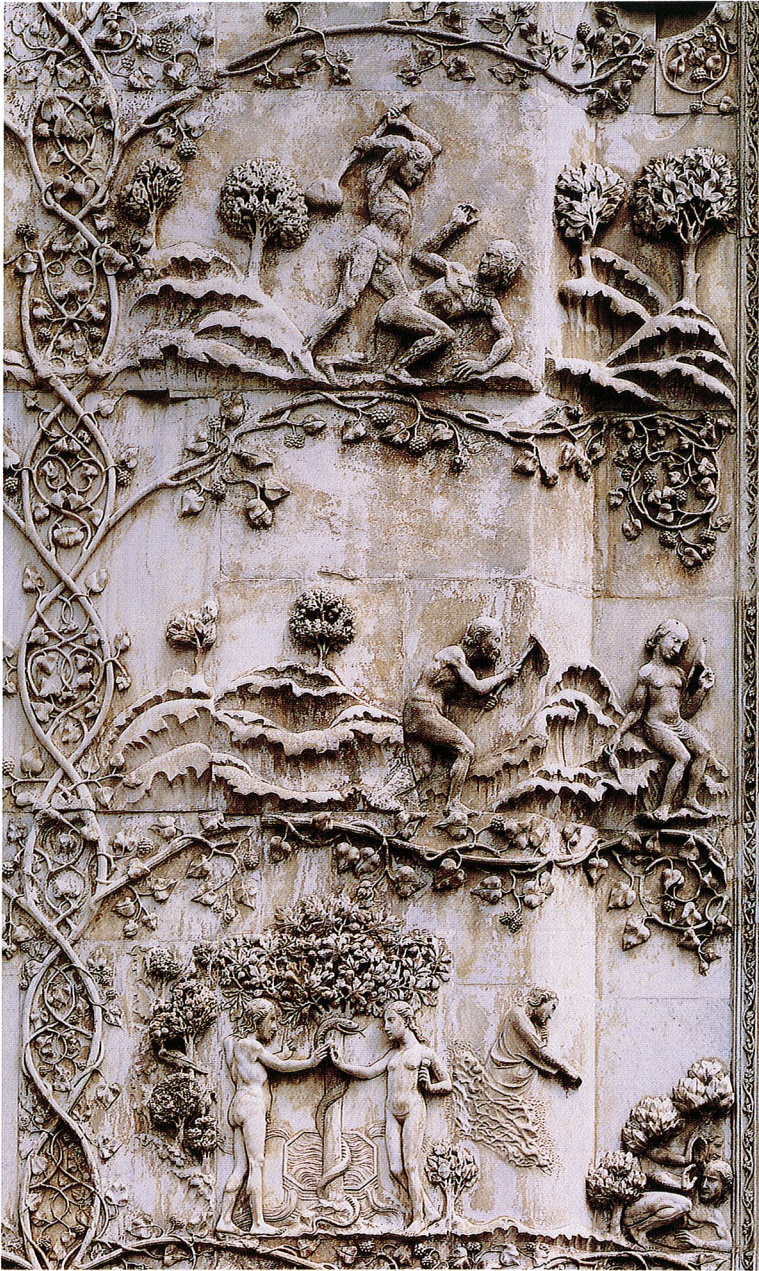
im Kontrast die offenkundige Konkurrenz untereinander wie auch die daraus resultierende Gestaltungsvielfalt aufzeigen lassen. Chronologisch an erster Stelle steht die Fassade des Doms von Siena, mit deren Gestaltung wohl schon 1284/85 Giovanni Pisano betraut wurde. Die Modernität seines Plans bemisst sich an der derzeit ungewöhnlichen Orientierung an nordalpinen, vornehmlich französischen Beispielen, die die Dreiportalanlage zu einer ineinander greifenden Schauseite vereinen (Abb. 1). Die in der Höhe kaum variierten Portale sind in ein System von gestuften Gewänden eingeschrieben, deren Bögen von Giebeln bekrönt zum Obergeschoss überleiten. Wenn auch nur diese untere Zone tatsächlich in die Regie Giovannis fällt, so ist hier doch das Gesamtkonzept angelegt, das in einer kaum ad hoc erfassbaren Fülle einen tief gestaffelten Raum, verschiedene Materialien und Skulpturen einsetzt, um eine höchst feierliche Eingangssituation zu schaffen. Im Vergleich zu vorangehenden Werken neu ist, abgesehen von der plastischen Durchgestaltung der Wand für die Bauplastik, insbesondere die Einführung der überlebensgroßen Figuren von Propheten und Sibyllen, die auf der Schwelle zwischen den beiden Hauptgeschossen das Künden des

