

Betrachtung der römischen Werke des Arnolfo di Cambio

Von JOACHIM POESCHKE

Dem Andenken von PETER CHARLIER
(1939–1971)

In der künstlerischen Biographie des Arnolfo bildet seine Schaffenszeit in Rom das Herzstück. Denn während der Schüler des Nicola Pisano an der Kanzel des Sieneser Domes noch nicht überzeugend als künstlerisches Individuum mit dem Auge zu fassen ist¹, sind die rund zwanzig Jahre seines römischen Aufenthalts die eigentliche Zeit der selbständigen Ausbildung, während der er in bedeutenden Werken seinen Stil zur Höhe führt, um schließlich seiner Berufung nach Florenz zu folgen und dort den großen Bauunternehmungen der Franziskanerkirche von S. Croce und des neuen Domes vorzustehen.

Den Kreis der römischen Werke Arnolfos, dem hier auch die Grabmäler in Viterbo und Orvieto zugezählt sein möchten, zum erstenmal genauer bestimmt zu haben, ist das Verdienst vor allem Adolfo Venturis², der durch die Vorarbeiten für seine große Geschichte der italienischen Kunst auf ein eingehenderes Studium des toskanischen Meisters geführt wurde und damit die Grundlage für dessen weitere kunsthistorische Erschließung herstellte. Von den späteren Arbeiten, die über Arnolfos römische Werke handeln, wären als wichtigste Beiträge die von Giacomo de Nicola³, Harald Keller⁴, Geza de Francovich⁵ und – aus jüngster Zeit – von Angiola

Mein Dank gilt der Görres-Gesellschaft, die durch ein Stipendium meine Arbeit förderte. – Widmen möchte ich diese Zeilen dem Gedächtnis von Peter Charlier, Vizerektor des Collegio Teutonico im Campo Santo zu Rom. Unvergessen bleibt das in Rom, dem von ihm so geliebten, gemeinsam Erlebte, unvergessen auch seine Teilnahme an des Freundes „Arnolfo-Problemen“.

¹ Arnolfos Anteil an der Sieneser Kanzel, der nach den Dokumenten erwartet werden kann, hat seit *Adolfo Venturi* (Storia dell'arte italiana IV [Milano 1906] S. 1 ff.) die Forschung wiederholt, doch mit wenig befriedigendem Erfolg beschäftigt. Als jüngsten Beitrag zu dieser Frage vgl. *M. Seidel*, Die Verkündigungsgruppe der Sieneser Domkanzel, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst XXI (1970) S. 19 ff.

² Vgl. *A. Venturi*, Frammenti del Presepe di Arnolfo nella Basilica romana di Santa Maria Maggiore, in: *L'Arte* VIII, S. 107 ff. – *Ders.*, Arnolfo di Cambio (Opere ignote del maestro a Viterbo, Perugia e Roma), in: *L'Arte* VIII (1905) S. 254 ff. – *Ders.*, Storia . . . IV, S. 73 ff.

³ *G. de Nicola*, La prima opera di Arnolfo di Cambio in Roma: il monumento Annibaldi in San Giovanni in Laterano, in: *L'Arte* X (1907) S. 97 ff.

⁴ *H. Keller*, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LV (1934) S. 205 ff., und LVI (1935) S. 22 ff.

⁵ *G. de Francovich*, Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio, in: *Le Arti* I (1939/40) S. 236 ff.

Romanini⁶ und Kurt Bauch⁷ zu nennen. Teils handelt es sich hierbei um spezielle Forschungen, die ausschließlich einem einzigen Monument gewidmet sind, teils sind es systematische Untersuchungen, die – mitunter, wie bei Bauch, von einem ausgewählten Gesichtspunkt geleitet – die Periode nach ihrem ganzen Umfang durchstreifen.

Vorliegende Studie möchte nun, an einen früheren Versuch⁸ anknüpfend, ihren Akzent vor allem darin haben, das römische Schaffen Arnolfos schärfer nach seinem inneren Zusammenhang zu betrachten und aus dem Hinterlassenen der zwanzig fruchtbaren Jahre für die Entwicklung des Künstlers und die Richtung seines formschaffenden Strebens einen Begriff zu erarbeiten. Als eine organische Einheit ist die Gruppe der römischen Werke Arnolfos noch relativ wenig erörtert worden. Ausdrücklich erklärt erst Romanini zum Ziel ihrer Arbeit: »ritrovare la consistenza della figura di Arnolfo«⁹ – ein Thema, auf das naturgemäß der sich zuerst geführt sah, der eine ausführliche monographische Darstellung Arnolfos zu schreiben unternahm. Sehr dringend hat nun freilich die Arnolfo-Monographin die „Konsistenz“-Frage sich auch nicht angelegen sein lassen. Schon die Erklärung, Arnolfo vor allem als Architekten betrachten zu wollen, konnte erwarten lassen, daß die Werke der römischen Zeit, die hauptsächlich über Arnolfo als Bildhauer Auskunft geben, nur eine Teilbehandlung erfahren würden.

Die Schwierigkeit einer Arnolfo-Monographie, die abgerundet ja nur sein kann, wenn sie nicht bei der Beobachtung des Arnolfo-Proteus, des fortwährend Veränderlichen und nur fremde Einflüsse Reflektierenden, stehenbleibt, sondern darüber hinaus den seine eigene Form entwickelnden Künstler zu fassen sich bemüht, hat vornehmlich zwei Gründe. Zum einen hat über dem Oeuvre Arnolfos arg ein zerstörerisches Schicksal gewaltet, denn außer den meisten seiner Werke in Rom sind auch sein Peruginer Brunnen, das de Braye-Grabmal in Orvieto und sein Anteil an der Florentiner Domfassade nicht unversehrt geblieben. Ein größeres Hemmnis für die moderne kunstgeschichtliche Forschung ist aber die andere Schwierigkeit, die mit der Frage nach der Einheit von Geist und Hand des Künstlers sich stellt. Wie von vornherein nicht anders zu erwarten wäre und wie auch Qualitätsschwankungen in der Ausführung der Werke es sichtbar machen, arbeitete Arnolfo mit Gehilfen. Nun aber aufgrund eines solchen problematischen Sachverhaltes das Gesamtwerk in einen „eigentlichen“ und einen „uneigentlichen“ Arnolfo zu teilen, entledigt letztlich nicht der Problematik – denn immer fehlt ja das „tertium comparationis“ –, schafft aber dafür eine noch

⁶ A. Romanini, Arnolfo di Cambio e lo „stil novo“ del gotico italiano (Milano 1969).

⁷ K. Bauch, Die Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XV (1971) S. 227 ff.

⁸ J. Poeschke, Arnolfos „Madonna mit dem Kind“ in der Florentiner Domopera, in: Argo – Festschrift für Kurt Badt zum 80. Geburtstag (Köln 1970) S. 164 ff.

⁹ A. a. O. S. 11.

größere Not hinzu, indem am Ende die Person des Künstlers in eine Reihe von Anonymi zerlegt wird, deren Umriss dann noch unendlich fließender sich zeigen als die Konturen des dem vollendeten Werk die Signatur gebenden Meisters. Harald Keller, der sich am meisten um eine Unterscheidung von Arnolfo und Arnolfo-Werkstatt bemüht hat, kam über hypothetische Kriterien bei der Feststellung des Puren und Authentischen in Arnolfos Oeuvre nicht hinaus. Erstrangige, zum Teil signierte Werke, wie etwa das Presepe, das Ciborium von S. Paolo und das Grabmal Bonifaz' VIII., bleiben dabei ins Dunkel der Werkstatt gestellt oder werden neptunistisch als von den Wassern der „Stilströmungen“ getragen erklärt.

Die „*materia signata*“ des Künstlers nicht nur als namentlich, sondern auch und vor allem als geistig vom verantwortlichen Künstler signierte Materie nehmend, soll denn hier auch Arnolfo-Werkstatt als Arnolfo betrachtet werden, indem auf diese Weise eher der schöpferische Anteil zu seinem Recht kommen dürfte.

Für die Kunst der Stadt Rom bedeutet das Auftreten Arnolfos eine neue Epoche. Zwar war im zwölften Jahrhundert mit den dekorativen, geometrisch-polychromen Werken der „*marmorarii romani*“ ein die Stadt Rom und die Landschaft Latium weitenteils durchherrschender lokaler Kunstkörper entstanden, doch vermochte dieser im Verlauf des späteren dreizehnten Jahrhunderts nur eine teilhabende, keineswegs die führende Rolle zu behaupten. Denn die neue Kunst des dreizehnten Jahrhunderts war dieser einseitig nach dem Dekorativen, Farbigen-Ornamentalen gerichteten Werkstattkunst schon durch die Individualisierung und Monumentalisierung der Figur etwas Fremdes. Künstler nun, die sich auf dieses Neue verstanden, wollten berufen sein, aber Rom, wo kein mit Augustus sich vergleichender Kaiser und keine emporstrebende und eindrucksvoll sich organisierende Bürgerschaft wie etwa in Pisa und Siena neue Denkmäler sich zu errichten trachteten, stellte von sich aus nur verhältnismäßig untergeordnete Aufgaben. Nicht mehr als trostlos ist jener Ausblick auf die Kultur, mit dem Ferdinand Gregorovius sein der äußerst dramatischen Geschichte Roms im dreizehnten Jahrhundert gewidmetes Kapitel beschließt¹⁰.

Einen ersten Umschwung in dieser Situation brachten die Franzosen, die seit Anfang der sechziger Jahre – mit dem Erscheinen Karls von Anjou in Italien – in der Stadt Rom und in der Kurie die Oberhand gewonnen hatten und als neue Herren trachteten, sich bzw. ihren einheimischen Förderern Ehrenmäler unverkennbaren, neuen Stils zu errichten. Der dies vermochte, war Arnolfo. Seine Verbindungen zur französischen Gotik, die über das, was ihm sein Lehrer Nicola Pisano vermittelt haben mochte, noch hinausgingen, sind von der Arnolfo-Forschung wiederholt unterstrichen worden. Kürzlich erst hat Kurt Bauch, Beobachtungen Harald Kellers am

¹⁰ Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter II (Basel-Stuttgart 1954) S. 552 ff.

Grabmal des Richard Annibaldi erweiternd, am Beispiel der Grabmäler Arnolfos die Nähe des Künstlers zur französischen Kunst wieder deutlich gemacht, und dieser Zusammenhang kann als feststehend vorausgesetzt werden, wenn im folgenden den Grabmälern Arnolfos nochmals ausführliches Interesse gewidmet wird. Ihre französische Wurzel zeigt sich grundsätzlich darin, daß Arnolfo sie als „Baumeister-Bildhauer“ (Vöge) auffaßt. Nach dieser Richtung konnte er von den römischen Cosmaten, die ihm für die farbig-preziöse Seite seiner Monumente Anregungen gegeben haben, nichts lernen. Ausschlaggebend wird vielmehr das Vorbild des Nicola Pisano gewesen sein, in dessen Prachtkanzeln ja die Einheit von Figur und Architektur eine so reiche Form findet. Aber während Nicolas Kanzelarchitekturen – wie auch die Portale französischer Kathedralen – vom verschwenderisch sprießenden Element des Figürlichen geradezu überblüht werden, kristallisieren sich bei Arnolfo innerhalb eines architektonisch-figurativen Ganzen die Figuren zu strengeren, wie vom Zirkel geregelten Potenzen.

Das Grabmal Hadrians V.

Papst Hadrian V. hatte selbst die Kirche der Franziskaner in Viterbo, bei denen er wegen der ungesunden Sommerhitze Roms Residenz genommen hatte, zu seiner letzten Ruhestatt bestimmt. Bereits 39 Tage nach seiner Wahl zum Papst, am 18. August 1276, schied er aus dem Leben, noch bevor er zum Priester geweiht und feierlich in sein Amt eingesetzt werden konnte. Das prächtige Grabmal, das rechts vom Chor der Kirche S. Francesco steht, hatte zuerst und überzeugend Adolfo Venturi als frühes Werk Arnolfos erkannt, nachdem es zuvor Vassalletto zugeschrieben worden war¹¹ (Taf. 8).

Ihr Zentrum hat die schlank gegliederte und von plastischem wie farbigem Dekor sprießende Baldachinarchitektur in der auf halber Höhe steif aufgebahrten Figur des Verstorbenen. Dicht greifen in diesem Mittelbezirk zwei an sich gesonderte Einheiten der Architektur ineinander: hier der prunkvoll getäfelte Sockelbau, der in dreifacher Stufung sich verjüngt, dort

¹¹ Vgl. *A. Venturi*, *Opere ignote . . .*, S. 245 ff. — Zur Zuschreibung an Vassalletto vgl. *A. L. Frothingham*, *Two tombs of the Popes at Viterbo by Vassallettus and Petrus Oderisi*, in: *American Journal of Archeology* VII (1891) S. 38 ff. Keller möchte das Grabmal Hadrians V. als Arbeit der Werkstatt Arnolfos und nicht vor der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstanden wissen (a. a. O. Teil II, S. 32). Anders wiederum hat sich jüngst, jedoch ohne eingehendere Begründung, Romanini für Pietro Oderisi, der das benachbarte Grabmal Clemens' IV. signiert hat, als verantwortlichen Meister entschieden (a. a. O. S. 34–35). — Das Hadriansgrabmal ist 1715 restauriert worden, von welchem Jahr einige Teile der Marmorinkrustation und die Inschrift herrühren. An ihrer Stelle befand sich ursprünglich ein Mosaik mit dem hl. Johannes, dem Patron von Genua, der den Verstorbenen der Gottesmutter empfahl.

die Adikula, deren Stützen die Tumba an ihren vier Ecken umspannen und in den Ecksäulchen des sie tragenden Sockels ein Nachklingen haben. Noch einmal und dichter als in diesen Ecksäulchen tritt die vital-plastische Form der Spiralsäule in der Vierergalerie vor der Tumba auf. So wird den kubischen Sockelblöcken nach der Höhe hin ein größerer plastischer Wert zuteil, und die schwingenden, vegetabilischen Formgebilde der Adikula finden sich damit in kleinen Stufen schon vorbereitet. Das ausdrückliche Gegeneinandersetzen von statischen, anorganisch-stereometrischen sowie plastisch vitaleren, organischen Formeinheiten herrscht bis in die Spätwerke Arnolfos. Indem er auf diese Weise die klargestufte, statische Leiblichkeit großer Körpereinheiten dem blühenden Kleinleben des Dekors zugrunde legt, verläßt er die französische Richtung der durch und durch figurierten und vegetabilisierten Architektur, die noch die Kanzeln seines Lehrers Nicola Pisano¹² und seines Generationsgenossen Giovanni Pisano beherrscht.

Breiten- und Tiefenmaß der Adikula vom Hadriansgrabmal werden von Mittelsockel bestimmt, über welchem die Tumba ganz innerhalb des hohen Säulengevierts eingezogen steht. So ergibt sich im Aufriß wie im Grundriß der Gesamtanlage eine klare Zentrierung der Tumba und der von ihr getragenen Totenfigur. Daß mit der aufgebahrten Figur bewußt die Mittelhöhe der Architektur bezeichnet sein will, zeigt sich auch im Detail, da nämlich die Adikula-Stützen an Haupt und Füßen der Figur in ihren Windungen pausieren, um dann weiter zur Höhe in entgegengesetztem Sinne sich zu drehen.

Bewegt wie die Säulen sind auch die Blattkapitelle (wobei als originelle Variante zu vermerken ist, daß über der rechten, stärker schlingernden Säule das expressivere, vom Wind angewehte Kapitell sitzt¹³). Über den glitzernd emporwirbelnden Säulen erhebt sich als Abschluß das Gehäuse des Daches, dem durch seine großkonturigen Schwungformen und flächenbetonende Mosaizierung wieder mehr körperliche Kompaktheit gegeben wird, so daß in der Bekrönung nochmals etwas vom massigeren Gewicht des Sockelbaues wiederkehrt. Entsprechend kräftig geformt sind auch die plastischen Details des Giebels: sowohl die Profile des Spitzbogens und des abschließenden Giebels wie die gedrungenen Krabben, die weniger nach gewachsener als nach gestanzter Form aussehen. Als auflastender Teil wirkt das Dach jedoch

¹² Allerdings kann dies nur für die Kanzel Nicolas gelten. In seinem monumentalen Spätwerk, dem Brunnen von Perugia, der ungefähr gleichzeitig mit dem Grabmal Hadrians V. entstanden ist, gibt er dagegen ein großartiges Spannungsverhältnis von offenen Flächen des Architekturkörpers und plastischen Individualitäten.

