

PETER SEILER / ROM

DAS GRABMAL DES AZZO VISCONTI  
IN SAN GOTTARDO IN MAILAND

Mit acht Tafeln

Azzo Visconti, Graf von Gallura, Signore von Mailand und einer Reihe weiterer lombardischer Städte, starb am 16. August 1339 und wurde nach aufwendigen Begräbnisfeierlichkeiten in der zu seiner herrschaftlichen Residenz gehörenden Kapelle San Gottardo bestattet<sup>1</sup>.

Der seit 1335 in Mailand tätige Pisaner Bildhauer Giovanni di Balduccio wurde von den Visconti damit beauftragt, ein Grabmal für Azzo zu schaffen<sup>2</sup>. Das Projekt wurde

<sup>1</sup> Zu Azzo Visconti s. F. COGNASSO, L'unificazione della Lombardia sotto Milano, in: *Storia di Milano V.* Milano 1955, 219—284, und DERS., I Visconti. Milano <sup>2</sup>1972, 148—180; zu Tod und Begräbnis s. a. Gualvani de la Flamma *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, a cura di C. CASTIGLIONI (*RIS*<sup>2</sup> XII/4). Bologna 1938, 33, zu dem Titel Graf von Gallura S. 24 und S. 45. Zu S. Gottardo s. Angiola M. ROMANINI, L'architettura lombarda nel secolo XIV, in: *Storia di Milano V.* Milano 1955, 642—650 (mit der älteren Literatur), und DIES., Nuove tracce per il rapporto Giotto—Arnolfo in S. Gottardo a Milano, in: *Scritti in onore di R. PANE.* Napoli 1972, 149—185; C. PEROGALLI, L'architettura viscontea, in: M. BELLONCI—G. A. DELL'ACQUA—C. PEROGALLI, I Visconti a Milano. Milano 1977, 220—221; Maria P. ALBERZONI, Insiadamenti francescani in Milano (secolo XIII—XIV), in: *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia ed arte.* Milano 1983, 67—70.

<sup>2</sup> Die Zuschreibung des Grabmals an Giovanni di Balduccio erfolgte bereits durch A. DA MORRONA, Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno II. Pisa 1792, 207. Sie wurde zunächst ohne Einschränkungen überwiegend akzeptiert: G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI secolo*, vol. III. Milano 1827, 138; G. MONGERI, *L'arte in Milano.* Milano 1872, 173; C. PERKINS, *Historical Handbook of Italian Sculpture.* London 1883, 41; A. G. MEYER, *Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen.* Stuttgart 1893, 25—29; H. SEMPER, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17 (1894) 149; É. BERTAUX, in: A. MICHEL, *Histoire de l'art* II/2. Paris 1906, 607; G. CAROTTI, *Corso elementare di storia dell'arte* II. Milano 1913, 1184—1185; A. VENTURI, *Art. Balduccio, Giovanni.* THIEME-BECKER 2 (1908) 401—402; G. SINIBALDI, *La scultura italiana del Trecento.* Firenze 1934, 59; W. R. VALENTINER, *Notes on Giovanni di Balduccio and Trecento Sculpture in Northern Italy.* *Art Quarterly* 10 (1947) 50. Einem dem Umkreis bzw. der Schule des Giovanni di Balduccio angehörenden Meister wurde das Grabmal nur vereinzelt zugeschrieben: SACCHI, *L'arca di Sant'Agostino.* Pavia 1832, 27—28; G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza.* Milano 1859, 19—20; M. CAFFI, *Milano — S. Eustorgio. S. Pietro Martire. Nanni Pisano Scultore.* *Arch. Storico Lombardo* 13 (1886) 135. E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte Italiana* II. Torino <sup>2</sup>1960, 699 spricht von «diretti seguaci». Als eine größtenteils von der Werkstatt von Giovanni di Balduccio ausgeführte Arbeit erwähnen das Grabmal: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana* IV. Milano 1906, 566 «Giovanni di Balduccio vi ebbe parte probabilmente, ma maggior l'ebbero i Campionesi, suoi aiuti nell'arca di Sant'Eustorgio»; bei G. VITZHUM—W. F. VOLBACH, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft* 5). Wildpark—Potsdam o. J. [1925], 150, ebenfalls ein Hinweis auf die Campionesen; S. VIGEZZI, *La scultura lombarda dall'Antelami all'Amadeo* (sec. XIII—XV). Milano 1928, 46 «Vi si sente in larga parte la collaborazione di allievi»; Adriana D'AURIA,

zwischen 1342 und 1346 ausgeführt<sup>3</sup>. Es entstand ein monumentales Wandgrabmal, das in der Apsis von S. Gottardo seitlich vor dem Altar an der linken Wand errichtet wurde.