Erlösers thematisieren und die Freude und das Staunen darüber in eine bislang unbekannte Emphase des gestischen und mimischen Ausdrucks kleiden (Abb. 2). Auf die starke Untersicht des Betrachters berechnet agieren sie mit vorgebeugtem Oberkörper untereinander und beleben damit die strenge Architektur, aus deren Achsen sie ganz bewusst herausgedreht sind. Obgleich Arnolfo di Cambio dies, wie in einem Dokument von 1300 ausdrücklich formuliert wurde, mit seiner Florentiner Fassadengestaltung (1296–1302), die als »die prächtigste in der Toskana« projektiert war, übertreffen sollte, ist sein Projekt über wenige Figuren und Reliefs zunächst nicht hinausgekommen (die heutige Fassade stammt aus dem 19. Jh.). Das geplante Ensemble ist nur noch anhand einer Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert zu rekonstruieren, die Überreste der Skulpturen befinden sich im Museum der Domopera (Abb. 3). Dennoch zeugen diese Skulpturen von einem gänzlich anderen Verständnis der Aufgabe, denn entgegen der Expressivität Giovanni Pisanos setzt Arnolfo mit seinen in – architektonisch deutlich voneinander getrennte – Tympana einbeschriebenen Figuren ganz auf die Wirkung einer geradezu klassischen Präsentation. An den Seitenportalen befanden sich links die Geburt Christi mit der Hauptfigur Mariens sowie rechts der von einem Apostel in einer wohl ausponderierten Trauergeste beweinte Tod Mariens. Über dem Hauptportal thronte Maria und wies das mit einer Toga bekleidete Christuskind vor. Zu ihren Seiten standen die beiden Stadtheiligen: die hl. Reparata und der hl. Zenobius. Typisch für die Gestaltung Arnolfos ist dabei, dass die fiktive Präsenz Mariens, die etwa durch eigens eingelegte Glasaugen hervorgerufen wird, mit einer an antiken Götterstatuen studierten Klassizität kombiniert wird, so dass ein Wechselspiel aus hieratischer Entrückung und imaginärer Nähe entsteht. Wie stark die Darstellungsmodi variiert werden konnten, zeigt darüber hinaus das überlebensgroße, dreidimensionale Stifterbild des thronenden Papstes Bonifaz VIII., der als Geldgeber und Oberhaupt der Kirche zwar einen ausgezeichneten Platz an der Fassade erhalten konnte, der jedoch (obgleich auch von Arnolfo ausgeführt) im Vergleich schematisch und nur vordergründig würdevoll in seinem Amt wiedergegeben wurde.

Die Domfassade der umbrischen Stadt Orvieto, die anfangs wohl maßgeblich von Ramo da Paganello und 1310 bis 1330 von Lorenzo Maitani geplant und ausgeführt wurde, ist in ihrer Verwendung von flachem Relief und dem Einsatz von Glas- und Steininkrustationen sowie szenischen (Abb. 4) Mosaikfeldern als dezidiert neue und betont elegante Antwort auf die Monumentalität der anderen Entwürfe zu verstehen. Der Sieneser Fassade im Aufbau durchaus verwandt vermittelt sie durch die großen (stark restaurierten) Mosaikzonen wie auch die flächendeckenden Reliefs in der Portalzone einen völlig anderen Eindruck. Die architektonische Struktur geradezu verschleiern sind die Reliefs Maitanis auf die Zone zwischen den Portalen appliziert, und in einer Binnenrahmung aus Blattranken ist auf vier großen Feldern die Heilsgeschichte von der Erschaffung der Welt bis hin zum Jüngsten Gericht ausgebreitet. Der flache Reliefgrund wird dabei keineswegs kaschiert, sondern geradezu in die Gestaltung einbezogen, so dass in besonderer Weise die Kunstfertigkeit und der Bildcharakter der Darstellungen präsent bleiben.



Abb. 3
Arnolfo di Cambio: *Madonna*,
1296–1302, Marmor,
H. 173 cm. Skulptur von der
ehem. Florentiner Domfassade,
Florenz, Museo dell'Opera
del Duomo.
Bild: Paolo Marton.



Ein Großteil der Innovationskraft, die im Skulpturenschmuck dieser Fassaden steckt, beruht auf dem Konkurrenzdruck der Städte, die mit diesen Schaubildern Gottesdienst und Selbstdarstellung auf höchst kreative Weise verbanden.

Fontana Maggiore

Auf dem Hauptplatz von Perugia wurde 1276–78 unter der Leitung von Nicola und Giovanni Pisano mit der Fontana Maggiore (Abb. 5) der erste große Brunnen mit einem reichen Figurenprogramm im Auftrag einer mittelalterlichen Kommune errichtet. Es gab zuvor zwar kleinere Stadtbrunnen in Viterbo und Cortona, die übereinander gestaffelten polygonalen Marmorbecken mit unten 24 und oben 25 Feldern in Perugia übertrafen jedoch das bislang Gekannte in Ausmaß und Qualität. Neu war zudem der bronzen Aufsatz: eine säulengestützte Schale, die von einer der Antike entlehnten Frauengruppe bekrönt wird, welche grazil einen Krug trägt, aus der das Wasser herausströmt, um sich dann in die unteren Becken zu ergießen. Ein Brunnen, der damals nicht nur eine künstlerische Leistung war, sondern zunächst einmal eine technische Leistung voraussetzte – die Anlage einer Wasserleitung nämlich –, war für sich genommen bereits ein Signum für die Leistungsfähigkeit der kommunalen Gemeinschaft. Das figürliche Programm

Abb. 4
Lorenzo Maitani: Reliefs mit
Szenen aus der Genesis, 1310–
1330. Orvieto,
Dom S. Maria Assunta, Fassaden-
pfeiler.
Bild: A. Hirmer,
I. Ernstmeier-Hirmer.

unterstrich dies noch und bediente sich dabei des enzyklopädischen Bildvokabulars von Kirchenportalen, wobei durch die Hinzufügung lokaler Personifikationen (Perugia, Chiusi und der Trasimenische See) und historischer Personen wie dem regierenden Podestà Matteo da Correggio ein klarer Hinweis auf die Geschichte der eigenen Stadt gegeben wird. Die Reliefdiptychen der unteren Marmorschale schildern, im Norden beginnend und rechts um den Brunnen herumführend, die Menschheitsgeschichte seit dem Sündenfall, die Ordnung des Jahres durch die Monate und Tierkreiszeichen sowie die Ordnung des Wissens in Form der *artes liberales*, denen entgegen dem üblichen Kanon auch die Philosophie zugerechnet wird. An den Ecken des oberen Beckens stehen verschiedene Heilige, christliche Personifikationen und die bereits benannten Figuren der Lokalgeschichte. Das Einschreiben der Stadtgeschichte in die Heilsgeschichte geschieht höchst durchdacht dadurch, dass in den Haupthimmelsrichtungen im Westen Rom und im Osten Salomo, im Norden Eulistes (der mythische Stadtgründer) und im Süden Perugia dargestellt sind. Altes Testament und Sitz