¹³ Dagegen enden die geraden Schäfte der rückwärtigen Halbsäulen in steif „zugeknöpften“ Kompositkapitellen. Arnolfos Variation der Kapitelle geht über Nicolas Formenwechsel in diesem Sektor noch hinaus, indem er stärker antike Kapitelltypen miteinbezieht. Diese treten bei ihm allerdings immer in Kombination mit dem fleischigen Blattwerk der Gotik auf, so daß es sich bei der Entdeckung der antiken Kapitellformen nicht etwa nur um eine einfache Rezeption der mageren antiken Kapitelle der Cosmaten handelt.

vor allem dadurch, daß es als separiertes Gebilde den Stützen aufsitzt, nicht etwa aus diesen sich entwickelt, indem es an den vorderen Ecken durch Fialen mit ihnen vertikal verspannt wäre. Solche durchgehend steigenden Verbindungen werden eine spätere Form Arnolfos sein. Hier, am Hadriansgrabmal, wird das Giebelprofil unvermittelt abgebrochen, und nur allerzarteste Halbsäulchen verstreben die Bruchstellen des Krabbengiebels mit den Kämpferstücken über den Kapitellen.

Besonders hervorgehoben worden ist immer, daß hier in den strengen Rahmenformen des Giebels – zwar zaghaft und noch ausschließlich als mimisches Leben – das figürliche Element mitwirkt. In der Giebelspitze ist es ein bärtiger Krauskopf gemischten Gefühls – dem Gesichtstyp nach ein Petrus, der aber doch wohl nicht gemeint ist. In den Dreipaßnasen dagegen sind die Mienen bestimmter; auf der einen Seite lugt ein lachendes, auf der anderen ein weinendes Kindergesicht aus einem „Bullauge“ heraus. Nach Burger wären sie „das erste Beispiel eines Renaissancehumors an der Stätte des Todes“¹⁴. An den Fußpunkten des Dreipaßbogens folgen dann noch zwei Jünglinge, die kräftig ihre Hälse recken und lachend ihre Gesichter nach vorn drehen. So verschiedenes Temperament, wie es sich in diesen Köpfen zeigt, war ja bereits auch in den Säulen und ihren Kapitellen zu beobachten. Wäre im Ganzen nicht vielleicht gemeint, daß die weinende und die lachende Seite des Lebens – gleichsam „Democritus ridens“ und „Heraclitus flens“ – ihren Frieden gefunden haben?

Denn zwischen dem exzentrischen Leben dieser Köpfe, den quirlenden Marmorprofilen und den glitzernden Mosaikornamenten der Architektur liegt ruhig ausgestreckt die von irdischem Pathos nicht mehr berührte Gestalt des Verstorbenen, steif in den geradfaltigen und mit kostbaren Paruren besetzten Chormantel gehüllt¹⁵ (Taf. 9a). Stark zur Länge gestreckt wie die Architektur des Grabmals mutet auch die Figur in ihrer säulengleichen Schlankheit an. Um die Gestalt des Papstes dem Betrachtenden voll sichtbar werden zu lassen, wird sie in schräger Lage gegeben. Diese etwas kritische Position wird Arnolfo in späteren Monumenten zu einer glücklicheren, bündigeren Form verwandeln. Hier aber weiß er aus der Not gleich auch ein höchst persönliches Motiv zu gewinnen, indem er die rechte Hand des Papstes mit sachter, sich spreizender Gebärde auf die untere Mantelhälfte greifen läßt, um sie so vor dem Abgleiten zu bewahren. Kein Bild des Erloschenen, sondern ein Gleichnis erhöhter Stille.

Daß Begleitfiguren – Engel oder Diakone – die Gestalt des Toten einrahmten, wie Venturi zu bedenken gab¹⁶, ist nicht anzunehmen. Die

¹⁴ F. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals (Straßburg 1904) S. 18.

¹⁵ Da Ottobono Fieschi starb, bevor er noch zum Priester geweiht wurde, ist er hier nur in Albe und Rauchmantel, aber ohne Kasel, dargestellt.

¹⁶ Opere ignote . . . S. 261.

Figur Hadrians ist vielmehr allein in Einheit mit der architektonischen Rahmung erdacht. Das möchte schon darin sich zeigen, daß sie wie ein Querriegel das Baldachinjoch in seiner ganzen Breite durchspannt. Indiz ihrer Fertigkeit und ihrer Geschlossenheit in sich ist zudem die polygonale, durch einen Blattfries gezielte Sockelplatte, die den Füßen des Papstes ein Widerlager gibt. Erscheint auf diese Weise die Figur an Kopf und Füßen durch Kissen und Sockelplatte ein erstes Mal in sich verspannt, so kann danach ihre nochmalige Einfassung und Verstrebung mit der Architektur durch die an den Kurzseiten der Tumba emporstehenden Wandzipfel als die allein folgerichtig abschließende verstanden werden, zumal die Abschrägung dieser Zungenstücke der abschüssigen Lage der Figur Rechnung trägt. So hätten wir hier eine Liegefigur ganz nach Art einer Statue an Kopf und Fuß durch architektonische Elemente streng eingespannt – eine Form, die noch mit den Eckstatuen an der Kanzel des Sieneser Domes (man vergleiche dort die Madonna mit dem Kind) Verbindung hält und die im weiteren von der gotischen Baldachinfigur sich herleitet. Diese einfache Art einer Verstrebung der Totenfigur mit der Baldachinarchitektur wird Arnolfo in seinen späteren Grabmälern nicht mehr geben, sondern dort Bereicherung und Zwischenmotive in der Verbindung von Figur und Architektur zu schaffen suchen.

Ist die Sieneser Kanzel erst einmal für den Vergleich genannt, so möchte man am Hadriansgrabmal gleich noch einige weitere von Nicola vererbte Formen erkennen: solche wären zum Beispiel die dünngratige Knitterung des Papstgewandes, die Arnolfo bei seinen späteren Figuren auf vollere Gewandakzente abkürzt, und das spielerische Kräuseln des Stoffes um die Füße, das er später bei männlichen Figuren überhaupt nicht mehr bringt. Gleichweise wird die an der Hadriansfigur noch so minutiöse Ausarbeitung der Zierborten (man vergleiche dafür an der Sieneser Kanzel den Evangelienpult-Engel) bei Arnolfo mit den späteren Jahren großkörniger, wobei die Reduktion und plastische Klärung dieser Einzelformen zusammengeht mit einer im Ganzen kräftigeren Rhythmisierung der Figurengebärde. – An der Architektur des Grabmals aber möchte man hinter den auffälligen Querteilungen noch die horizontale Geschoßgliederung der Sieneser Kanzel wiedererkennen.

Es sind zwar flüchtige Spuren nur, die im Hadriansgrabmal des Künstlers frühere Schule durchblicken lassen, aber doch wird man sie nicht übersehen können. Im wesentlichen spricht Arnolfo in diesem Monument bereits seine eigene Sprache. Etwa zehn Jahre trennen ihn hier von der Sieneser Kanzel, und er zeigt, daß er sich inzwischen eine neue Quelle für die eigene Form in der Kunst der römischen Cosmaten erschlossen hat. Ihre die Fläche zum Strahlen bringende Dekorationsweise hat er nie mehr so gleißend und verschwenderisch angewendet wie im Grabmal Hadrians V. Indem er freilich dem plastischen Organismus und seiner Zentrierung auf die Grabfigur den Hauptwert gibt, hat die Flächenzier nicht mehr so sehr den Charakter

des Über-, sondern mehr den des Beiher spielenden. Ihre „pulchritudo vaga“ wird hier in festumrissene Grenzen gesetzt und als die architektonische Formen klärendes Element verwendet. Bei Bürger finden sich hierzu einige treffende Beobachtungen¹⁷. Im Aufgreifen der flächigen Ornamentierung zeigt sich Arnolfos Bestreben, die struktiven Volumina innerhalb der Architektur in ihrer ganzen Expansion und als tragende Form zur Erscheinung zu bringen. Der dichtstrukturierte Dekor gibt den Substratformen zwar Belebung und Strahlung, zerlegt aber ihre leibliche Substanz nicht wie eine plastisch durchgeformte Oberfläche.

Die in sich kristallisierte Einheit von expansiver, flächig gezielter Substratform und plastischer Individualform bleibt ein Grundverhältnis in Arnolfos Werken. Auf die Spannungskraft zwischen Ganz- und Teileinheit kommt es allerdings wesentlich an, wenn jeweils von Arnolfo selbst die Rede sein soll.

Das dem Hadriansgrabmal heute gegenüberstehende Grabmal Clemens' IV. (Taf. 10) ist nicht zuletzt in dieser Hinsicht merklich anspruchsloser. Schon früh hatte dieses Monument eine bewegte Geschichte, stand aber offenbar 1274 fertig in der Kirche der Dominikaner S. Maria dei Gradi, wo es 1798 dem Fanatismus französischer Republikaner erhalten mußte. 1885 wurde es in die Kirche S. Francesco übertragen und erlitt hier während des letzten Krieges erneute Beschädigungen¹⁸. — Ein unsicheres Geschick war dem Grabmal zudem in der kunsthistorischen Forschung beschieden. Da es von den frühen Figurengrabmälern auf italienischem Boden das früheste erhaltene ist, wurde es als selbständiges Werk des dem Cosmatenkreis entstammenden Petrus Oderisii¹⁹ wiederholt in Zweifel gezogen und das Vorangehen oder wenigstens die Beteiligung eines der führenden „Gotiker“ unter den italienischen Bildhauern erwogen. Dabei war vor allem an Arnolfo zu denken. Während nun Venturi²⁰ sich dafür aussprach, daß dem Clemensgrabmal Arnolfos Hadriansgrabmal das Vorbild gewesen sei, kon-

¹⁷ A. a. o. S. 18, Anm. 2.

¹⁸ Über die Geschichte des Grabmals bis zur Umsiedlung im Jahre 1885 ist am ausführlichsten *F. Cristofori, Le tombe dei Papi in Viterbo* (Siena 1887) S. 25 ff. — Clemens IV. starb 1268. Das Grabmal, das der zeitweilige Camerarius des apostolischen Stuhls und Erzbischof von Narbonne (1272–1286), Petrus von Montbrun, errichten ließ, war bis sechs Jahre nach dem Tod des Papstes Streitobjekt zwischen dem Domkapitel und den Dominikanern von Viterbo, bei welchen bestattet zu werden, des Verstorbenen ausdrücklicher Wille gewesen war. Gregor X. ließ von Lyon aus durch den Kardinal Richard Annibaldi den Streit zugunsten der Dominikaner beilegen.

¹⁹ *P. Daniel Papebroch* gibt im *Conatus chronico-historicus ad catalogum Romanorum Pontificum, Propylaeum ad Acta Sanctorum Maii* (Antwerpen 1685) S. 55, als Rest der zu seiner Zeit nicht mehr vollständig lesbaren Inschrift wieder: PETRUS ODERISI SEPULCRI FECIT HOC OPUS.

²⁰ *Opere ignote* . . . S. 260.

statierte jüngst Kurt Bauch²¹ eine Zusammenarbeit von Arnolfo und Petrus am Clemensgrabmal, wobei ersterer vor allem für die architektonische Gesamtform und die Figur, letzterer für die dekorative Arbeit verantwortlich zu nennen sei.

Aber leitete uns nicht zunächst der Gedanke an eine Frühgeschichte des italienischen Figurengrabmals und an das Clemensgrabmal als deren Exordialproblem, bliebe wenig Grund, Arnolfo am Clemensgrabmal – sei es direkt als Mitarbeiter, sei es mittels des Vorbilds des Hadriansgrabmals – teilhaben zu lassen. Denn es steht dieses Werk an plastischem Reichtum und an architektonischer Geschlossenheit dem Hadriansgrabmal zu sehr nach, als daß man es sich von ihm angeregt denken könnte. Zudem nehmen sich die architektonischen Details – etwa die schnittige Steilheit des Giebels und die krautig-üppige Form der Blätter –, die im Clemensgrabmal Anwendung finden, im Bereich der italienischen Gotik der sechziger und siebziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts so abseitig aus, daß man von vornherein vermuten möchte, ein Meister habe hier im Norden Aufgegriffenes der heimischen Gewohnheit verbunden. Und warum sollte dieser Meister nicht in allen Teilen des Monuments Petrus Oderisii sein, von dem ja bekannt ist, daß er Ende der sechziger Jahre im Westminster Abbey arbeitete, da doch mit großer Wahrscheinlichkeit er es gewesen ist, der dort 1269 den Schrein Eduards des Bekenneren signiert hat²²?

Anders als bei Arnolofs Werk hat am Clemensgrabmal die Mosaizierung im Verhältnis zur plastischen Gliederung der Architektur mehr Vagheit des Bunten als klärenden Sinn. Man wird nicht Purist sein müssen, um die Verbindung der plastisch geformten Spitzbogen und der rund in sich verschlungenen Mosaikbänder im Sockelgeschoß als ein Gegeneinandertreffen zweier an sich getrennter Kunstwelten zu empfinden. Wie an diesem kritischen Detail zeigt sich auch im Gesamtaufbau wenig baumeisterliche Herzhaftigkeit. So wird auf den reliefierten Sockel und zwischen die Säulen der Arkade die plastisch kahl beschaffene Tumba ohne jegliche Begleitformen gesetzt. Zwar bereitet das Spitzbogengitter des Sockels den großen Bogen der Arkade in kleinen Sprüngen vor, aber dadurch erhält ausschließlich das Rahmenwerk eine fassadenhafte Einheit, während die innere Architektur additiv bleibt. – Daß nun der Figur einst eine bündigere Verstrebung mit der Arkade und der Tumba gegeben war, wäre zwar vorzustellen, aber es fehlt uns jeder Hinweis darauf. Vor allem würde man dafür eine vorberei-

²¹ A. a. O. S. 256. – Anders hat *A. Middeldorf-Kosegarten* zu bedenken gegeben, ob nicht vielleicht das von Vasari dem jungen Giovanni Pisano zugeschriebene Grabmal des 1264 in Perugia gestorbenen Urban IV. (das freilich auch Vasari nicht mehr hat intakt sehen können) dem Grabmal Clemens' IV. als Vorbild gedient haben könne (Nicola und Giovanni Pisano, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* XI [1969] S. 59).

²² Vgl. *E. Hutton*, *The Cosmati* (London 1950) S. 23 ff.

tende Form – eine Eckverkröpfung etwa – an der Tumba erwarten. Der von Papebroch wiedergegebene Stich (Taf. 10b) zeigt jedenfalls, daß die lockere Addition von Sockel, Tumba, Figur und Arkade schon vor dem Jakobinersturm auf das Grabmal bestand und möglicherweise doch im wesentlichen ursprünglich ist. Lediglich ein die Tumba oben abschließendes Gesims (bzw. eine Deckplatte) bliebe zu ergänzen. Sowohl der Stich zeigt dies wie auch die analoge Form am halbzerstörten Grabmal des römischen Stadtpräfekten und schwanken Ghibellinen Petrus de Vico, das heute ebenfalls in S. Francesco aufgestellt ist und ohne Zweifel dem Meister des Clemensgrabmals zugeschrieben werden kann (Taf. 11 a).