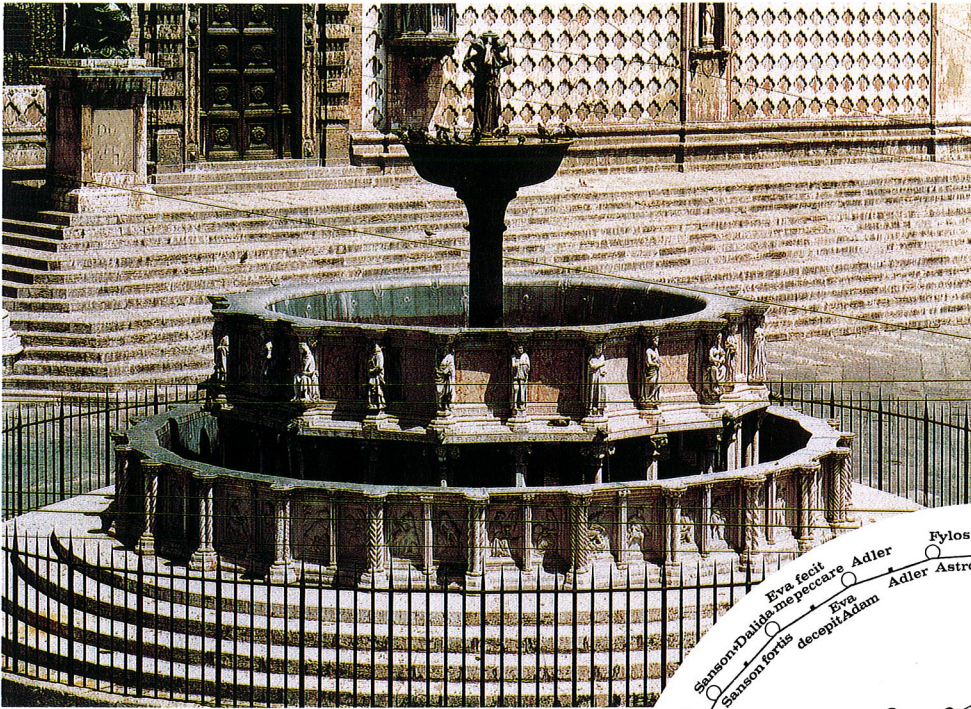


Abb. 5a
Nicola und Giovanni Pisano:
Fontana Maggiore, 1276–78,
verschiedenfarbiger Marmor
und Bronze, H. 589 cm. Perugia.

Bild: Georges Duby und Jean-Luc Daval, Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter. Köln 1999.

des Kirchenoberhauptes werden damit ebenso verbunden wie die Stadtgründung in der Vorzeit und die gegenwärtige historische Situation der Stadt, die sich hier selbst ein Denkmal gesetzt hat. Die Möglichkeiten eines öffentlichen, frei stehenden Brunnens wurden damit im wahrsten Sinne des Wortes mediengerecht genutzt, denn die Auswahl des Materials ist funktional und aussagekräftig zugleich und die applizierten Skulpturen vermitteln im Koordinatensystem der allumfassenden Himmelsrichtungen die Bedeutung der Stadtgeschichte.