Petrus de Vico ist wie Clemens IV. Ende des Jahres 1268 gestorben, sein Grabmal dürfte aber – soviel das Erhaltene zu zeigen vermag – etwas früher als das des Papstes entstanden sein. Identisch ist bei beiden Monumenten die Sockelgliederung. Auf den Sockel folgt – etwas eingezogen – die Tumba, die beim Vico-Grabmal offenbar keine Grabfigur trug, dafür aber an ihrer Front mit einer Trias von Reliefadlern prächtig geziert ist. Über Sockel und Tumba hat sich eine spitzbogige Arkade gespannt. Von ihr sind heute nur noch Reste erhalten. – Entscheidend und am Erhaltenen noch gut erkennbar ist der Umstand, daß am Vico-Grabmal der gestufte Block von Sockel und Tumba in keiner Weise mit den Stützen der Arkade verstrebt ist, sondern als von Kopf bis Fuß separiertes Volumen im Joch sitzt. Hierin erweist sich das Vico-Grabmal – bei aller sonstigen Formenverwandtschaft – als etwas altertümlicher als das Clemensgrabmal.

Näher erläutern mag dies ein Blick auf das Sacellum des Kardinals Wilhelm Fieschi (gestorben 1256) in S. Lorenzo fuori le Mura, das uns von einem vornehmen römischen Grabmal aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ein vollständiges Bild gibt (Taf. 11 b). Als Tumba hat hier ein antiker Hochzeitssarkophag Verwendung gefunden. Die Geflogenheit, antike Sarkophage für neue Grabmonumente wiederzubenutzen, findet sich bis um diese Zeit häufig in Rom. Noch um 1276 konnte man an die Verwendung einer antiken „conca“ als Grablege denken, wie aus dem Brief Karls von Anjou an seinen Kämmerer Hugo von Besancon, der die Errichtung eines Grabmales für Innocenz V. betrifft, zu ersehen ist²³. Die erhaltenen Denkmäler zeigen aber auf der anderen Seite, daß eben um diese Zeit das Neuwerk aus einem Guß gegenüber dem Mixtum compositum von antik und modern den Vorzug bekommt. Und zwar geschieht dies gleichzeitig mit der Zentrierung des Grabmales auf die Figur des Verstorbenen, während ja bis dahin die Tumba das Zentrum der Anlage ausmachte. Evident wird das Ungenügen an der Schönheit der bloßen Cassa am Grabmal Clemens' IV., für das ja auch ein antiker Sarkophag Verwendung

²³ Vgl. *F. Gregorovius a. a. O. S. 625.*

gefunden hat²⁴, der in diesem Fall aber nicht mit seiner ursprünglichen Front, sondern mit seiner „modern“, d. h. cosmatesk bearbeiteten Rückseite aufgestellt wurde. Offensichtlich der Homogenität des neuen Werkes wegen zogerte man nicht, die Reliefseite des Sarkophages zu opfern.

An eine Homogenität dieser Art ist im Fieschi-Grabmal noch nicht gedacht. Hier fügt sich um den Block des Sarkophages in glatten Formen das rahmende Gehäuse, im Ganzen vor allem auf eine Einheit der Fläche, nicht der plastischen Verbindung bedacht. Im Vico-Grabmal bleibt nun diese durchgängige Trennung von Tumba und Gehäuse bestehen, wenn hier auch in der Erhöhung der Tumba durch einen Sockel eine Bereicherung im Sinne einer in Stufen sich entwickelnden Architektur des Grabmals bemerkbar wird. Die Grundanlage des Vico-Grabmals beherrscht dann noch das Clemensgrabmal, wobei jedoch in letzterem die Verbindung von Sockelgalerie und Hauptarkade wesentlich gestärkt ist. Gestärkt allerdings wieder zuungunsten der plastischen Einheit von Sockel und Tumba. Eine Umschließung der Totenfigur durch einen Thalamus oder durch Begleitfiguren ist bei einer solchen der architektonischen Anlage prinzipiell anhaftenden Disparität schwerlich zu erwarten. Bevor es zu den individuellen Zwischengliedern der späteren Grabmäler kam, war überhaupt erst von der fassadenhaften Einheit zur plastischen Bereicherung und inneren Verstrebung der Grabmalsarchitektur zu finden, wofür Arnolfo mit dem Grabmal Hadrians V. den entscheidenden Schritt getan hat.

Was an addierendem Geist in der Architektur des Clemensgrabmals sich offenbart, gibt auf ihre Weise noch einmal die Figur zu erkennen, indem ihre Blockeinheit an der Oberfläche von Faltenkonglomeraten zwar wuchtig zerlegt, aber nicht in innere Spannung gebracht wird (Taf. 9b). Die Anwendung des Mosaiks an den Zierstreifen der Tiara und des Palliums, die zu den aufgewühlten Falten im äußersten Kontrast stehen, verrät einen für *graduelle* plastische Differenzierung durchaus unempfindlichen Bildhauer. Gegenüber dem glatten Rund der Schultern und der Tiara sind wieder stark geklüftet der Halsausschnitt und das Gesicht des Toten. In letzterem zeigen der eigentümliche Faltenkamm am Unterkiefer und das breite Sacken des Augenlides eine abgeschwächte Wiederkehr von Formalismen der Gewandfurchung, und weniger die individuelle Porträtbestimmtheit möchte man hier vielleicht hervorheben²⁵ als vielmehr den Todesnaturalismus dieses nur noch äußerlich bewegten Gesichtes, das erheblich unter der Konzentration und inneren Beseelung des Arnolfoschen Totenbildes bleibt.

²⁴ Nach der Beschädigung des Grabmals während des letzten Krieges wurde bei der Restaurierung die Cassa umgedreht und die Schauseite des antiken Sarkophages nach vorne gekehrt.

²⁵ Vgl. hierzu vor allem H. Keller a. a. O. (Teil II) S. 28 ff.; und ders., Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III (1939) S. 277 ff.

Das Grabmal des Richard Annibaldi

Im Grabmal Hadrians V. bleibt es insgesamt noch bei einer verhältnismäßig einfachen Ineinsbildung von Figur und Architektur. Bereits wenig später sehen wir Arnolfo den Grundtypus des Grabmales, wie er im Hadriansmonument seine abgerundete Form bekommen hat, durch Einführung begleitender Motive, die um den figürlichen Kern sich versammeln, in entscheidender Weise mehrern und individualisieren. Heller tritt dabei die Identität von Figurenbildner und Architekt in Arnolfo zu Tage.

Das erste Grabmal der neuen Form ist das Monument des mächtigen Kardinaldiakons von S. Angelo, Richard Annibaldi, der 1276 starb (Taf. 11 c–12 b). Das „sepulcrum vermiculatum“, als welches es Panvinio, der es noch in seinem originalen Zustand sah, beschreibt, stand ehemals im rechten Seitenschiff von S. Giovanni in Laterano und fiel, wie zahlreiche andere mittelalterliche Monumente, der Neugestaltung der Lateransbasilika im 17. Jahrhundert zum Opfer. Was von den damals zerstreuten Teilen des Grabmals sich erhalten hat, wurde Anfang unseres Jahrhunderts wiedererkannt und treffend Arnolfo zugeschrieben²⁶.

Von der ehemaligen Rahmenarkade des Grabmals ist nurmehr eine Analogievorstellung zum Grabmal Hadrians V. möglich, da die Zeichnung im Cod. Barb. lat. 4423 in der Vatikanischen Bibliothek (Taf. 11 c) bereits von einer provisorischen Aufstellung des Monuments im 17. Jahrhundert ausgeht und nur den figürlich ausgestatteten Mittelbezirk des Grabmales zeigt. Doch ist gerade mit diesem Entscheidendes schon gegeben.

Vom Gegenstand wie von der Form her etwas Besonderes ist gleich der Vorhang, der vor dem Totenbett breit auseinandergeschlagen wird. Mit der Ausspannung des Tuches wird hier vor dem Bild des Toten gleichsam eine szenische Eröffnung geschaffen, wobei auch mit den hängenden Eckflächen des Vorhangs eine raumabschließende Grenze nach vorn hin sich ergibt. Der gespannten, zweigeteilten Form des Vorhangs oben antwortet unten der über die Länge der Tumba streifende Faltenfluß des Bahrtuches, über welchem dann in wuchtiger Querspannung, wie eine gefällte Säule, die Figur des Annibaldi gestreckt ist. Diese beiden Tuchfassaden machen – ihr Verhältnis zu den seitlichen Pfeilern kann man aus der Zeichnung ersehen – noch keinen vollen Schritt vom Äußern zum Innern des Gemaches. Das Innere wird erst durch die Figuren in seiner Tiefe erschlossen. Doch endet es alsdann

²⁶ Vgl. *G. de Nicola* a. a. O. – Gemäß der barocken Zeichnung im Cod. Barb. lat. 4423, fol. 23 r sind die Fragmente des Grabmals 1970 zu einem denkmalpflegerischen Monument im Kreuzgang der Lateransbasilika wieder vereint worden. – Im Detail sind mehrfach Unstimmigkeiten der Zeichnung mit den erhaltenen Teilen des Grabmals festzustellen. Man wird aber kaum so weit gehen können – wie jüngst Jullian Gardner –, die ganze obere Hälfte des Totengemaches für nicht authentisch zu erklären (vgl. *J. Gardner*, *The Tomb of Cardinal Annibaldi by Arnolfo di Cambio*, in: *Burlington Magazine* CXIV [1972] S. 136 ff.).

nicht im Unbestimmten, sondern bekommt eine faßbare, materiell bestimmte Grenze durch eine Tuchbespannung der Rückwand. – So wird hier erstmals mit einer „Kernarchitektur“ von der gegenständlichen Form eines Thalamus eine in sich abgerundete Zentralkammer im Grabmalsganzen ausgebildet, wodurch die Darstellung des Verstorbenen über die rein monumentale Vergegenwärtigung des Entseelten hinaus einen umfassenderen, szenischen Charakter bekommt. Damit geht Arnolfo nicht nur über die mit dem Hadriansgrabmal gegebene Form hinaus, sondern überbietet auch entscheidend die architektonische Anlage der vorhergehenden französischen Grabmäler, die ihm zwar einzelne Motive vorwegnehmen, aber im Ganzen für Arkade, Tumba und Figuren eine einfachere, formal und thematisch minder komplex geformte Verbindung finden, wie die von Bauch abgebildeten Beispiele lehren ²⁷.

Die Verkapselung einer figurenbergenden und gegenständlich bestimmten Kernarchitektur in die übergreifende Form einer Rahmenarchitektur, wie sie mit dem Annibaldi-Grabmal gegeben war, hat dann bald durch keinen Geringeren als Giotto auch in der Monumentalmalerei ihre Aufnahme und Weiterbildung gefunden. In der Franzlegende können wir wiederholt sehen, wie der Maler vollständige Gebäude innerhalb der scheinarchitektonischen Rahmung der Bilder bis in die vorderste Bildebene baut und auf diese Weise eine zweifache, in sich variierte Ummantelung des Figürlichen erreicht. Beispiele dafür sind etwa der „Traum Innocenz' III und die „Predigt des heiligen Franz von Honorius III.“ (Taf. 13 a). In durchsichtiger Struktur noch zeigt sich diese einen Figurenkreis total umschließende Architektur im „Betrug des Jakob“ am Obergaden der Franziskus-Kirche, wo allerdings die Spannung zwischen Bildarchitektur und einer architektonisch gestalteten Bildrahmung entbehrt werden muß, da für diese Szene die Rahmenform bereits mit den älteren Fresken der Serie festgelegt war. Die Stufung von der äußeren, bildrahmenden Architektur zur bildinneren Gehäusearchitektur, die dem Innersten – dem Figurenhandeln – ihre räumliche Unhüllung gibt, verleiht der plastischen Vielfalt des Giottoschen Bildes ihre Konzentration. Entscheidend dabei ist, daß die Bildarchitektur bis in die vorderste Ebene vorgebaut wird und dadurch einen vollen räumlichen Kreis um die Figuren zu schließen imstande ist. Hierin steht Cavallini beispielsweise weit zurück. Seine Bildarchitekturen akzentuieren zwar den Ablauf des Figürlichen, entraten jedoch immer der Kapazität einer ganzheitlichen Zusammenschließung des Bildes. Damit muß auch die dramatische Dichte in der Entfaltung des Bildthemas entbehrt werden. Am deutlichsten zeigt sich dies in dem Mosaik der „Darstellung im Tempel“ in S. Maria in Trastevere, wo die kräftigen Architekturkuben zwar als gliedernde Stücke zwischen die Figuren

²⁷ A. a. O. Abb. 22–25.

treten, ohne aber innerhalb der friesmäßigen plastischen Zerschneidung der Bildfläche Spannungszonen herauszuformen.

Doch nicht nur an der Komposition des Annibaldi-Monuments, sondern auch an der einzelnen Figur ist Neues zu sehen. Erinnern wir uns, daß am Hadrian eine betont kleinteilige Oberflächenstruktur die Absicht war und daß sich dabei die Leibesformen nur durch flüchtige Irritationen des dünnen Gefältels auszudrücken vermochten, so offenbart jetzt die Figur des Annibaldi merklich kräftigere Kontraste (Taf. 12 a). Über der wuchtigen Säule des Leibes verschränken sich hier die Arme zu einer breitkantigen Schwelle und geben damit der Figur eine klar begrenzte räumliche Spannung. Wie ein fester Keil steht dann dem Hebel der Arme die volle Form des Doppelkissens entgegen, und der knappen Herauswendung des Gesichtes wird durch das Emporheben der Schulter mehr Nachdruck verliehen. Indem Arnolfo hier der *Figurenseite* das Kräftespiel von Ausgestrecktsein und Angehobenwerden abgewinnt, kann er der Figur des Verstorbenen eine entschiedenere Rücklage geben. In der schrägelegten, rein frontal durchbildeten Figur Hadrians V. ist von einer plastischen Spannung in jener Ballungszone zwischen Schulter, Haupt und Kissen noch nichts zu finden. – Wie es nun in der Annibaldi-Figur durchgehend auf vollere plastische Gewichte ankommt, so wird auch die Epidermis des Gewandes geschlossener und die Ornamentierung großkörniger. Würde die gegenüber dem Grabmal Hadrians spätere Entstehung des Annibaldi-Monuments nicht allein schon aus der komplexer geformten Architektur abzulesen sein, so dürfte der Charakter der Figur doch wohl letzte Zweifel daran beseitigen. Näher steht die Figur des Annibaldi in ihrer gewichtig durchrhythmisierten Haltung und mit ihrer Kargheit im Kleinteiligen den Peruginer Brunnenfiguren²⁸ als der Figur Hadrians V.

Hinter der Kardinalsfigur durchmißt in kleinen Schritten eine Exequien-Prozession die Breite des Totengemaches (Taf. 12 b). Durch diese des Toten feierlich gedenkenden Begleitfiguren wird einerseits die figürliche Darstellung über den Tod hinaus auf das Leben hin ausgedehnt, andererseits die Figur des Verstorbenen noch ausdrücklicher in die Mitte gehoben. In der Einheit der Amplifikation und Konzentration des Darzustellenden liegt hier das Besondere. Die um die Totenfigur versammelten Prozessionen der *Confratres*, die man vor dem Annibaldi-Grabmal an französischen Grab-

²⁸ Für die Peruginer Brunnenfiguren Arnolfos bieten einen Datierungsanhalt der Brief Karls von Anjou an die Comune von Perugia vom 10. September 1277 und die Zahlung an Arnolfo vom 4. Februar 1281 (vgl. G. Nicco Fasola, *La fontana di Perugia* [Roma 1951] S. 47 ff.). – In diese Zeit, gegen 1280, wird auch das Grabmal des Richard Annibaldi zu datieren sein.

mälern finden kann²⁹, haben gerade diese thematische Konzentration noch nicht.