Liturgische Ausstattung

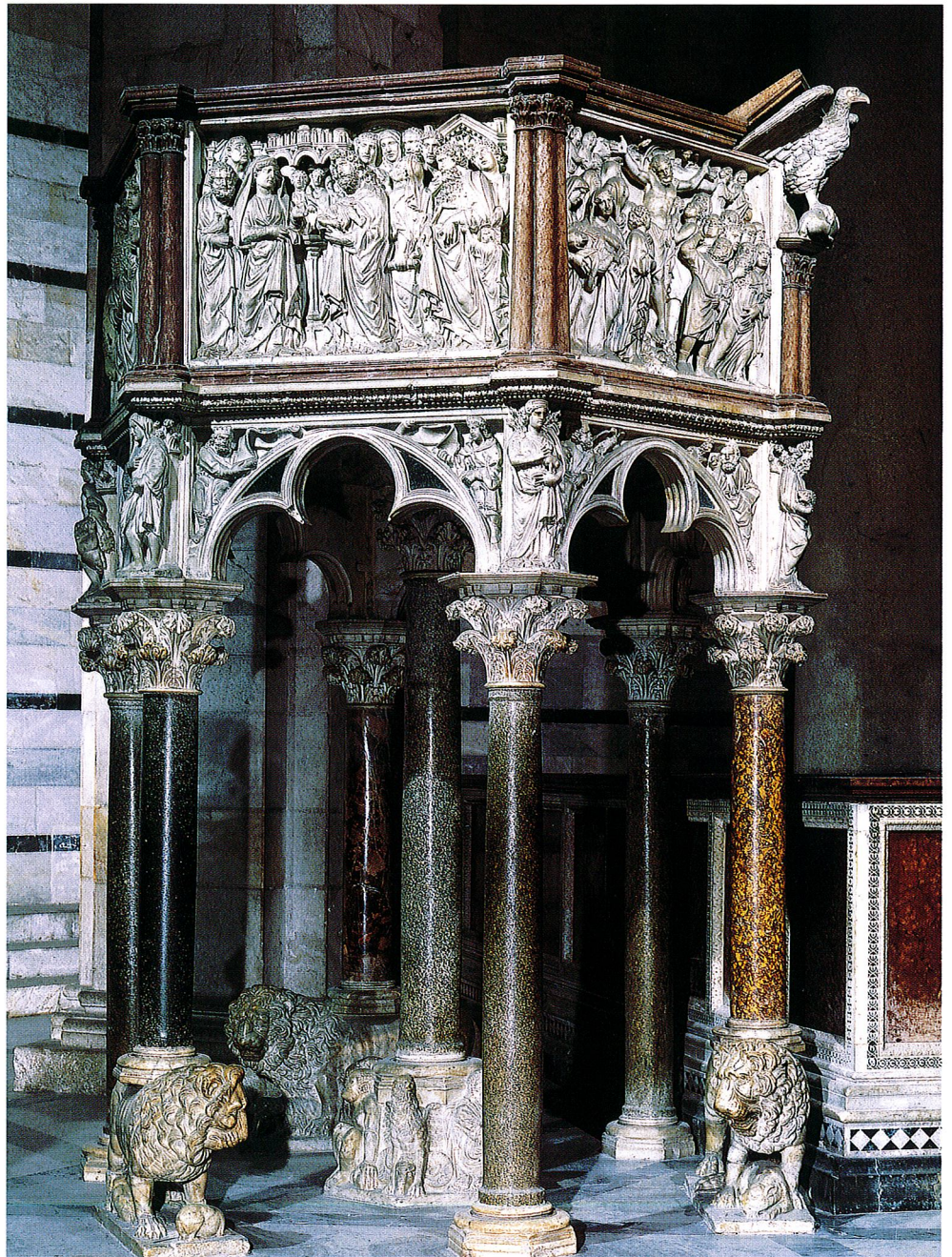
In besonders großer Dichte haben sich Kanzeln von Nicola und Giovanni Pisano erhalten, die daher ausführlicher vorgestellt werden sollen. Diese Ausstattungsstücke dienten sowohl als Ort der Predigt als auch der Reliquienweisung und – wenn genügend Raum vorhanden war – ebenso für Aufführungen religiöser Schauspiele. Ihre Bezeichnung leitet sich von *cancellus* (lat. Schranke) her, da ihre Vorform, die romanischen Ambonen, mit den Chorschranken fest verbunden waren. Als im 13. Jahrhundert zunehmend Lettner an die Stelle der Chorschranken traten, wurde die Kanzel als eigenständiges Werk herausgelöst und bildete fortan eigenwillige Formen aus, die es ermöglichten, mehr szenische Reliefs aus der Vita Christi an der Brüstung anzubringen. In dieser Entwicklung kommt der Kanzel, die Nicola Pisano im Pisaner Baptisterium errichtete (Abb. 6), eine herausragende Rolle zu, da sie durch die Vielgestaltigkeit der Passionsszenen wie auch durch ihr an der Antike orientiertes Formengut ein Novum darstellte. 1259/60 wurde die Kanzel unmittelbar neben den Chorschranken auf der Südseite des Baptisteriums aufgestellt. Im Gegensatz zu ihren rechteckigen

Abb. 5b
Perugia, Fontana Maggiore,
Schema des Bildprogramms.
(Abb. nach K. Hoffmann-Curtius, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia. Düsseldorf 1968.)

Erst aus dem ikonografischen Schema der Fontana Maggiore ergibt sich die Komplexität ihres Programms und erklärt sich die besondere Fähigkeit der Skulptur, mit räumlichen Bezügen Aussagen zu treffen.

Vorgängern erhebt sie sich auf einem sechseckigen Grundriss, der sich vielleicht aus der Analogie zur runden Taufkirche und dem achteckigen Taufbecken (1246 von Guido Begarelli da Como) erklären lässt. Sechs Säulen sowie eine Mittelstütze, in grauem Marmor und rotem bzw. gelbrotem Breccia stützen den Kanzelkörper, wobei das Stützengeschoss dadurch aufgelockert wird, dass die Säulen alternierend auf Löwen (Zeichen des überwundenen Bösen) und auf dem Boden stehen. In den Zwickeln der Kleeblattbögen befinden sich die Künster der Heilsgeschichte und auf den Kämpferplatten die Statuetten von Johannes dem Täufer (Patron des Baptisteriums), dem Erzengel Michael und vier Tugenden. Die fünf Relieftafeln aus weißem, ehemals zum Teil vergoldetem Marmor werden von rotem Marmor gerahmt, so dass der Bildcharakter der einzelnen Felder noch unterstrichen wird. Ihre Erzählung, die sich beim Herumgehen entfaltet, beginnt rechts neben dem Einstieg. Abgesehen von der variationsreichen Orchestrierung der Dekoration durch die Materialien und das »all over«

Abb. 6
Nicola Pisano: Kanzel,
voll. 1259/60, weißer und
farbiger Marmor, H. 392 cm.
Pisa, Baptisterium.
Bild: A. Hirmer,
I. Ernstmeier-Hirmer.



von skulpturalem Schmuck ist es die Reliefgestaltung der Brüstungsplatten, in der das Anspruchsniveau und die Qualität des Werkes greifbar werden. Nicola Pisano bringt hier erstmals seinen Erzählstil zur Geltung und überführt sein Antikenstudium, das er im nahe gelegenen Camposanto an antiken Sarkophagen und anderen Fundstücken betreiben konnte, in eine neue Form der plastischen Darstellung. In allen Feldern wird die Absicht offenbar, die Wiedergabe des Geschehens nicht nur dem begrenzten Raum gemäß zu komponieren, sondern darüber hinaus einen der Szene angemessenen Repräsentationsmodus zu wählen. So gelingt es dem Bildhauer auf der ersten Tafel, ohne erzählerische Verunklärung die Verkündigung an Maria (links oben) mit der Verkündigung an die Hirten (rechts oben), außerdem noch mit dem Waschen des Neugeborenen im Vordergrund zu verbinden, indem er das gesamte Geschehen um Maria herum anordnet. Der byzantinischen Ikonografie gemäß liegt sie, im Maßstab subtil hervorgehoben, vor der Geburtshöhle, in der das Wickelkind schläft. Ihre Ruhe in der sie umgebenden Geschäftigkeit unterstreicht sowohl ihre Rolle als Gottesgebärerin als auch ihre Vorahnung der Passion, die sich heute nur noch vage im Blick festmachen lässt, der im Originalzustand genauer durch eingelegte Bleipupillen fixiert war. Die Anbetung der Könige, die die gesamte folgende Tafel einnimmt, ist hingegen in einer starken Bewegung von links nach rechts komponiert – von den Pferden, die noch von der Reise künden, über die in einem Dreieck arretierten Könige, deren zuvorderst knieender dem Christuskind gerade seine Gabe überreicht, hin zu Maria, die auf einem Faldistorium thronet. Die Darbringung im Tempel (*Abb. 6*) ist wiederum als auffallend figurenreiche Szene gestaltet, wobei die Haupthandlung, nämlich das Erkennen des Messias durch Simeon leicht nach links aus der Bildmitte gerückt wurde, so dass rechts ein weiterer greiser Mann herbeitreten kann, der den Bezug zur Liturgie an Mariae Lichtmess herstellt. Hier sind aber nicht nur die Darstellung der Vita Christi und die in der Kirche vollzogene Liturgie gekoppelt, sondern der von einem Knaben gestützte Greis zählt zu den berühmtesten Antikenkopien Nicolas, die er von einem neoattischen Krater aus dem Camposanto übernommen hat. Noch auffälliger ist die bewusste, christliche Interpretation antiker Figuren bei der Herkulesstatuette links unterhalb der Anbetung, die in wohl ausponderiertem Kontrapost und mit genau beobachtetem bzw. ebenfalls kopiertem muskulösem Körperbau den antiken Helden in die Rolle der Fortitudo schlüpfen lässt, als die er im Gefolge der anderen Tugenden wohl zu verstehen ist.

Gänzlich neu in der Kanzelikonografie sind die beiden letzten Tafeln mit der Kreuzigung und dem Jüngsten Gericht. Sie verdanken ihre Anbringung der Passionsmystik des Spätmittelalters und führen zu einer ungewohnten Steigerung der Dramatik. Die Kreuzigung wird von dem überdimensionierten Christus am Kreuz dominiert, um den sich die aufgeregte Menge schart – aber während die Männer rechts als wogende Masse gegeben sind, konzentriert sich die Aufmerksamkeit links auf Maria, die in diesem Moment in Ohnmacht gefallen ist und damit das Unfassbare des Geschehens gestisch visualisiert. Regelrechtes Getümmel herrscht auf der rechten Seite des Jüngsten Gerichtes vor, wo die Verdammten mit den Teufeln kämpfen, während die Gerechten links hierarchisch geordnet sind. Christus zeigt seine



Abb. 7
 Nicola und Giovanni Pisano,
 Arnolfo di Cambio, Lapo: Kan-
 zel, 1266–68, weißer Marmor
 und Granit. Siena, Dom S. Ma-
 ria Assunta.
 Detail: Reise und Anbetung der
 Könige.
 Bild: Archiv.

Wundmale vor und in Kombination mit dem Kreuz zu seinen Füßen wird der Akzent erneut auf Passion und Erlösung gelegt. In der Vielgestaltigkeit und Unruhe übertrifft sie sogar die vorangegangenen gemalten Darstellungen des Themas und zeugt von dem neuen Bestreben, Dramatik spürbar zu machen. Nicht von ungefähr befindet sich unter diesem Relief auch die Künstlerinschrift, in der Nicola sich im übertragenen Sinne auch dem Weltenrichter anempfiehlt.

In der Folge haben Nicola selbst und sein Sohn Giovanni diesen Kanzeltyp noch mehrfach variiert. Für den Dom von Siena (1266–68) führte Nicola mit mehreren Gehilfen, darunter auch Arnolfo di Cambio, eine Kanzel auf achteckigem Grundriss aus. Es kam der Betlehemitische Kindermord hinzu, und das Jüngste Gericht wurde auf zwei Felder verteilt, zwischen denen der himmlische Richter thront. Bereits bei diesem Werk wurde die Figurenzahl erheblich erhöht und die Klassizität des Vorbildes zurückgenommen. Die Anbetung der Könige etwa (Abb. 7) wird mitsamt der Reise in etlichen Details erzählt. Bei der Pistoieser Kanzel (vollendet 1301) wählte Giovanni Pisano zwar wieder das Sechseck, die einzelnen Reliefs, die bezeichnenderweise anstelle der Darbringung im Tempel nun auch den Betlehemitischen Kindermord aufnehmen, zeugen jedoch von dem Versuch, die Ausdrucksmittel für Passion und Klage zu verbessern. Ihren Höhepunkt findet diese Tendenz in den Reliefs der Pisaner Domkanzel, die Giovanni Pisano 1302–1310/11 errichtete (Abb. 8). Obgleich hier mehr Felder zur Verfügung stehen (deren heutige Rekonstruktion allerdings umstritten ist), sind fast alle durch kleinteilige, detailverliebte Erzählungen überfüllt und der Nachdruck liegt stärker auf der Beobachtung und Herausarbeitung psychologischer und erzählerischer Details als auf der Komposition. Dies zeugt von der gewandelten künstlerischen Intention eines jüngeren Bildhauers, der sich zu seiner Zeit auch mit gemalten Varianten des Themas (etwa in Giotto's Arenakapelle in Padua; vgl. KAb 4.4.1; 1/06) messen will. Darüber hinaus erweist sich der theologische und künstlerische Anspruch dieses