Ausdrücklich nach den Ordines – Akoluth, Subdiakon, Diakon, Priester – unterschieden, reflektieren die Annibaldi-Kleriker den ausgeprägten Sinn der französischen Gotiker für feierliche, hierarchisch gegliederte Figurenzüge. Nicht zu Unrecht hatte daher Harald Keller angesichts der Exequienzene des Annibaldi-Grabmals an das Reimser Sixtusportal erinnert³⁰. Aber über das Gemeinschaftliche hinaus gibt Arnolfo auch hier seine eigene Form. Volumenkräftiger als in französischen Figurenfriesen sind im Annibaldi-Relief die Figuren in sich versteift, breiter sind die Zäsuren zwischen ihnen, großformatiger erfüllt in diesen Zwischenräumen jede Gebärde ihren Radius. Aus der Entschiedenheit der Gebärden kommt es zu rasch umschlagenden Richtungswechseln zwischen den Figuren. Vom Thurifer zum Weihwasserträger fällt die Gebärde. Vom Weihwasserträger zum Mitra und Stab Haltenden steigt sie darauf schnell wieder zur Höhe. Bezeichnenderweise steht gerade der stillen, abwärts geneigten Figur des Weihwasserträgers die pointiert bewegte Figur des Diakons gegenüber (man sehe dagegen die graduell-schübenmäßige Entwicklung der Gebärden in der Klerikergruppe vom Sixtusportal, die Keller zum Vergleich herangezogen hat). In dem kreiselnden Clericus bekommt der Figurenzug noch einmal einen Vorwärtsantrieb mitgeteilt, um sodann mit der Protagonistenfigur des Offizianten seine Spitze und seinen Festpunkt zu finden.

Rahmenpfeilern gleich begrenzen Anfang und Schluß der Prozession zwei Akoluthen, die beide zur Mitte gerichtet sind und ihre Bündelkerzen gegeneinander halten. – Wie in dieser Siebenergruppe die Bewegung in die verschiedenen Gangarten des gravitatischen Anschreitens, der Beschleunigung, der Stabilisierung und der schließlichen Richtungsumkehrung sich auseinanderlegt, hat mit Recht auf verwandte Bewegungsabläufe in Giottoschen Figurenprozessionen hinweisen lassen³¹. Da ursprünglich bis in Schulterhöhe der Figuren der Vorhang an der Rückwand hinabreichte, war der Kopfneigung und der Gebärdedekliniation der Kleriker eine feste Ordinate gesetzt. Ein Blick auf den von de Francovich einst zum Vergleich mit dem Annibaldi-Relief herangezogene Paliotto von S. Omer³², wo eine solche Aufteilung des Hintergrundes fehlt, zeigt schön, wieviel mehr Räumlichkeit und rhythmische Bestimmtheit der Figurenfolge Arnolfo durch den Richtsaum hinter den Figuren zu erreichen weiß. Auch diese Art der Formen-

²⁹ Vgl. *Bauch* a. a. O. Abb. 23. – Vgl. jetzt zu diesem Problem auch *Gardner* a. a. O., der die Verbindung des Annibaldi-Grabmals mit der französischen Gotik durch einen Hinweis auf spanische, von Frankreich abhängige Grabmäler unterstreicht.

³⁰ A. a. o. (Teil I) S. 215 ff.

³¹ Vgl. *W. Messerer*, Giottos Verhältnis zu Arnolfo di Cambio, Giotto di Bondone (Konstanz 1970) S. 209 ff.

³² A. a. O. Abb. 10.

kontrastierung hat Zukunft. Sehen wir doch später bei Giotto das Überschneiden oder auch nur Berühren von „Richtgegenständen“ – Vorhängen, Säulen oder Gebäudeecken – durch Figuren sowohl für die plastische Klärung der Formen wie für die Pointierung der Gebärde ein wichtiges Mittel werden.

Das Grabmal des Kardinal de Braye

Gibt noch im arg reduzierten Zustand das Annibaldi-Monument eine Erweiterung der Motive zu erkennen, die darauf abgestimmt ist, der Idee einer Totalität von Leben und Tod Ausdruck zu geben, so zeigt sich dieser selbe Gedanke bald darauf in wieder anderer Form und mit noch deutlicherer Bestimmtheit im Grabmal des Kardinals de Braye (Taf. 14).

Vom Meister signiert und wohl bald nach dem Tode des französischen Kardinals im Jahre 1282 fertiggestellt, ist auch dieses Grabmal in der Kirche der Dominikaner zu Orvieto durch die Jahrhunderte nicht unversehrt geblieben. Am meisten zu beklagen ist der Verlust der Rahmenarkade, die das Grabmal, als es 1680 beim Umbau der Kirche seinen Ort wechselte, hat einbüßen müssen. Sie war von schlanken, gedrehten Säulen getragen, und über ihren Kapitellen, am Ansatz des Dreipaßbogens, standen incensierende Engel, die heute – zusammen mit anderen Fragmenten des Grabmals – im Museum der Domopera aufbewahrt sind³³.

Im Aufbau von Sockel und Tumba sowie im strahlenden Prunk der Mosaizierung bleibt zunächst noch manche generelle Übereinstimmung mit dem Grabmal Hadrians V. zu finden. Doch verrät dann gleich die energischere Verjüngung der Kastengeschosse im de Braye-Grabmal einen geklärteren Sinn für das gestufte Ansteigen der architektonischen Einheiten, das hier im Dach des Totengemaches seine erste Schlußform findet. Dabei werden durch reich ornamentierte Gesimse zwischen den Blockstufen klare Trennungen geschaffen, und eine klangvolle Variation ergibt der Wechsel von den rechteckigen und flächig ornamentierten Rahmenfeldern im unteren Absatz zu der dichten und an plastischer Form so reichen Rundbogenserie im darüberliegenden Geschoß. Wie hier die Mosaizierung durchgehend feinkörnig wird, so daß von den größeren Kompartimenten aus Porphyry und Serpentin nichts mehr bleibt, so wird auch die architektonische und reliefmäßige Gliederung dichter und strebiger.

In zwei Mosaikfelder zwischen den Rundbögen sind Wappenschilder eingesetzt. Diese architektonische Einordnung des heraldischen Elements bildet Teil des dichteren Formenwechsels und der Individualisierung des

³³ Zur Rekonstruktion des Grabmals vgl. *L. Fiocca*, Monumento del Cardinale de Braye, in: *Rassegna d'arte* XI (1911) S. 116 ff. und *Romanini* a. a. O. S. 37.

Grabmals. Auch im Mosaikbogen hinter der thronenden Madonna sind die Lilien des de-Braye-Wappens zu sehen. Im späteren Grabmal Bonifaz' VIII. wird das heraldische Zeichen ein noch gewichtigeres Formenstück der Tumba werden.

Die Liegestatt des Toten variiert sichtlich die Form des Annibaldi-Grabmals. Wiederum wird hier durch Teilung eines Vorhangs das Gemach, in das der Tote gebettet ist, zu besonderem Rang erhoben. Indem aber jetzt zwei Subdiakone erscheinen, die in lebhafter Aktivität – so daß sie sich mit dem Stoff verknäulen – den Vorhang schürzen, wird eben die Blicköffnung und das Sichtbarmachen des Aufgebahrten zu einem eigenen Motiv, das nun, so zwanglos und spielerisch es in sich ist, zwingend auf die Hauptfigur hinführt. Der federnden Bewegung der Kleriker und ihrer entschiedenen Rumpfverlagerung zur Mitte möchte man entnehmen, daß sie im Begriff stehen, den Vorhang zu schließen. So wird in dieser Zone des Grabmals junges und zugreifendes wie zur Ruhe gekommenes Leben gegenwärtig, und jede besondere der Sphären gewinnt im Gegenüberstehen ihren schärferen sinnlichen Umriß.

Blickt man hiernach noch einmal auf die Geschosse des Sockels und der Tumba, so mag sich nun deutlicher zeigen, wie nicht nur die verschiedenen Tiefenstufen des Totengemaches – Vorhang, Bettfront, Figur und rückwärtige Wand – bereits in der plastischen Dreierstufung der Bögen, Pilaster und Säulchen vorbereitet werden, sondern daß die Sprünge der Architekturbögen auch die Tanzschrittchen der Subdiakone schon anklingen lassen.

Der hochgelegenen Totenfigur eine artikulierte Gebärde zu verleihen, ohne dabei dem Liegen seine Schwerkraft zu nehmen, hat Arnolfo ihr diesmal ein besonderes Drehmoment eingegeben: der Kopf liegt gerade auf dem Paradekissen, die Brust aber dreht sich demgegenüber um eine Nuance heraus, während die Füße wieder in gerader Lage ausgestreckt sind. Der Block der Figur wird so im Vergleich zu den älteren Figuren Hadrians V. und des Richard Annibaldi innerlich bewegter und durch eine kurvige Bewegung gelockert. Entsprechend geben die beiden Parabelausläufer der gerafften Kasel in ihrem Gegenzug zu dem streng-streifigen Charakter der Albe dieser Drehbewegung der Figur einen weiteren Akzent.

Aufs Ganze gesehen ist freilich nur eine vorläufige Ebene mit dem aufgebahrten Toten dargestellt. Über dem Katafalk erhebt sich das Leben neu. In einer Älteren und Ähnliches durchaus hinter sich lassenden dramatischen Figuration sehen wir hier den Verstorbenen, von den Heiligen Markus³⁴ und Dominikus als Fürsprecher geleitet, vor der thronenden Muttergottes mit dem Kind knien. Daß die überirdische Szene in monumental-plastischer Form gegeben wird, dafür ließe sich wohl an französischen Grabmälern

³⁴ In der Literatur findet man verschiedentlich diese Figur als Petrus oder auch als Wilhelmus bezeichnet. Gemeint sein dürfte aber doch Markus, der Patron der Titelkirche des Verstorbenen, der in der Inschrift ausdrücklich als Fürsprecher angerufen wird.

Vergleichbares zeigen³⁵. Aber den mächtigen Radius, den die Szene hier ausmißt, und die besondere Steigerung, die sie gegenüber der Aufbahrung darstellt, wird man Arnolfos eigenem Geist zuschreiben müssen.

Ihre Höhe hat die Dreiecksfiguration in der thronenden Madonna (Taf. 15 a). Thronende Heroinnen der Antike haben ihrer gravitatischen Haltung das Vorbild gegeben. Die im Thronen Majestät ausdrückende Figur nimmt überhaupt im Werk Arnolfos einen besonderen Rang ein. Auch in seinem spätesten Bildwerk, der Madonna von der Florentiner Domfassade, greift er auf diesen Typus zurück. Die mit der gotischen Skulptur so beliebt gewordene stehende Madonna, die in Italien Nicola Pisano einführte und der noch später Giovanni Pisano den Vorzug gab, scheint Arnolfo ganz aus seinem Schaffenskreis verbannt zu haben. Charakteristisch ist, daß Giovanni, Tino da Camaino und andere spätere Bildhauer, wenn sie die Madonna als Thronende darstellen, ihr dennoch die gotische Springlebendigkeit, die „acuitas“ im Sitzen nicht nehmen möchten. Arnolfo ist hingegen von Anfang an mehr auf die eigentümliche Statik und spezifische Gewichtigkeit der jeweiligen Position bedacht. Wer bei ihm thront, entfaltet seine ganze Kapazität als Thronender, nicht als Transitorischer.

Im souveränen Aufwachen, in der Wägung der Gebärde und im festlichen Gewand kommt schön das beherrschende Wesen der Muttergottes zum Ausdruck. Jede ihrer Bewegungen bestimmt sacht es Bewahren. Direkter ist dagegen das Kind. Breit ist es in den Arm der Mutter zurückgelehnt, und pointierter entspringt diesem Zurückwiegen des kleinen Körpers das Vorstrecken der segnenden Hand. Indem nun die Mutter ebenfalls die Rechte ausstreckt und sie wie streichelnd über der Kugel auf der Thronwange verharren läßt³⁶, ergibt sich außer der gleichen Gesichtswendung beider Figuren auch eine gemeinsame Zielrichtung der auswärtsgewandten Geste. So wird hier zuletzt die beachtliche, für romanische Madonnen durchaus unvorstellbare Distanzspannung von Mutter und Kind durch die Sammlung der Gebärden wieder zu einer Einheit gebracht.

Die zur Tiefe gerichteten Gesten von Mutter und Kind geben Antwort auf die emporstrebenden Gebärden der unteren Figuren: auf niedrigster Position sehen wir die in schroffen Winkeln gebrochene Figur des Kardinals, der flehend Gesicht und Hände der Madonna entgegenstreckt, und in mittlerer Stellung folgen die Fürsprecher Markus und Dominikus, die beherrscher, aber doch nicht unberührt zur Höhe gewendet sind.

Ein Blick auf Cavallinis Stiftermosaik in S. Maria in Trastevere mag zeigen, welche Impulse von einer solchen in den Gesten straff verbundenen Drei-

³⁵ Z. B. am Grabmal des Matias de Bussy, von dem *Bauch* a. a. O. Abb. 22 einen Stich abbildet.

³⁶ Burger, Keller und zuletzt auch Bauch möchten die Gebärde der Madonna durch einen Segensgestus ersetzt wissen. Doch die Madonna segnet nie.

ecksfiguren wie der am de Braye-Grabmal ausgegangen sind (Taf. 13 b). Auch hier haben wir an zentraler und höchster Stelle des Bildes die Madonna mit dem segnenden Kind, und beide wenden sich aus ihrem Lichtkreis ausdrücklich zum Niedrigsten, dem knieenden Stifter. Als rahmende und vermittelnde Figuren stehen an den Seiten Petrus und Paulus. — Wieviel linder erscheint aber bei denselben Mitteln Cavallinis Figurensprache, wenn wir auf Arnolfos Figurendreieck am de Braye-Grabmal zurückblicken und die hohe Spannkraft der Gesten darin wahrnehmen, die trotz der Zerstörungen noch ihre spezifische Qualität bewahrt haben. Immer noch ist zu sehen, wieviel mehr dramatische Steigerung Arnolfo mit der Aufwärtsstufung von Knie-, Steh- und Thronfigur zu schaffen vermag, wie durch die weiten Spannen, die nicht als bloße Leerräume, sondern als Kräftefelder zwischen den Figuren sich auf tun, deren Gesten zielkräftiger werden und Macht des Strebens wie Macht des Gebens groß in ihnen sich ausdrücken. Daß selbst die Fürsprechenden als doch der Gnaden schon Teilhaftige so sehnsüchtig und vom Schauen gebannt zur Thronenden sich richten! Denken wir zurück an Nicolas Konfigurationen, so finden wir dort häufiger die leibliche Berührung als höchsten Grad. Arnolfo dagegen gibt in der Distanzspannung der Gesten das Äußerste.

Die Spannung im Auseinandersetzen, die am de Braye-Grabmal die Konfiguration so sehr bestimmt, hat ihre Analogie in einer neuen, strebigen Zerlegung der Figurengewänder. Man mag sich zum Vergleich vor Augen halten, wie verhältnismäßig reduziert und knapp abgerundet Gebärde und Gewand bei der Figur des Richard Annibaldi gewesen sind. Fast alles wird dort, wie auch an den Figuren des Peruginer Brunnens, der Ökonomie des Gerüstes eingeformt, wenig bleibt dem freien Spiel überlassen. Demgegenüber muß auffallen, wie Arnolfo am de-Braye-Grabmal der stofflichen Eigenheit, dem Fließen und Schichtenbilden des Gewandes Spielraum gibt. Bereits an der liegenden Figur des de Braye war das zu bemerken. Ebenso wäre das Zerwehen der feinknittrigen Tunicella des rechten Subdiakon in diesem Zusammenhang zu sehen. Immer ist diese neue Sprache durch das Gewand auf den Charakter und die spezifische Gebärde der Figur abgestimmt. Das wird am schönsten sichtbar, wenn man die Differenz zwischen der thronenden Madonna und dem knienden Kardinal hinsichtlich des Gewandes sich klarmacht: in rund vermittelten Schwüngen fächert sich der Mantel der Madonna über die feineren Faltenrinnen des Untergewandes, das um die Füße in anmutigen Wellen sich auseinanderschlägt; wieviel dissonanter, wieviel scharfbrüchiger zerlegt sind dagegen die Gewänder des flehend auf die Knie Geworfenen! Wie spitz schürzen die aufwärts gestreckten Arme die Kasel im scharfen Kontrast zu der vom Winkel der Knie abwärtsgezogenen Dalmatik. Verschiedenes Wesen, verschiedenes Gewand.

Für die neue, die Figurengebärde pointierende Gewandzerlegung ist entscheidend, daß die Hülle des Gewandes immer ausdrücklich als zwei-

schalige geformt und sodann – je nach Lebhaftigkeit der Gebärde – zu einem ausgeglicheneren oder schrofferen Spannungsverhältnis auseinandergelagt wird. Dieses gespannte Auseinandersetzen von äußerem und innerem Gewand bleibt fortan Arnolfos Schibboleth. Bei seinen Peruginer Brunnenfiguren hatte er die Zweiteiligkeit des Gewandes noch nicht zu einem mit der Figurengebärde zusammengehenden Spannungsverhältnis von aktivem und passivem Gewandteil ausgeformt, sondern ließ es nur zu flächig umrissenen Schichtungen innerhalb eines einzigen Gewandstückes kommen. Das zeigt sich etwa an der lagernden, auf den Krug gestützten Frauenfigur, deren Körperdrehungen durch die geplätteten Würfe des Gewandes ein so flächiges Niveau gegeben wird. Derart passive Gewandumschläge, wie der lange Zipfel, der über den Rücken sich klappt, einer ist, gibt Arnolfo später nicht mehr. Ihr Vorbild hat diese Art der Gewandschichtung bei Nicola Pisano (man vergleiche beispielsweise die Auferstehenden auf der Seligenseite des Jüngsten Gerichtes an der Sieneser Kanzel). Bei der knienden, die Arme vorsteckenden Frau wiederum möchte auffallen – wenn man spätere Figuren Arnolfos vor Augen hat –, daß er die gespannte, vorwärtsdrängende Gebärde nicht in einem Gegeneinanderspiel zweier Gewänder noch mannigfaltiger sich ausdrücken läßt. Hat gerade diese Figur wiederholt an die Bedeutung Arnolfos für den frühen Giotto erinnern lassen, so ist doch charakteristisch, daß die ihr gewöhnlich gegenübergestellte trauernde Frau im Bild „Der Tod des Edlen von Celano“ in der Franzlegende Kopf und Unterarme aus der kugeligen Hülle des hellen Mantels frei werden läßt, so daß dabei eben die Spannung zwischen Kleid und Gebärde entsteht, die Arnolfo in den Figuren des de Braye-Grabmals zu schaffen bestrebt ist.

Anfangshaft läßt sich diese die ganze Figur durchstimmende Kontrastierung von äußerem und innerem Gewand bereits in der Klerikerreihe vom Annibaldi-Grabmal feststellen, und zwar bei dem Mitra und Stab haltenden Diakon vor allem. Doch geht erst in den Figuren des de Braye-Grabmals diese Gewandpolarisierung gleichgewichtig mit der Gebärde zusammen, so wie auch die stoffliche Differenzierung von Ober- und Untergewand dort erst klar zum Ausdruck kommt, während bei dem genannten Kleriker vom Annibaldi-Relief Rauchmantel und Dalmatik in ihrer materiellen Verschiedenheit noch nicht auseinandergesetzt sind.

Die zuletzt beschriebenen Phänomene dürften auch die zeitliche Stellung der Statue des Karl von Anjou im Gesamtwerk Arnolfos einigermaßen erhellen (Taf. 15 b). Die eckige Ausspannung der Arme und Beine wird hier durch das rund um die Figur geschlagene Pallium wieder zur Einheit gebündelt, wobei der eine Arm halb in den Mantel verknötet ist, während der andere den Saum des Mantels gegen den Rücken hin abgestreift hat. Die Expansion der Geste gegen die äußere Gewandhülle hat hier einen entschiedeneren Charakter als bei den Annibaldi-Klerikern oder bei den Peruginer Figuren. So dürfte für die Entstehung der Anjou-Statue am ehesten die

Zeit des de Braye-Grabmals in Frage kommen³⁷. Ein weiterer Anhaltspunkt dafür mag sein, daß die den Gesichtskubus so sehnig durchfurchende Mimik des Anjou in den männlichen Gesichtern vom de Braye-Grabmal Entsprechendes hat, vorher aber in Arnolofs Werk nicht ähnlich zu finden ist.

Das Ciborium von S. Paolo fuori le Mura

Das Ciborium über dem Grab des heiligen Paulus führt uns mit dem Vollendungsdatum 1285, von dem die Inschrift am Westgiebel spricht, erstmals auf ein sicheres Datum im Schaffen Arnolfos (Taf. 16–18 a). Als ein weiterer glücklicher Umstand kommt hinzu, daß es eines der seltenen Werke Arnolfos ist, das trotz einiger Beschädigung des Helmes, des südlichen Giebels und der Fialen durch den verherenden Brand der Paulsbasilika im Jahre 1823 im großen und ganzen noch unverfälscht sich erhalten hat.³⁸, so daß hier auch über die Architekturformen Arnolfos in den achtziger Jahren ein Urteil zu bilden möglich wird. Bestimmend für die architektonische Gestalt des Ciboriums ist, daß jedes der über den vier Seiten des Altarquadrats sich erhebenden Joche eine fest abgegrenzte Einheit für sich bildet, indem das Quadrat des Grundrisses nicht nur das Hauptgerüst des Ciboriums festlegt, sondern auch jedem untergeordneten Formstück Maß und Richtung gibt. Am auffälligsten zeigt sich die bewußte Durchführung des Grundrißthemas daran, daß die Dachkreuzung nicht als plastische Variante gegenüber dem Stützenquadrat zur Geltung gebracht wird und auch der Turm über der Mitte des Ciboriumdaches nicht in schräger Richtung gegen die Giebeldreiecke steht oder gar als Polygon geformt ist – was alles im Ganzen eine plastische Metamorphose der Ciboriumsarchitektur zur Höhe hin ergeben hätte. Solche Richtungswechsel und Durchkreuzungen von größeren und kleineren Architektureinheiten wären die klassische gotische Form gewesen, wie sie etwa am ehemaligen Ciborium der Ste. Chapelle zu sehen war, welches Romanini als mögliches Vorbild für das Paulsciborium geltend gemacht hat³⁹. In einfacherem Zuschnitt hätte Arnolfo den plastischen Formenwechsel der Geschosse freilich auch an den romanischen Ciborien

³⁷ Vgl. *J. Poeschke* a. a. O. – Die Figur des Anjou ist erstmals von *F. Wickhoff* Arnolfo zugeschrieben worden (Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. I. [1890] S. 109 ff.). Nach *M. Weinberger* wäre sie dagegen lediglich ein Werk der römischen Schule (Arnolfo und die Ehrenstatue Karls von Anjou, in: *Die Kunst der Gotik*, in: *Die Geschichte der europäischen Plastik* — Festschrift für Theodor Müller [München 1965] S. 63 ff.).

³⁸ Vgl. *L. Moreschi*, *Descrizione del tabernacolo di S. Paolo* (Roma 1840) und *Keller* a. a. O. (Teil I) S. 226 Anm. 1.

³⁹ A. a. O. S. 64 und Abb. 50.

Roms – zum Beispiel in S. Giorgio in Velabro – vorfinden können. Doch durchaus verschieden von diesen Vorbildern richtet er alle Teilglieder der Ciboriumsbekrönung in strenger Ordnung zum Quadrat empor, wodurch dann zuletzt über den vier Seiten so flächig in sich geschlossene Jochfassaden entstehen. Daß die plastischen Stufen des Ciboriums nicht aus einer Verschränkung kontrastierender Architekturkörper, sondern durch Reliefebenen sich ergeben, ist ein Grundmoment in Arnolfos Architekturen. Auch sein Anteil an der Florentiner Domfassade wird die Betonung und Abstufung von Stirnflächen in Zwickeln und Pfeilern haben. Eine organische Form wie der runde Säulenschaft mit seinem Pflanzenkapitell oder die menschliche Figur bekommt dann erst aus ihrer aktiven Spannung zu dem stereometrisch-flächigen Substrat ihre spezifische Qualität, wie das gerade am Paulsciborium schön zu sehen ist.

Des öfteren ist am Ciborium von S. Paolo das zügige Aufwärtstreben der Architektur hervorgehoben worden. Schon an den Fußpunkten wird dies erkennbar, indem hier die Marmorbasen, die in ihrer zweifachen Kehlung antiken Vorbildern folgen, nur ganz knapp gegenüber dem Durchmesser der Porphyrsäulen vorspringen, woraus eine straffe Verbindung von Säulenbasis und Säulenschaft resultiert⁴⁰. Seine Fortsetzung findet der rasche Anstieg von Basis und Schaft in der schlanken Bildung der schönen Kompositkapitelle, deren Blätter bei aller feingliedrigen Ausfächerung verhältnismäßig eng am Kalathos emporgewachsen. Noch in dem steilen, federnden Kontur der über den Kompositkapitellen sich spannenden Dreipaßarkade nimmt das Aufwärtstreben der Architektur seinen Fortlauf (Tab. 17 a), erreicht mit ihr aber auch seine erste Schlußform. Eine entschiedene Retardation wird in dieser Zone der Architektur mit der doppelten Rahmung der Arkade durch Ecksäulchen und Figurennischen herbeigeführt, die dem Mittelgeschoß insgesamt eine beträchtliche Breitenausspannung gibt.

In diesem mittleren und an figürlichem Schmuck reichsten Bezirk des Ciboriums zeigt sich nun auch, wie Arnolfo bei aller Reliefschichtung den Architekturkubus durch geometrische und farbig gefaßte Flächenstücke als tragende Form greifbar macht. Auch jede individuellere Bildung wie Säule oder Figur, die sich aus diesen Flächenschichten herauskristallisiert, wird zuletzt an Kopf und Fuß mit den Stirnflächen der Architekturfacetten wieder verklammert. So finden auch die Figurennischen und die Säulchen, die sie flankieren, durch ein gemeinsames Sockelstück wie durch eine einheitliche Verkröpfung des oberen Gesimses eine feste Verzahnung innerhalb des Architekturaufnisses, und indem so die Zweiheit zu einer einheitlichen Eck-

⁴⁰ Die Bevorzugung antiker Basisformen ist charakteristisch für Arnolfo (auch am Ciborium von S. Cecilia sind sie zu finden). Anders wendet noch in späteren Jahren Giovanni Pisano die – bei ihm meist ungewöhnlich breit ausladende – gotische Tellerbasis an

strebe gebündelt wird, kann sie zum bindenden Glied zwischen den frei aufsteigenden Vertikalen von Säule und Fiale werden.

Was in dem steilen Anstieg der Doppelbasen seinen Anfang nahm, kulminiert in den hohen Lanzettfialen, die streng den Ecken des Ciboriumquadrats eingepaßt sind. – Über dem federnden Kontur der Dreipaßarkade und als kristallinere Form sichtlich im Kontrast dazu ragt zwischen den Eckzinnen das Giebeldreieck empor, dessen Grundfläche durch einen Mosaikteppich leuchtend hervorgehoben ist und sich gegenüber dem Kreisrelief des Rades als eine statische Folie geltend macht. Wie die Wellen des Echos geben der Schwungkraft der Engel die elastischen, langgedehnten Giebelkrabben Antwort, die sich gegenüber dem Giebelrahmen nicht zu individuellen Blattkörpern einrollen, sondern in einer Fläche mit diesem vorne glatt angeschnitten sind.

Am endgültigsten manifestiert sich die dem Ganzen wie jedem Teil des Ciboriums ihr Maß gebende Kubusform im Vierungsturm, dessen quadratischer Grundriß in seinen drei Abschnitten sich klar herausprägt. Nach der Breite ist der Turm achsial unterteilt, wobei die Zwillingarkade mit den zugehörigen Giebelchen gegenüber der Dreiergruppe der Pilaster und der sie zur Höhe fortsetzenden Fialen um ein Geringeres zurückspringt. Aus dem Kranz der Fialen und Giebel erhebt sich sodann leuchtend die steile Pyramide des Helmes. – Im Ganzen entwickelt sich die Ciboriumsarchitektur im Wechsel von Formeinheiten, die zur Breite auseinanderstreben, und Formeinheiten, die zur Mittelachse sich zusammenschließen. Während die Dreipaßarkade eine zur Mitte sich schließende Form ist, was auch die Zwickelfiguren durch ihre Wendung zur Mittelachse unterstreichen und der die ruhigen und dunkel gehaltenen Mosaikflächen entsprechen, so erscheint in den Dreiecksgiebeln darüber die Mosaizierung der Fläche strahlender, und die Figuren schwingen im Bogen zusammen und wieder voneinander weg. Dieser Einigkeit im Auseinanderfliehen entspricht die weit auseinandergesetzte Dreiereinheit des Giebels und der Ecktürme. Wie schließlich über diesem offenen Reigen der Giebel und der Eckfialen in dem Kubus des Turmkörpers zunächst nochmals eine Kontraktion erfolgt, die weiter zur Höhe abermals in Giebel und Fialen sich aufgliedert, um dann im Helm wiederzukehren, wäre als endgültige Sammlung und Gipfelung der Formenkontraste in den Großgeschossen zu verstehen.

Werden die streng geometrischen Formen der Giebel von den enthusiastisch bewegten Engelpaaren in Schwingung gebracht, so sind anders die kurvigen Arkadenzwickel von einer gemesseneren Aktivität der Figuren erfüllt. Zu ihrem gravitatischen Habitus gelangen die Zwickelfiguren nicht zuletzt dadurch, daß ihnen jeweils ein Stück Standleiste im unteren Absatz des Zwickels gegeben ist. Nicht wie an Nicolas oder Giovannis Kanzeln sind hier die Figuren in voller Größe der Spitzform des Zwickels eingeformt, sondern treten in ihrer Achsialität vielmehr in ein ausdrückliches Kontrast-

verhältnis zur gerahmten Fläche. So ist Arnolfo bei seinen Zwickelfiguren auch nicht auf gedreht Sitzende oder sich Vorbeugende eingeschränkt, sondern gibt innerhalb der Zwickelbegrenzung alle Variationen von der aufrecht stehenden, über die gebeugte zur knienden Figur. Auch kann er über den Bogen der Arkade hinweg zwei Figurenpaare zu einem besonderen Thema verbinden, wie das in den westlichen Zwickeln zu sehen ist, wo der Abt Bartholomäus dem heiligen Paulus das Modell des Ciboriums entgegenbringt: links Paulus, aufrecht stehend und zum Empfang die Arme weit vorwärtsstreckend, rechts der Abt, der aus der Senkrechten zu einem Kniefall sich anschickt (Taf. 17 a). Indem dazu links Timotheus und rechts ein Diakon in Abwartstellung sich gesellen, wird dem Gegeneinanderstreben der beiden Hauptfiguren im Ganzen ein Steigerungswert zuteil. Man sieht hier zudem, daß der Richtungskraft der Gebärde, die soviel Weite zwischen den Figuren überbrückt, ein verhältnismäßig großer Anteil offener Zwickelfläche im Hintergrund als Spannungsfolie notwendig ist. Wichtig zu nehmen ist auch, daß das Mosaikmuster nicht die gesamte Zwickelfläche erfüllt, sondern ein Saum ausgespart bleibt, den die Figuren überschneiden oder nur berühren, wodurch noch eine besondere Auseinandersetzung von Figur und Hintergrundsfläche sich einstellt.

Wie hier am Paulsciborium die Zwickelfiguren durch ihre Spannung in Volumen und Gebärde in qualitativem Kontrast zur Rahmengenometrie und zur Mosaikmusterung des Hintergrundes ihre Sprache entwickeln, das zeigt sich in ähnlicher Form wieder bei den Zwickelpropheten vom Presepe in S. Maria Maggiore, die hell vom Mosaikdunkel sich absetzen und in so mächtigem Bogen ihren Rücken gegen den rechten Winkel des Rahmens wölben (Tnf. 18 b).