Werkes (abgesehen von der formalen Steigerung und der ungewöhnlich selbstbewussten Künstlerinschrift) auch in dem bis heute nicht letztgültig gedeuteten Programm des Stützgeschosses, das nun auch Ecclesia, Christus und den typologisch auf Christus bezogenen Herkules vorführt. Von einem maßvoll bebilderten liturgischen Ausstattungsstück hat sich die Kanzel am Beginn des 14. Jahrhunderts zu einem Prestigeobjekt für Stifter und Künstler gewandelt.

Darüber hinaus wurden selbstredend auch kleinformatige Skulpturen für Altäre geschaffen: etwa die Elfenbeinmadonna der Pisaner Domopera (Abb. 9), die ehemals in einem Schrein stand und in Material wie Gestaltung diesmal auf französische Vorbilder verweist. Trotz der Orientierung an einer ›französisch-gotischen‹ Gewandgestaltung und der Rücksichtnahme auf die vom Elfenbein vorgegebene Drehung der Gesamtfigur prägt Giovanni die Figur jedoch mit der ihm eigenen Intensität in dem keineswegs heiteren Gesicht der Madonna und der in sich motivierten energischen

Abb. 8 (links)
Giovanni Pisano: Kanzel,
1302–1310/11, Marmor,
H. 461 cm. Pisa,
Dom S. Maria Assunta.
Bild: A. Hirmer,
I. Ernstmeier-Hirmer.

Abb. 9 (rechts)
Giovanni Pisano: Madonnen-
statue, Elfenbein,
H. 53 cm. Pisa,
Museo dell'Opera del Duomo.
Bild: A. Hirmer,
I. Ernstmeier-Hirmer.

Haltung des Kindes. Vornehmlich in Holz wurden sowohl Kruzifixe (v. a. in der Werkstatt Giovanni Pisanos) gearbeitet, aber auch großformatige Gruppen, die meist auf zwei Pfeiler des Kirchenraumes verteilt Maria und den Engel Gabriel in der Szene der Verkündigung zeigten, deren ungeheure Botschaft der göttlichen Menschwerdung so szenisch im Kirchenraum präsent war.

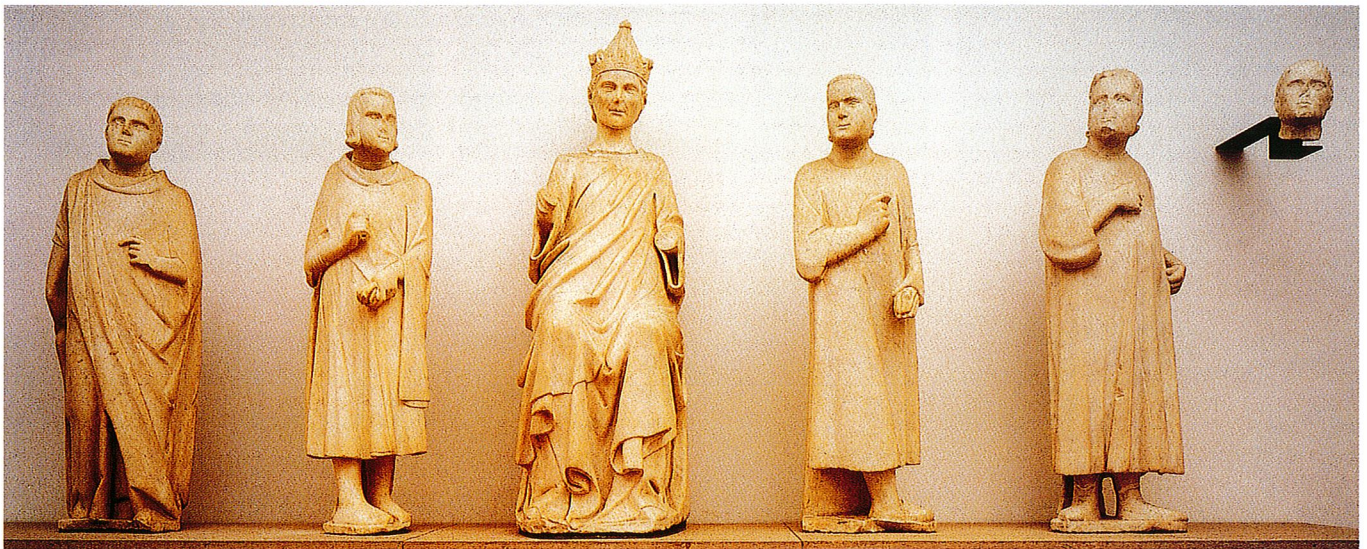
Grabmäler

Eine weitere Hauptaufgabe der mittelalterlichen Skulptur war die Gestaltung von Grabmälern (vgl. KAB 4.3.6; 3/06), an denen innerhalb des Kirchenraums die Erinnerung an Heilige, Herrscher und bedeutende Kleriker aufrecht erhalten werden sollte. Das Interesse, aufwändige Gräber zu errichten, die mit skulpturalem Schmuck vom Leben des Verstorbenen und seiner Auferstehungshoffnung kündeten, lag dabei meist nicht allein bei dem Verstorbenen oder Stifter selbst, sondern ebenso – im Fall von Heiligen – bei der Stadt, die die Reliquien besaß und ihnen einen würdigen und publikumswirksamen Kultort zukommen lassen wollte, oder – im Fall von Herrschern – bei den Nachfahren oder politischen Anhängern, die mit dem Tod des Herrschers Ansprüche auf eine legitime Nachfolge ver-