Am ruhigsten ihrer architektonischen Rahmenform untergeordnet sind am Paulsciborium die Eckstatuen. Doch sind hier auch die Kontraste stiller, so fehlen sie nicht völlig. Im wesentlichen herrscht hier durchaus das gleiche polare Verhältnis von Hintergrundsfolie und Figur wie in den Zwickeln. Denn nicht als wirklich schließende Einheiten, sondern als Folien ummanteln die Nischen die Figuren und setzen gegen deren Kontrapoststellungen und Armwinkelungen ihre strenggeschliffenen Ränder (Taf. 17 b). – Die knappen, aber energischen Drehmomente in den Figuren geben den Gewändern gespannte Züge. Am lockersten, dem Alltagsleben in Haltung und Miene am nächsten ist der Abt, am brilliantesten ist dagegen der junge Timotheus, der in seiner stolzen Pose einer antiken Rednerfigur nachgeschaffen ist (Taf. 18 a). Daß Antikes am Paulsciborium außer an den Eckfiguren, den Basen und Kapitellen auch sonst noch Echo gefunden hat, zeigen die Engel in den Giebeln, die in ihrem heiteren Schwung antiken Genien – wie sie beispielsweise den sog. Sarkophag des Pietro Leone im Kreuzgang der Paulsbasilika zieren – folgen.

Das Presepe von S. Maria Maggiore und das Grabmal Honorius' IV.

An das Paulsciborium schließen sich das Presepe von S. Maria Maggiore und das Grabmal Honorius' IV. an. Auch in diesem Falle gebührt Adolfo Venturi das Verdienst, die fragmentierten Werke in ihrer Bedeutung erstmals erkannt und in Vasaris nicht völlig eindeutige Nachrichten über sie mehr Bestimmtheit gebracht zu haben ⁴¹.

Nur ein Teil der Krippengruppe ist noch erhalten (Taf. 18b–19a). Ihre Zentralfigur, die Madonna mit dem Kind, wurde durch ein modernes Werk ersetzt, als man die Gruppe von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, der Kapelle des Presepe im rechten Seitenschiff der Basilika, 1585 in die von Domenico Fontana errichtete Kapelle Sixtus' V. übertrug. Möglicherweise ist ein schwaches Nachbild der Arnolfo-Madonna die von Oskar Wulff 1912 als Erwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums veröffentlichte Figur ⁴². Bei aller Simplizität hat sie jedenfalls Merkmale Arnolfoscher Figuren. Merkwürdig innerhalb einer Anbetungsszene ist die Darstellung der Madonna als Liegende, die durch Panvinios Beschreibung ⁴³ bezeugt ist und wozu auch das gespannte Geradeaussinnen des an vorderster Stelle kauernenden Königs paßt.

Haben wir Nicola Pisanos Anbetungsrelief der Sieneser Domkanzel in Erinnerung, wo die anbetenden Könige vom Stehen zum Knien vor der Madonna kontinuierlich sich auseinanderfächern, so sehen wir Arnolfo die verschiedenen Positionen und Gebärden seiner Könige schärfer sondern (Taf. 19a). Die Spitze der Dreiergruppe wird nicht in sukzessiver Annäherung erreicht, sondern durch einen sprunghaften Wechsel vom senkrechten Stand zum Kniefall wird hier die Kulmination herbeigeführt. Es steckt in dieser innigen Zusammenziehung der einen Figur vor den beiden

⁴¹ Vgl. *A. Venturi*, Frammenti del Presepe . . . – Vasari nennt zuerst als Schöpfer des Presepe wie des Grabmals Marchionne, in einer späteren Korrektur jedoch Arnolfo. Mit dem Grabmal scheint er allerdings nicht – auch nicht irrtümlich – dasjenige Honorius' IV., sondern das des ebenfalls dem Hause Savelli angehörigen Honorius' III., das in S. Maria Maggiore zwischen der Kapelle des Presepe und der Kapelle des hl. Hieronymus stand, gemeint zu haben. Zur Geschichte des Presepe von S. Maria Maggiore und zu seiner Versetzung im 16. Jahrhundert vgl. *D. Fontana*, Della trasportatione dell'obelisco vaticano (Roma 1590) S. 40 ff.; *H. Grisar*, Archeologia del „Presepio“ in Roma, in: *Civiltà Cattolica* LIX (1908) S. 702 ff.; *R. Berliner*, Arnolfo di Cambio's Presepe, in: *Beiträge für Georg Swarzenski* (Berlin 1951) S. 51 ff.

⁴² Vgl. *O. Wulff*, Kaiser-Friedrich-Museum: Neuerwerbungen mittelalterlicher italienischer Plastik, in: *Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen* XXXIII (1912) S. 273–274.

⁴³ Vgl. *G. Biasotti*, La Basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* XXXV (1915) S. 15 ff. – Von der Kapelle des Presepe berichtet Panvinio: „Ibi sunt signa partus Beate Virginis et Magorum facte a Pandulpho de Postrennio (?) canonico huius ecclesie anno 1291“. Das Jahr 1291 bezieht sich dabei nicht auf die Entstehung der Gruppe, sondern auf die dokumentarische Nachweisbarkeit des Kanonikus.

geradstämmigen Begleitern dieselbe Ausdrucksqualität und Richtungsentschiedenheit wie in dem spannungsvollen Ausschlagen der Handgeste vom Rumpf, das Arnolfos Figuren so oft haben.

Stumm, in beiden Knien festgewurzelt, die Hände spitz gefaltet, des Mantels entledigt und das greise Antlitz gebannt gegen das Kind gerichtet, ist dieser Älteste auf endgültiger Stufe angelangt, wo allein das Schauen erfüllt. – Retardierende sind dagegen die andern. Beide haben noch den Reisemantel übergeworfen, der durch die Klammergeste der linken Hand, welche die Huldigungsgabe birgt, in halber Höhe des Leibes gerafft wird und dann wie ein Vorhang flutend über die Beine fällt. Die winklige Klammergebärde, die das Gewand zusammenzieht, ist eine wiederkehrende Geste Arnolfoscher Figuren, und man hat schon allein daran, wie kräftig und struktiv sie im Ganzen der Figur sich heraushebt, ein wichtiges Indiz für die jeweilige Schaffensstufe Arnolfos. In der Reihe der Annibaldi-Kleriker etwa wäre die den Stab haltende Rechte des Diakons eine solche Klammergebärde, die aber hier noch verhältnismäßig zage gegen die Faltenströme des Mantels als plastische Form sich durchsetzt. – Einige weitere Aufschlüsse noch möchten der Gegenüberstellung der Annibaldi-Kleriker und der stehenden Könige des Presepe zu entnehmen sein. So finden wir hier wie dort dieselbe pointierte Winkelung des bewegten Beines. Bei den Annibaldi-Klerikern wird aber diese Beugung des Spielbeins immer sogleich schroff und auf der Oberfläche durch harte Vertikalfalten wieder eingeschnürt. Freier und voller den Raum durchspannend ist dagegen das Kräftespiel von senkrechtem Stand- und winkligem Spielbein in den Presepe-Königen. Wenn der mittlere der Könige durch die Beugung des linken Beines die ruhigen Faltenkanneluren der Tunika zu radialen Spannungen zerfächert, so wölbt sich doch gleich über diese Brechungen des inneren Gewandes die rundende und breit zusammenfassende Front des Palliums. Wie hier eine die Figur im Großen umrundende Gewandhülle das Richtungsspiel von Armen und Beinen zu einer statischen Rumpfeinheit zusammenschließt, das eben finden wir bei den Annibaldi-Klerikern noch nicht. Vorher bedurfte es der energischen Auseinandersetzung von expansiver Geste und passivem Gewand, wie wir sie beim de Braye-Grabmal haben sehen können. Mit mehr Gelassenheit als dort sind nun im Presepe die Figuren ihrer Spannungen Herr. Melodischer und formenreicher werden dabei auch die Gewänder.

Die große Spanne vom jungen, mit offener Hand auf das Kind weisenden König zum knienden Alten vermittelt – freilich nur um einen knappen Grad – die halb zurückgewendete Figur des zweiten Königs. Im Unterschied zu dem seine Front Offenhaltenden drückt sich in ihm mehr innere Sammlung aus, indem er durch seinen Mantel sich abschirmt, wie lauschend den Kopf hebt und beide Hände dem Halten seines prachtvollen Gefäßes widmet. Seiner Mittlerposition entspricht zudem seine Drehbewegung. Eine dergestalt in Halbwendung begriffene, Vermittlung wie Beschleunigung

schaffende Figur innerhalb eines Figurenzuges hatten wir ja bereits in der Annibaldi-Prozession. Die so treffend eingesetzte Drehfigur ist überhaupt eine besondere Erfindung Arnolfos. Auch die vor der ruhenden Figur des de Braye auf schmaler Basis kreiselnden Subdiakone wären in diesen Zusammenhang zu zählen.

Wie prägnant die rhythmische Folge innerhalb der Dreierfiguration ist, kann man sich zusätzlich klarmachen, wenn man das Verhältnis der Figurengrenzen zueinander betrachtet: gegen die abgeschirmte Seite des mittleren Königs stoßen das gewinkelte Bein und der zeigende Arm des jungen Königs vor. Der mittlere König aber rührt nun nicht in einfacher Wiederholung dazu das rechte, sondern das linke Bein, so daß auf seiner rechten Seite die Tunika senkrecht abfällt und dadurch der Rückenbogen des knienden Königs schärfer noch als Spannungsform sich ausprägt.

Vom Grabmal Honorius' IV., das 1545 auf Geheiß Pauls III. aus der Peterskirche nach S. Maria in Aracoeli, in die Familienkapelle der Savelli, übersiedeln mußte, ist heute nurmehr die Figur des Papstes übrig⁴⁴ (Taf. 19b). Schon ob des zunächst an ihr Auffälligen – ihrer engen Verkeilung zwischen den Schrägen des Doppelkissens und des Fußlagers, der dann so komplizierte Stauungen und Richtungsumschläge in der Figur entspringen – wird man sie in den späten achtziger Jahren nirgends richtiger als im Werk Arnolfos placieren können. Am liegenden de Braye war ja bereits als Besonderes gegenüber der älteren Figur Hadrians V. zu bemerken gewesen, daß sie durch eine knappe Schrägstellung des Rumpfes die Rückenlage variiert und in dieser Drehung einmal dem Betrachter einen volleren Anblick bietet, aber zum anderen auch zu den reichen Reliefschichten im Ganzen des Grabmals mehr Verbindung hat. Kommt nun bei der frei ausgestreckten Figur des de Braye die Wendung im Liegen nur sehr flüchtig zum Tragen, so wird sie bei der zusammengedrängten Figur des Honorius zum dominierenden Zug. Es folgen hier die Drehmomente auch nicht so isoliert aufeinander wie beim de Braye, sondern verbinden sich flüssiger zu einer einheitlichen, die Figur kräftig durchspannenden Kurve⁴⁵.

⁴⁴ 1287 ist der Papst gestorben. – In St. Peter stand das Grabmal Honorius' IV. in der 1279 von Nikolaus III. errichteten Kapelle des heiligen Nikolaus. Nach der Übertragung in die Savelli-Kapelle in S. Maria in Aracoeli ist die Figur des Papstes mit dem Sarkophag der Vanna degli Aldobrandeschi, der Mutter Honorius' IV., vereint worden. Ob die Arkade, die der Stich bei A. Ciacconius, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum II* (Roma 1677) S. 251, abbildet, die ursprünglich zum Honoriusgrabmal gehörige ist, dürfte zweifelhaft sein. Vor allem wäre zu fragen, wie die noch vorhandenen Vorhangzipfel an Kopf- und Fußende mit der Arkade verbunden gewesen sein sollten. – Die Honorius-Figur ist von der Forschung mal enger, mal entfernter mit Arnolfo in Zusammenhang gebracht worden. Nach Keller kommt sie „den eigenhändigen Arbeiten des Meisters sehr nahe“ (a. a. O. Teil II, S. 30). Am entschiedensten Arnolfo abgesprochen hat sie dagegen Pico Cellini, der in ihr – ohne zwingende Gründe – ein „indubbio capolavoro“ des Fra Guglielmo sehen will (Di fra' Guglielmo e di Arnolfo, in: *Bollettino d'arte* XL [1955] S. 215 ff.).

⁴⁵ Dieses Moment hebt auch Keller hervor (a. a. O. Teil II, S. 31).

Wie die verschiedenen Richtungstendenzen innerhalb der Figur zur Einheit der Achsialität versammelt werden, zeigt sich besonders dort, wo die Schräge der Schultern, in der sich das so unfeierlich brüsk aufgestellte Haupt vorbereitet, mittels weniger klarer Absätze in ein ruhigeres und rund in sich geschlossenes System von Gebärde und Gewand hinübergeführt wird: deutlichen Widerstand findet die exzentrische Verschiebung des Schulterjoches in dem querteilenden Horizontalstreifen des Palliums, das die Figur so entschieden in Höhe der Ellenbogen umschnürt und dabei sowohl dem Oval der Arme Festigkeit verleiht (man denke es sich nur einmal ohne die Querverklammerung!) wie auch die Rückenlage der Figur energisch einleitet. Wie in diesem Bereich verschiedene Formenenergien und -schichten in klarer Folge durchkreuzen, wäre wohl zur selben Zeit niemandem sonst als Arnolfo zuzutrauen. – Der eigentümliche Zug völliger Passivität, der in der gepreßten Lage der Figur sich kundgibt, möchte einen fast annehmen lassen, der Bildhauer wollte darin die Bewegungsunfähigkeit zu erkennen geben, an welcher der Savelli-Papst so sehr litt, daß er zuletzt nicht mehr ohne Hilfe einer mechanischen Vorrichtung das Meßopfer hat feiern können.

Großes Gewicht ist der Kostbarkeit des Stofflichen beigemessen. Sowohl in der reichen Schichtung des Gewandes wie in der schweren Pracht der Bordüren zeigt die Honorius-Figur ihre Nähe zu den Presepe-Königen. Auch das Schwingen der Vorhangenden über die Füße und das Kopfkissen ist ein Moment dieser reicheren Stoffschichtung im Gesamten. Die Genauigkeit im Detail der pontificalen Gewandung führt freilich nicht bis zur flimmerigen Zerteilung der Oberfläche, sondern bleibt immer auf die großen Formen der Figur abgestimmt. Das war bereits an der Spannung des Palliums um die Ellipse der Arme zu bemerken. Wohlbewußt eingesetzt wird auch ein kleineres Ornatstück wie die Cauda, die vom Reif der Tiara über die Wange streicht und die runde Muschel des Ohres in ein Dreieck einschließt⁴⁶, oder das Amikt, aus dessen flüssigem Gefältel prall und fest die Rundung des Kinns sich erhebt. Feiner verflochten als in der Annibaldi- oder in der de Braye-Figur sind im Honorius Gebärde, Gewand und Ornament. Mehr Mannigfaltigkeit ergibt sich so, ohne daß dabei die großen Formeinheiten aufgelöst würden.

Das Ciborium von S. Cecilia

Für das Altarciborium von S. Cecilia hat Federico Hermanin 1902 das Datum 1293 mitgeteilt⁴⁷ (Taf. 20 – 21 c). In etwas steilerem Aufriß als

⁴⁶ Man sehe zum Vergleich, wie wenig Wert Arnolfo diesem Detail noch an der Hadriansfigur, wieviel dagegen an der späteren Figur Bonifaz' VIII. beimißt.

⁴⁷ Vgl. F. Hermanin, L'iscrizione di Arnolfo da Firenze in S. Cecilia in Trastevere, in: *Bullettino delle Società Filologica Romana* (1902) S. 37 ff.

heute erhob sich das Ciborium über dem Altar, als noch die vorderen Postamente sichtbar waren, die 1599 durch die neue Confessio-Anlage verkleidet wurden, und es dürfte dabei die Untersetztheit des bekrönenden Teiles in seinem Verhältnis zum Stützengeschoß stärker noch als jetzt zur Erscheinung gekommen sein. Gegenüber dem Paulsciborium ist am Cecilia-Ciborium die Einzelform zierlicher, mehr auf graduelle Übergänge und Einheiten von größeren Reliefflächen bedacht. Lichter ist der Reigen von Giebeln, Fialen und Wimpergen, und anstelle von Zusammenbindung der architektonischen Untereinheiten herrscht mehr die Stückung. Dieses fällt zumal an den Eckbildungen des Ciboriums auf: über den Kapitellen sitzt hier je ein rundfacettierter Kämpfer, der, anders als ein Würfelkämpfer, mehr Teilung als rhythmische Gliederung in den Lauf von Säule zu Arkadenbogen bringt und hier wohl auch primär als vorbereitendes Drehlager für die Richtungsdivergenzen im folgenden Geschoß fungiert. Denn über den Deckplatten sind die Figurenarkaden an den Ecken um fünfundvierzig Grad von der Hauptarkade abgewendet, und diese Abschrägung der Ecke hat dann in den eckigen Vorsprüngen des Zahnschnittgesimes und in den Fialen, die von ihnen aus zur Höhe steigen, ihre Fortsetzung (Taf. 21 a). Mit den separaten Eckfacetten, die den vier Hauptfassaden des Arkadengeschoßes hier beigegeben sind, wird freilich vor allem einer Kontinuität in der Breitenentwicklung des Geschosses Rechnung getragen, während von einer gleichzeitigen Subsumtion der Rahmenglieder zu einheitlichen Eckstreben kaum die Rede sein kann. Am Paulsciborium gemessen wäre dieses additive Verhältnis von Stützengeschoß und Bekrönung eher die altertümlichere als die entwickeltere Form zu nennen, wie denn auch die Breitenbetonung und die Eckfacettierung im Arkadengeschoß am ehesten noch mit dem Breitenkontinuum der polygonalen Kanzelbecken des Nicola Pisano genetisch in Verbindung zu bringen wäre⁴⁸. Zwar sind auch am Paulsciborium die Nischenfiguren bis zu einem gewissen Grade vermittelnde Glieder zwischen den über Eck stehenden Arkaden, aber zu einem „Abschleifen“ der Eckarchitektur kommt es dabei nicht, sondern diese wird ausdrücklich als ein die Arkade im Aufriß verspannendes Glied betont.

Aber nicht nur die Eckfacettierungen und die dem Halbkreis sich nähernde Arkade des Cecilia-Ciboriums lassen an Nicolas Kanzeln zurückdenken. Wiederholt ist schon beobachtet worden, daß die Propheten in den dem Kirchenschiff zugewandten Arkadenzwickeln ihrem Typus nach Verwandte an der Pisaner und an der Sieneser Kanzel Nicolas haben (Taf. 21 a). Wie am Cecilia-Ciborium die Figur aus der unteren Spitze ihres Zwickels in großem Bogen pathetisch auseinanderwächst und sodann die Welle des

⁴⁸ Der Zusammenhang charakteristischer Formen des Cecilia-Ciboriums mit den Kanzeln Nicolas ist bereits von Keller a. a. O. (Teil III) S. 22, und *Pietro Toesca*, *Il Trecento* (Torino 1951) S. 209, bemerkt worden.

Schriftbandes gegen den Bogenscheitel entsendet – das ist in der Tat Nicolas Zwickelpropheten ähnlich. Ja, der linke von den Cecilia-Propheten möchte mit der pointierten Wölbung des Nackens, dem feinwelligen Haarfluß und dem kreisförmigen Umschlag des Mantels sogar eine bewußte Wiederholung des knienden Königs vom Sieneser Anbetungsrelief sein. Freilich wird bei Nicola alles auf engstem Raume zu plastisch-schwingender Form gebracht, und die Figuren wie die Rahmenprofile schließen sich stets zu einem dichten Komplex aneinander, während Arnolfo seine Zwickelfiguren vor einer lichten Hintergrundfolie ihre Gebärde entfalten läßt. Aber die enge Bindung der Figur an die Krümmung des Arkadenbogens bleibt am Cecilia-Ciborium noch im wesentlichen erhalten, so daß die Polarität von sphärischer Spannung des Bogens und achsial bestimmter Figur hier nicht so klar zum Ausdruck kommt wie am Paulsciborium⁴⁹.

Die Ansätze dazu sind allerdings nicht zu übersehen. Denn nicht einheitlich sind am Cecilia-Ciborium die Zwickelfiguren so kalligraphisch ihrem Rahmenfeld eingeschrieben wie auf der Prophetenseite. Vor allem in den zur Apis gewandten Zwickeln sind die Figuren stärker im Kontrast zur Kurve der Zwickel gebaut (Taf. 21 b). Und gerade an dieser Seite sind die Engel, die im Giebel das Radfenster halten, in beschwingtem Schritt gegeben, während sie in den übrigen Fällen auf den Knien festgewachsen den Oculus flankieren und hinsichtlich der Dynamik ihrer Bewegung keineswegs eine Steigerung gegenüber den Zwickelfiguren bedeuten⁵⁰. Entsprechend der überwiegend statischen Position dieser Engel entwickeln sich denn auch die Giebelkrabben nur zu gedrungener Form und entbehren durchaus jener jubelnden Elastizität, die sie im Echo zum Aufschwingen der Engel am Paulsciborium haben.

Ähnlich den Zwickelfiguren sind die Eckstatuen am Cecilia-Ciborium mit ihren rückwärtigen Blendarkaden mehr zu einer Reliefeinheit verwachsen als ihnen mit räumlicher Spannung der Gebärde entgegengesetzt. Am souveränsten noch ist in dieser Hinsicht der unter der Arkade hervorreitende Tiburtius. Dagegen sind die Stehenden im Schritt wie in der Winkelung der Arme lockerer gebaut und bedürfen durchaus der sie im Hintergrund übergreifenden Blendarkade als einer ihrem Stand zusätzlich Festigung bietenden

⁴⁹ Dem entspricht auch das flachere Relief der Figuren am Cecilia-Ciborium. – Sowohl die Propheten von der Kapelle des Presepe wie die Zwickel-Engel von der ehemaligen Florentiner Domfassade (Florenz, Domopera) haben dagegen – ähnlich den Figuren vom Paulsciborium – eine vollere Plastizität und sind in winklige Spannung gegen die Krümmung des Bogens gebaut. Bei den Engeln in Florenz sieht man zudem, wie dem Fußballen, auf dem das Gewicht des Körpers lastet, ein horizontales Basisstück als Widerlager dient, womit etwa der dem hl. Paulus das Modell darreichende Abt Bartholomäus am Paulsciborium zu vergleichen wäre.

⁵⁰ Das Zusammenziehen von Figur, Hintergrundsfläche und Rahmenprofil, das am Cecilia-Ciborium ein wiederkehrendes Moment ist, zeigt sich bei diesen Engeln, die ihre Flügel in die Kehlung des Giebelrahmens schmiegen, besonders deutlich. – Dieses „Überlappen“ der Figurenränder auf den Rahmen ist auch häufig an Nicolas Kanzeln zu finden.

Form. Vor allem an den schlanken Statuen der Cäcilie und des Valerian ist dies auffällig (Taf. 21 c). Gerade diese Figuren – die geschmeidige Dünne und der flimmrige Zierat ihrer Gewänder, die weichgeformten Gesichter und Hände – lassen auch wieder an Nicolas Sieneser Kanzelfiguren zurückdenken⁵¹.

Wie wollte man die genannten Reminiszenzen an einem Werk Arnolfos aus den neunziger Jahren erklären? Venturi, Keller und Romanini haben den Formenunterschied zwischen dem Ciborium von S. Paolo und dem von S. Cecilia generell als eine innerliche Entfernung Arnolfos von der Gotik und als Hinwendung zur älteren, römisch-lokalen Tradition verstanden wissen wollen⁵². Doch wäre damit wohl noch zu Unbestimmtes gesagt, zumal das, was am Cecilia-Ciborium an spezifisch nicolesken Formen sich zeigt, dabei im Grunde unerklärt bliebe. Am entschiedensten hatte Keller den Knoten zu lösen versucht, indem er das Cecilia-Ciborium, dessen Skulptur „der Formenwelt Arnolfos schon weit mehr entfremdet ist als die von S. Paolo“⁵³, mit Arnolfo selbst gar nicht mehr in Verbindung sah, sondern seine in Rom zurückgelassene Werkstatt, in der eben das Erbe Nicolas noch kräftig gewesen sei, für das Werk verantwortlich machte. Nun möchte man aber einer sich selbst überlassenen Werkstatt, die doch ihren *Stil* vom Meister nimmt, wohl eine schwächere Qualität der Ausführung zutrauen, kaum jedoch eine so „programmatische“ Rückwendung über die inzwischen geschaffenen Formen hinweg auf die Generation der Großväter. Auffällig ist doch, wie gerade geringer dotierte Meister in Rom während der neunziger Jahre in Altarciborien und Grabmälern die Formen des Paulsciboriums zwar vereinfachen, aber nichtsdestoweniger gerade sie unverkennbar zum Vorbild nehmen. Man kann das am Ciborium von S. Maria in Cosmedin (Taf. 22 a); nach 1295 von Deodatus Cosmas geschaffen) oder am Gaetani-Grabmal im Dom von Anagni (nach 1294) sehen. Die Verspannung der Arkade und der Dreiecksgiebel durch die von den Kapitellen einheitlich emporgeführten Eckfialen verweist eindeutig auf das Paulsciborium als Prototyp dieser Denkmäler. Auch die Arkaden der Grabmäler des Gusalvus in S. Maria Maggiore (Taf. 23), des Durandus in S. Maria sopra Minerva und des Acquasparta in S. Maria in Aracoeli, die alle drei kurz vor bzw. bald nach 1300 entstanden sind, stehen der Architektur des Paulsciboriums näher als der des Cecilia-Ciboriums.

So bliebe – an Arnolfos eigener Entwicklung wie an den Nachwirkungen gemessen – dem Paulsciborium durchaus der modernere Charakter

⁵¹ Zur namentlichen Bestimmung der Statuen vgl. C. Aru, *Le statue del Ciborio di Santa Cecilia a Roma*, in: *L'Arte* VIII (1905) S. 47 ff.

⁵² Vgl. Venturi, *Storia* ... IV, S. 91; Keller a. a. O. (Teil I) S. 226; Romanini a. a. O. S. 75.

⁵³ A. a. O. (Teil I) S. 227.

zuzuschreiben. Wäre also das Cecilia-Ciborium vielleicht vor dem Pauls-ciborium entstanden? – Wir neigen zu dieser Lösung des Problems, können aber fürs erste nicht mehr als die Frage und ihre Gründe formulieren. Denn sprechen auch die Formen für ein früheres Datum des Cecilia-Ciboriums, so steht dem doch gewichtig entgegen, daß Hermanin während der Restaurierungsarbeiten in S. Cecilia, die 1900 von Kardinal Rampolla del Tindaro veranlaßt worden waren, am linken vorderen Sockel des Ciboriums die Inschrift festgestellt hat⁵⁴: + HOC OPUS / FECIT / ARNULFUS / ANNO DOMINI MCC / LXXXIII / MENSE NOVEMBER / DIE XX. – Zwei Tage vor dem Cäcilienfest 1293 hätte demnach Arnolfo das Ciborium vollendet. Leider ist die Inschrift kurz nach ihrer Entdeckung wieder vermauert worden und heute nicht mehr ohne weiteres nachzuprüfen, was wohl dringend zu wünschen wäre, um in dem Komplex der Arnolfo-Fragen etwas festeren Boden zu bekommen. Auch würde sich dann vielleicht erklären, warum der gelehrte Pompeo Ugonio im 16. Jahrhundert – vor der Vermauerung des Ciborium-Sockels – als andere Lesart mitteilt: HOC OPUS FECIT ARNULFUS ANNO DOMINI 1283⁵⁵.

Das Grabmal Bonifaz' VIII.

In der Reihe bedeutender Aufträge, mit denen Arnolfo in Rom betraut war, steht gegen Ende das Grabmal, das Papst Bonifaz VIII. sich zu Lebzeiten errichten ließ (Taf. 22b). Von der ursprünglichen Situation des Grabmals in dem Sacellum an der Eingangswand von Alt-St.-Peter, über dem Altar des hl. Papstes Bonifaz' IV., geben die Zeichnungen im „Album“ des Jacopo Grimaldi recht genaue Aufschlüsse. Ähnlich wie Bonifaz VIII. hatte vor ihm Nikolaus III. über dem Altar seines Namenspatrons in der Peterskirche ein Sacellum erbauen lassen und in diesem später seine Grablage gefunden. Doch dürfte der Gedanke der Einsetzung des Grabmales in die Altarwand – dem am Altar Zelebrierenden ins Angesicht – wohl erst der notorischen idolatristischen Gesinnung des Gaetani-Papstes entsprungen sein. Die Grabnische entsprach der Breite des Altares. Über ihr war in einem

⁵⁴ A. a. O. S. 39 ff.

⁵⁵ P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma* (Roma 1588) S. 130. Möglicherweise hat Ugonio das Datum falsch gelesen. Merkwürdig ist freilich, daß er den Monat und den Tag der Vollendung des Werkes nicht mitteilt. Seine Mutmaßung war, daß Papst Martin IV. oder der von ihm 1281 zum Titelnkardinal von S. Cecilia kreierte Johannes Choletus das Ciborium gestiftet habe. Martin IV. war seinerseits vor seiner Erhebung zum Papst Kardinalpresbyter von S. Cecilia gewesen.

Mosaik von Jacopo Torriti Bonifaz VIII., vor der Madonna kniend und von Petrus und Paulus geleitet, dargestellt⁵⁶.

Mit der strenggefügtten Einheit von Figur und Tumba sehen wir hier Arnolfo am Zentralstück des Grabmals seine Erfahrungen als Bildhauer-Architekt auf eine neue Stufe führen. Energetische wie stereometrische Teile verspannen sich an diesem Monument zu einem Formensystem von nahezu heraldischer Determiniertheit. Auffällig wird dies zuerst an der neuen Gliederung der Tumba. Der hohe Block, auf dem streng in sich geschlossen der Verstorbene ausgestreckt liegt, ist von zwei prunkvollen, mit den Gaetani-Wappen dichtbestückten Bahrtüchern überspannt, wobei das untere Tuch sich in ruhiger Fläche und mit nur sanften Schüben ausbreitet, während das große Tuch von den Ecken zum Mittelscheitel hin in breiten Bahnen emporgeschürzt wird. Mit dieser Schürzung des Bahrtuches, die dem mittleren Wappenschild entspricht, wird die Mittelachse der Tumba klar befestigt. Zugleich werden mit den großen Faltenwürfen schon die Spannung und Richtungsgegensätze in der Figur vorbereitet. Ihren Gegenpol hat die symmetrische Schürzung des Bahrtuches in der parataktischen, streng linear gebundenen Fünferreihe der Wappenschilde am Fuß der Tumba. Bereits am de Braye-Grabmal hatte ja Arnolfo Wappenschilde an der Tumba verwendet. Hier nun haben sie einen noch gewichtigeren Platz inne, indem sie als ausgesprochene Initialform dem Absatz der Tumba einen klaren Umriss geben. Gewiß war diese wirkungsvolle Serienverwendung des Wappens dem Selbstbewußtsein des Gaetani-Papstes nicht entgegen. Hat er doch auch die zum Jubiläumjahr 1300 errichtete Benediktionsloggia an der Lateranskirche so auffällig mit seinen Emblemen überschütten lassen.