banden. Bedeutende Impulse für das Papst- und Kardinalsgrab kamen zunächst verständlicherweise aus Rom, wo in den Werkstätten der Cosmaten und Arnolfos di Cambio ein neuer Typ des monumentalen Wandgrabes mit der Liegefigur des Verstorbenen entwickelt wurde. Erneut war es jedoch Nicola Pisano, der mit der Gestaltung des Schreines für den hl. Dominikus (1264–67; *Abb. 10*) neue Maßstäbe für das Heiligengrab setzte. Der Auftrag für dieses Werk, dessen Sarkophag sich heute (wenn auch modifiziert) in San Domenico in Bologna befindet, während Teile des Stützengeschos auf Museen in Florenz, London und Boston verteilt wurden, ging bezeichnenderweise an ihn als den überregional berühmten Bildhauer. Er errichtete dem 1221 verstorbenen Heiligen des Predigerordens einen von marmornen Tugendpersonifikationen gestützten Sarkophag, dessen Reliefs von seiner Vita berichten und damit eine Funktion übernehmen, die bei dem Konkurrenzorden der Franziskaner von den Vitatafeln des Heiligen erfüllt wurde (vgl. KAB 3.4.2; 3/05). Alle vier Seiten des frei stehenden Sarkophages bo-

Abb. 10
Nicola Pisano: Arca di San Domenico, 1264–67, weißer Marmor mit Glaseinlegearbeiten. Bologna, San Domenico.
Bild: Archiv





ten einen hervorragenden und in der Antike zumindest auf der Vorderseite erprobten Träger für die Lebensgeschichte des Heiligen, mit denen zugleich die wichtigsten Anliegen des Ordens formuliert werden konnten. Während die Vitaszenen selbstredend allein auf Dominikus und seinen Orden zugeschnitten waren, wurden die allgemein verständlichen Tugendpersonifikationen in der Folge sowohl an Gräbern anderer kanonisierter Heiliger als auch bei solchen Personen übernommen, denen Heiligkeit erst noch zuerkannt werden sollte. Bei ersteren handelt es sich um die Gräber des hl. Petrus Martyr in Mailand (1335–39) und des hl. Augustinus in Pavia (vollendet 1380). Seligkeit wurde aber auch für Margarete von Brabant, die Gattin von Kaiser Heinrich VII., beansprucht, die an ihrem Grab in Genua (1313), für das Giovanni Pisano verantwortlich zeichnete, sämtliche Kardinaltugenden zugestanden bekam – und im Falle der angevinischen Dynastie in Neapel, die ihre Gräber vornehmlich von Tino di Camaino ausführen ließ, sollte die Heiligkeit gleich auf das ganze Geschlecht projiziert werden (vgl. das Grab der Königin Maria von Ungarn; Abb. 12).

Neben den Pisani muss ohnehin Tino als ausgezeichnete Grabmalsdesigner gelten, wie sich schon 1306 an dem Grabaltar für den in Pisa verehrten Ranierus zeigt. An diesem außergewöhnlichen Monument fungiert der untere Teil zunächst als Sarkophag, und auf der rechten Tafel dieses im Gesamtkonzept an eine Predella erinnernden Elementes ist auch dargestellt, wie der Körper des Heiligen darin bestattet wird. Die obere Hälfte zitiert allerdings eine gegiebelte Marien tafel, die hier mit den Stiftern und dem fürbittenden Heiligen in einer ›Nebenrolle‹ verbunden wird. Derartig originelle Entwürfe, die Sarkophag und Altarbild zu einer gemeinsamen Form verdichten konnten, zeigen erneut, wie variabel die Aufgaben gelöst werden konnten und in welchem Wechselspiel Skulptur und Malerei am Beginn des 14. Jahrhunderts standen.

Ebenfalls wegweisend war das Grab des 1313 unerwartet bei Siena verstorbenen Kaisers Heinrich VII., dem die ghibellinisch gesinnte Stadt Pisa ein eindrucksvoll großes Monument im Dom errichten ließ. Tino di Camaino bekam als Leiter der Pisaner Dombauhütte den ehrenvollen Auftrag dafür und schuf ein in der Rekonstruktion bis heute umstrittenes, sicher jedoch mehrgeschossiges monumentales Wandgrabmal, das neben einem Sarko-

Abb. 11
Tino di Camaino: Grab von Kaiser Heinrich VII. (gest. 1313), 1313–1315, weißer Marmor. Detail: Thronfigur des Kaisers mit so genannten ›Beratern‹. Pisa, ehem. im Dom, heute im Museo dell'Opera del Duomo.
Bild: Archiv.

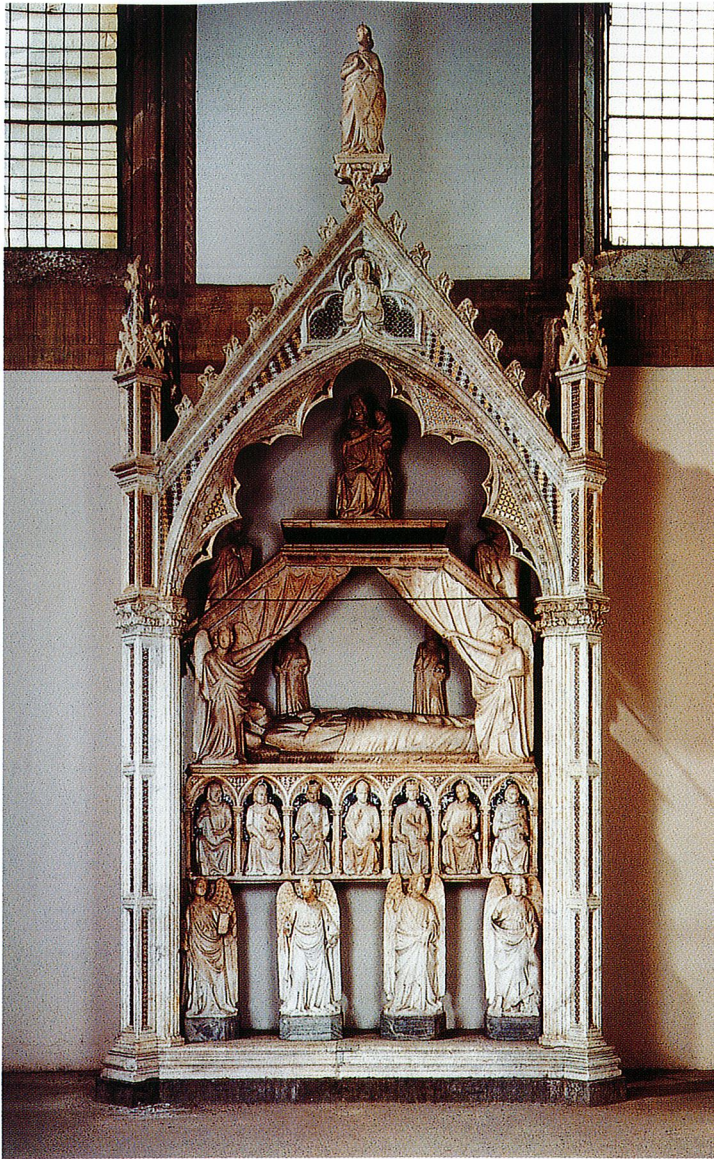


Abb. 12
Tino di Camaino und Gagliardo Primario:
Grab der Königin Maria von Ungarn (gest. 1324), 1325–26, weißer Marmor und Mosaik. Neapel, S. Maria Donnaregina.
Bild: Tanja Michalsky.

Auswahlbibliografie:

John Pope-Hennessy,
An Introduction to Italian Sculpture. Vol. 1, Gothic Sculpture. New York 1985³.

John White,
Art and Architecture in Italy 1250–1400. London 1987².

Diana Norman (Hrsg.),
Siena, Florence, Padua. Art, Society and Religion 1280–1400. 2 Bde. Yale 1995.

Joachim Poeschke,
Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 2, Gotik. München 2000.

phag und der Liegefigur des Verstorbenen sowie der üblichen Empfehlungsgruppe höchstwahrscheinlich auch eine vollplastische Gruppe enthielt, die den Kaiser zwischen sechs so genannten Beratern zeigt (Abb. 11). Mit dieser Gruppe, die ihrerseits auf eine Darstellung Kaiser Friedrichs II. am Capuaner Brückentor (1234–39) zurückweist, wurde – dem erhaltenen Bestand nach zu urteilen – erstmals ein mittelalterlicher Herrscher vollplastisch an seinem Grabmal dargestellt, und dies erklärt sich aus der Intention der Pisaner, sich öffentlich als kaisertreu zu zeigen. Nicht zu verwechseln ist dies mit der plastischen Darstellung des verstorbenen Bischofs, die Tino am Grab des Antonio d' Orso im Florentiner Dom verwirklicht hat. Dort handelt es sich um die Perpetuierung eines Rituals, bei dem der Leichnam des verstorbenen Bischofs tatsächlich mit Hilfe von Gerüsten thronend ausgestellt wurde.

Für die Entwicklung des Herrschergrabmals war es von weitreichender Bedeutung, dass Tino di Camaino noch bevor er das Heinrichsgrabmal vollendet hatte, zu den Guelfen überlief, für deren damaligen Hauptvertreter, Siziliens König Robert von Anjou, er in den 1320er Jahren in Neapel die wichtigsten Monumente der angevinischen Dynastie schuf. Abschließend sei als Prototyp dieser politisch

argumentierenden Werke auf das Grab der Königin Maria von Ungarn (Abb. 12) verwiesen. Hier wird in einem harmonischen Zusammenspiel aus mehrfarbigem Mosaikgrund und weißem Marmor zum einen die Stifterin der Klarissenkirche S. Maria Donnaregina geehrt, zum anderen entfaltet der Sarkophag ein genealogisches Programm, das den regierenden König legitimieren soll: Nur die Söhne Marias thronen dort, und ihre Reihenfolge richtet sich bezeichnenderweise nicht nach der Geburt, sondern nach der Prominenz. In der Mitte segnet der hl. Ludwig von Toulouse, der 1317 gerade heilig gesprochen worden war, die Betrachter – zu seiner Rechten sitzt Robert von Anjou mit erhobenem Zepter, zu seiner Linken der bereits verstorbene Karl Martell. Für die Zeitgenossen war damit unmissverständlich ausgedrückt, dass Robert zu Recht regierte, da sein älterer Bruder Ludwig freiwillig auf den Thron verzichtet hatte – zugunsten eines heiligmäßigen Lebens, das seine gesamte Familie gleichsam mitheiligte. Die Gesamtgestalt des Grabes aber führt wieder zurück zur Arca di San Domenico, an der die Tugendkaryatiden als Auszeichnung eines Heiligen eingeführt worden waren. Die Auswahl eines Typus erklärt sich immer auch aus dessen Geschichte und ist ebenso aussagekräftig wie die spezifische Ikonografie.