Auf dem Paradebett ist der Verstorbene in durchgehender Achsialität und Rückenlage ausgestreckt. Gerade durch diese endgültige Geschlossenheit und strenge Zusammenfassung der Haltung, die jede partikuläre Drehung und Irritation von sich weist, kommt es zu dem schönen Einklang der Figur mit der heraldisch gegliederten Tumba. In großen, ruhigen Stufen wird die Figur aufgebaut, wobei gerade ihre zum Betrachter gerichtete Seite akzentreich durchgliedert wird: vom großen Doppelkissen senkt sich das schwerbekrönte Haupt gegen den Halsausschnitt, worauf aus dem Schulterrund der Oberarm zu einem wuchtigen Anstieg sich hebt. Die dabei unter dem

⁵⁶ Vgl. die Zeichnungen aus Grimaldis „Album“ (Archivio Capitolare di S. Pietro), die *Romanini* a. a. O. Abb. 76–77 wiedergibt. Grimaldi (Cod. Vat. lat. 11 988 fol. 1 v) gibt auch als Architekten des Sacellum Arnolfo – was vor ihm bereits von Vasari bezeugt wird – und als Schöpfer des Mosaiks Torriti an, welche Aussage durch die von *Giovanni de Rossi* veröffentlichte Sammlung römischer Inschriften bestätigt wird (Raccolta di iscrizioni romane relatiue ad artisti e alle lore opere nel Medioeuo, in: *Bulletino di Archeologia Cristiana* [1891] S. 73 ff.). – Zur Öffnung der Tumba und Grimaldis Bericht darüber vgl. *A. Strnad*, Giacomo Grimaldis Bericht über die Öffnung des Grabes Bonifaz' VIII. (1605), in: *Römische Quartalschrift* LXI (1966) S. 145 ff. Zu den vom Sacellum stammenden, in den Grotten von St. Peter bewahrten Architekturfragmenten vgl. *Romanini* a. a. O. S. 84 ff.

Gewand sich herausformende runde Schwelle des Oberarms wird wiederum durch den Querstreifen des Palliums geteilt und gleich darauf in die spitzen Faltenserien der Kasel zerlegt, welche die Figur wieder mit der Fassade der Tumba zu einer Einheit verspannen. Für die Sammlung der Figur um ihre Mitte ist ein entscheidendes Moment, daß das Paar der gekreuzten Hände nun nicht mehr zur Seite überhängt, sondern seinen festen Ort auf dem Zenit der Figurenwölbung hat.

Der Richtungsgegensatz von abfallendem Gesichtsprofil und ansteigendem Oberarm wird durch die breiten Laschen der Caudae gleitend verbunden. Über dem Ohr treten sie aus der Tiara hervor und greifen in kurviger Bahn bis auf den Quergurt des Palliums, wodurch nun dieses wiederum ausdrücklich mit der Längsachse der Figur verstrebt wird. Wichtig ist an dieser Stelle auch, daß das volle Gesicht des Verstorbenen durch die streng lineare Einbettung zwischen Tiara-Reif und Tiara-Schwänzchen dem Auge des Betrachters näher kommt und an Intensität gewinnt.

Insgesamt werden hier die Insignien noch struktiver in der Einheit der Figur verwendet, als es beim Honorius zu sehen war, was dem grundsätzlich mehr in sich gebauten, architektonischen Figurentyp des Bonifaz völlig entspricht. Wegführend von den exzentrischen Schwingungen und partikulären Irritationen kommt im Bonifaz ein neuer Sinn für die konzentrische Geschlossenheit einer Figur zur Geltung. Diese ist natürlich anderen Wesens als die vordergründige Geradheit und steife Absperrung, wie sie Figur Hadrians V. hatte. Die achsiale Geschlossenheit, die der Bonifaz-Figur ihren Charakter gibt, erscheint demgegenüber vielmehr als mächtige Gebärde, indem sie entschiedene Divergenzen und Spannungen zwischen den Teilen zur souveränen Einheit im Ganzen zusammenschließt. Mit dem Bonifaz gibt Arnolfo erstmals jenes großartige, in konzentrischer Zusammenfassung sich erfüllende Figurenmaß, daß dann später noch einmal in der Madonna von der Florentiner Domfassade sich offenbart.

Zu Häupten und zu Füßen des Papstes hielten Engel den Vorhang des Totengemaches auseinander⁵⁷. Zum erstenmal erscheinen damit bei Arnolfo himmlische Wesen als Begleitfiguren des Verstorbenen. Dasselbe Motiv in gleicher Form, dazu die geometrische Tuchbespannung der Tumba und die Wappenreihe an der Sockelleiste lassen annehmen, daß die Grabmäler des Wilhelm Durandus in S. Maria sopra Minerva, des Kardinals Gonsalvus in S. Maria Maggiore (Taf. 23) und des Kardinal Acquasparta in S. Maria in Aracoeli Arnolfos Grabmal Bonifaz' VIII. zum Vorbild gehabt haben. Freilich fehlte diesem, ob seiner besonderen Situation innerhalb des größeren Sacellums Bonifaz' IV., die umrahmende Arkade. Da Wilhelm Durandus am 17. Dezember 1296 starb, möchte man dieses Datum als ungefähren terminus ante für die Fertigstellung des Bonifaz-Grabmales halten. Eine

⁵⁷ Die Engel sind von *Venturi* (Storia ... IV, S. 162) in den Grotten von St. Peter und als zum Grabmal gehörig erkannt worden.

Annahme, die eine zusätzliche Stütze darin erhält, daß der am 14. Dezember 1296 gestorbene Lieblingsneffe Bonifaz' VIII. und Kardinaldiakon von SS. Cosma e Damiano, Benedetto Gaetani, auf Geheiß des Papstes in dem von Arnolfo errichteten Sacellum beigesetzt wurde⁵⁸.

Der Bronzepetrus in St. Peter

Zur gleichen Zeit wohl wie das Grabmal Bonifaz' VIII. wird die bronzene Figur des Petrus entstanden sein. Ihre frühere, vielleicht aber nicht ursprüngliche Aufstellung hatte sie in dem Kloster S. Martino, das unmittelbar hinter der Apsis der alten Peterskirche stand⁵⁹ (Taf. 24).

Auch dieses großartige Werk läßt einen Arnolfo nicht nur als Seelenkennner, sondern ebenso als Baumeister bewundern, der das fließende, feurige Element des Geistes in den Mantel einer festen, statischen Gebärde kleidet. Nicht einseitig ausfahrend, nicht äquilibristisch, vielmehr machtvoll in sich geregelt, wahrhaft herrscherlich ist die Gebärde des Bronzenen. Verfolgt man die Stufenfolge vom vorgestreckten rechten Bein über die schärfere Kante des angewinkelten linken Beines hinüber zur mächtigen Schwelle des in den Mantel eingebundenen Armes, so offenbart sich schon in dem Verhüllten eine klare Steigerung sowohl des Temperaments wie seiner inneren Beherrschung. Im Freiwerden der Hände und des Hauptes aus dem Gewand tritt dann die Gebärde als bestimmte, zielgerichtete an den Tag. Buchstäblich eine „Schlüsselstelle“ ist mit der Faust gegeben, die aus der gestrafften Mantelschlaufe so

⁵⁸ Bonifaz VIII. ist im Dezember 1294 zum Papst gekrönt worden. In der Literatur findet man die Vollendung des Grabmals überwiegend mit „1300“ angegeben, da erst mit diesem Jahr die erhaltenen Urkunden beginnen, die sich auf das Grabmal beziehen (vgl. *Venturi*, *Storia* . . . IV, S. 157 ff.; *Vasari*, *Le Vite*, hrsg. von Karl Frey [München 1911] S. 625 ff.; *Romanini* a. a. O. S. 84 ff.). Auch *Keller*, der zutreffend die Abhängigkeit der von Giovanni Cosmas geschaffenen Grabmäler konstatiert, tritt für das späte Datum ein (a. a. O. Teil II S. 33). Dagegen hat sich schon zu Venturis Zeiten *Giovanni Poggi* für die Entstehung des Grabmals in den Jahren 1295/96 ausgesprochen (Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV, in: *Rivista d'arte* III [1905] S. 187 ff.).

⁵⁹ Die erste Erwähnung der Figur findet sich im 15. Jahrhundert, bei Maffeo Vegio, *De memorabilibus basilicae sancti Petri Romae* Lib. IV. – Das Problem ihrer Entstehungszeit – ob 1., 5. oder 13. Jahrhundert – war eine Zeitlang Gegenstand der Polemik zwischen frühchristlichen Archäologen und Kunsthistorikern (vgl. *F. Wickhoff* a. a. O.; *H. Grisar*, *Analecta Romana* I [1899] S. 627 ff.; *J. Wittig*, *Der Cinctus Gabinus an der Bronzestatue des Apostelfürsten*, in: *Römische Quartalschrift* XXVI [1912] S. 181 ff.; *ders.*, *Eine neue Aufnahme der Bronzestatue des Apostelfürsten Petrus*, in: *Römische Quartalschrift* XXVII [1913] S. 103 ff.). – Wickhoff wollte die Figur im Umkreis des Arnolfo entstanden wissen. Die bald darauf von *Venturi* (*Storia* . . . IV, S. 113 ff.) ausgesprochene Zuschreibung der Statue an Arnolfo selbst findet heute weitenteils Zustimmung. Die Datierung der Bronze in das 13. Jahrhundert ist auch durch eine technische Analyse bestätigt worden (vgl. *M. Salmi*, *Il problema della statua bronzea di S. Pietro nella Basilica Vaticana*, und *B. Bearzi*, *Esame tecnologico e metallurgico della statua di S. Pietro*, in: *Commentari XI* [1960] S. 22 ff.).

knapp hervordrängt und vor der Mitte des Rumpfes senkrecht das Paar der Schlüssel aufrichtet. Genau an diesem Punkt kommt es zu einem Umschlagen der Gebärde: denn ist einerseits in der Faust, die wie ein Knoten die beiden Schlüssel zusammenhält, das intensivste Maß an Kontraktion in der Figur erreicht, so entspringt diesem Knoten doch andererseits mit dem Hochragen des Schlüsselpaares schon eine deutliche Vorstufe jener kräftigen Expansion, die mit der Emporwinkelung des aus dem Gewand sich lösenden Segensarmes gegeben ist. Nicht nur im Verhüllen und Freiwerden der Arme, im Schließen und Öffnen der Hände, sondern auch in den verschiedenen Richtungswendungen der Hände zeigt sich die präzise Kontrastierung der Gesten: denn während die Schlüsselhand zur Brust hin sich schließt, dreht sich die Segenshand vom Rumpf weg.

In diesem klaren *Auseinandersetzen* des quergewinkelten und geschlossenen Armes auf der einen und des emporgewinkelten, am Ende zum Segensgestus sich öffnenden Armes auf der anderen Seite drückt schon allein der ganze Arnolfo sich aus. Lotrecht und über sich weit hinwegsehend wächst schließlich über dem „zweigeteilten“ Rumpf das Haupt empor. Aus dem dichten, perligen Gebüsch der Haare tritt das weitgeöffnete, sehnig gespannte Gesicht hervor. Der Nachdruck, mit dem das Haupt über den Rumpf sich erhebt, wird einmal durch den ferngerichteten Blick, zum anderen durch den gratig gestrafften Nickmuskel betont, der von den breitgefächerten und gemächlicheren Mantelfalten vor der Brust so plötzlich sich abhebt und in steilem Anstieg die Kulmination der Gebärdensprache im Haupt der Figur herbeiführt. Die von Gott gegebene Machtfülle, die in der Segensgebärde als einem sich äußernden Gestus heraustritt, wird hier im Gesicht, das durchaus nicht einem „Betrachter“ sich mitteilt, wieder als ganz in die Figur versammelte und sie erleuchtende sichtbar. Diese hier offenbare Differenz von Heraustreten und Innebleiben läßt uns der Schlüsselhand noch einmal Achtung schenken: auffällig ist ja hier, daß die Zeichen der Potestas nicht auswärts gestreckt, sondern eng an die Brust geklammert werden, ganz „inwendig“ erscheinen, ohne natürlich ihre heraldische Strenge und Deutlichkeit zu verlieren. Anders, direkter geradeaus gerichtet, ist dagegen beim Karl von Anjou die Zepterhand, und äußerlicher, aber zudem in der Qualität der Gebärde auch matter, ist das Halten der Schlüssel an der Büste Bonifaz' VIII., die zwar der Grabkapelle des Gaetani-Papstes entstammt und sicher auch in den Kreis des Arnolfo gehört, aber doch – anderer schwacher Züge einmal ungeachtet – schon dieser mechanischen Schlüsselhand-Geste wegen nicht den authentischen Werken Arnolfos zuzuzählen wäre.

Das reichgesponnene System der Gewandfalten am Bronzepetrus ist nun ganz darauf angelegt, die Kontraste in der Entwicklung der Figurengebärde zu konturieren, wobei aber weder die blockhafte Einheit der Figur in gleißende Licht- und Schattenbahnen zerschnitten wird noch auch eine Falte

erster Ordnung die übrige Bewegung des Gewandes übertönt. Wie der Leib und die Gebärde im feinen, nicht kontinuierlichen, sondern eher sprunghaften Gewebe der Gewandfalten nachgezogen werden, so daß immer ein bestimmter Grad von Sättigung dabei entsteht, das wäre wieder als ein Zeichen für Arnolfos Urheberschaft der Figur zu nehmen, da er ja schon in den Figuren vom Peruginer Brunnen eine solche dichte Einheit von Leibesblock und Gewand gibt. Die Sättigung des Gewandes durch den bewegten Leib ist eine der wesentlichen Seiten, die Arnolfo der Antike abgesehen hat. Nicht die leichtwägige Ponderation, das schwebende Äquilibrium, das in der antiken Figur im Zusammenspiel mit dem Gewand sich ergibt, wohl aber das Sichausdrücken des Leibes durch die Hülle des Gewandes hindurch macht Arnolfo sich von den antiken Vorbildern zu eigen. Dieser antikische Sinn für die Dominanz des Leibes, der bei Arnolfo in der kräftigen Form einer Art Strebewerk-Leibes sich ausdrückt, welchem dann das Gewand in seinen Richtungsläufen und Verknäulungen subordiniert ist, war etwa Giovanni Pisano etwas Fremdes, da bei der Bewegung seiner Figuren die großbewegte Hülle des Gewandes den Hauptakzent ausmacht.

Daß Arnolfos bildnerisches Bestreben um einen königlichen Typus der menschlichen Figur mit feierlicher Gestimmtheit oder mit starrer Reduktion alles Pathetischen, Überschießenden der menschlichen Natur auf eine beliebige Neutralfigur nichts zu tun hat, sondern daß erst die vitale Einheit von innerem Drang und verpflichtendem Gesetz ihrer Gebärde die Zirkelung und die kräftige Spannung gibt, zeigt gerade die Petrusfigur.

Wie scharf nun der Künstler Herrscher und Herrscher zu unterscheiden imstande war, mag uns ein nochmaliger Blick auf die Statue des Karl von Anjou (Taf. 15 b) zeigen: auch hier ist es ja ein Thronender und durch die Geste Sprechender, aber von unverkennbar anderer Herrscherqualität diesmal als der bronzene Petrus. Nicht die stets gebende und stets empfangende Fülle des Geistes, sondern ein auswärtsstrebender Wille allein beherrscht Karls Handgesten, die beide so hart nach vorn schießen, während das Gesicht dieses Herrschers unberührt und maskenhaft sich öffnet. Dem Austeilen und Manifestieren, das in den Gesten liegt, entspricht kein Insichzurücknehmen, der Expansion fehlt die Kontraktion. Ein Herrscherbild nicht des Macht in sich Habenden, sondern des sie eisern Verwaltenden.

Das Grabmal Bonifaz' VIII. und der Bronzepetrus stehen am Ende der römischen Schaffenszeit Arnolfos. Als der Künstler von Rom schied, hinterließ er ein Erbe, aus dem nicht nur die jüngeren Cosmaten, sondern tiefer noch Cavallini und der junge Giotto für sich schöpfen konnten. Im September 1296, als die feierliche Grundsteinlegung zum neuen Florentiner Dom erfolgte, weilte Arnolfo wahrscheinlich schon in der Arnostadt, wo die Bürger ihre Hoffnung aussprachen, von ihm, dem weithin Berühmten, eine Kathedrale errichtet zu bekommen, die alles Vergleichbare in Toskana übertriffe.