Im 17. und 18. Jahrhundert hat man das Monument in zwei Etappen demontiert. Die architektonischen Teile gingen bis auf zwei Rankensäulen und eine Marmorplatte mit dem Wappen der Visconti verloren. Von den figürlichen Skulpturen blieb der größte Teil erhalten: die Liegefigur, zwei Klagefiguren, ein Schildhalter, sechs Engel und die Relieffiguren einer politischen Huldigungsdarstellung (Abb. 1—8). Mit Hilfe eines Stichts (Abb. 9), der im 18. Jahrhundert von dem Mailänder Historiker Giorgio Giulini publiziert wurde, ist es möglich, den ursprünglichen Aufbau des Grabmals zu rekonstruieren. Es handelte sich um ein Konsolengrabmal, das dieselbe architektonische Struktur aufwies wie das in S. Francesco in Sarzana befindliche Grabmal des Guarniero degli Antelminelli (Abb. 11), das durch eine Inschrift als ein Werk des Giovanni di Balduccio gesichert ist<sup>4</sup>.

Vier Konsolen, zwischen denen konkav geformte Marmorplatten saßen, bildeten ein Auflager für die Plattform des Monuments, und auf dieser erhob sich unter einer monumentalen gotischen Ädikula das in der italienischen Grabmalkunst damals gängige Ensemble aus Sarkophag, Liegefigur mit von Engeln geöffnetem Vorhangbaldachin und Figurentabernakel (Abb. 10). Der prächtige Dekor der von vegetabilem Ornament überwucherten architektonischen Teile, das vielfigurige Skulpturenprogramm und nicht zuletzt eine ursprünglich vorhandene luxuriöse Goldfassung zeigen deutlich, daß das Grabmal herrschaftliche Repräsentationsansprüche erfüllen sollte<sup>5</sup>. In der Gestaltung des

---

Le sculture della Villa di Desio passate al Castello Sforzesco di Milano. *Arte antica e moderna* 6 (1963) 126—127; J. WHITE, Art and Architecture in Italy 1250—1400 (*Pelican History of Art* XXVIII). Harmondsworth 1966, 312 „evidently almost wholly a workshop product“; C. BARONI, Scultura gotica lombarda. Milano 1944, 70 «(una) probabile opera di un discepolo su disegno di Giovanni» und 81—82; DERS., La scultura gotica, in: Storia di Milano V. Milano 1955, 770 und 779 mit der Auffassung «che all'esecuzione del mausoleo abbiano concorso per lo meno due degli aiuti toscani di Giovanni di Balduccio»; nach DELL'ACQUA, in: DELL'ACQUA—BELLONCI—PEROGALLI, I Visconti a Milano 144, lieferte Giovanni di Balduccio «idee e disegni per il monumento»; F. RUSSOLI, Le sculture, in: R. CIPRIANI—G. A. DELL'ACQUA—F. RUSSOLI, La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano. Milano 1963, 47, mit der Auffassung, daß eine Analyse der stilistischen Entwicklung des Giovanni di Balduccio zeigen könnte, daß es sich bei Werken wie dem Grabmal von Azzo Visconti und dem Settala-Grabmal in S. Marco in Mailand um authentische Werke des Pisaner Bildhauers handelt; J. POPE-HENNESSY, Italian Gothic Sculpture. London—New York <sup>2</sup>1972, 26—27, stellt einen in die Mailänder Zeit fallenden Stilwandel bei Giovanni di Balduccio fest und hält eine definitive Beantwortung der Zuschreibungsfrage nicht für möglich: „in late works . . . we have no way of telling whether the execution is by an assistant or by the sculptor himself“. Konkrete Vorschläge zum Problem der Händescheidung machen nur L. BELLONE und P. TOESCA: L. BELLONE, La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio e Bonino da Campione. *Rivista d'arte* 22 (1940) 182, schreibt das Grabmal Giovanni di Balduccio zu, «ad eccezione delle figure sui lati minori», die wahrscheinlich von lombardischen Bildhauern gearbeitet seien. Von P. TOESCA, Il Trecento (*Storia dell'arte italiana* II). Torino 1951, 272, stammt die m. E. zutreffendste stilkritische Einschätzung des Grabmals; er schreibt den Tabernakelengel mit Azzos Seele, die Liegefigur und die beiden Figuren, die diese umstehen, Giovanni di Balduccio zu und stellt sie mit den «opere più felici del Balduccio» qualitativ auf eine Stufe. Zu den übrigen Skulpturen stellte er fest: «sono più scadenti benché tutte nella maniera del Balducci» und weist gegenüber BELLONE zurecht darauf hin, daß zwischen den Figuren der Schmalseiten und denen der Frontseite des Sarkophags keine stilistischen Unterschiede bestehen.

<sup>3</sup> Zur Datierung s. A. 17.

<sup>4</sup> Zur Geschichte des Grabmals, zu dessen Standort und zur Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbaus s. Anhang.

<sup>5</sup> Spuren der Goldfassung sind an den Gewändern und Haaren einiger Figuren des Grabmals noch deutlich zu erkennen. In Beschreibungen des Grabmals wird sie gelegentlich erwähnt. Vgl. P. GIOVIO, Vite dei dodici Visconti principi di Milano. Venezia 1549, f. 77<sup>r</sup>, und DA MORRONA, Pisa Illustrata (wie in A. 2) 207. P. LITTA, Famiglie celebri italiane. I Visconti a Milano. Milano 1828—1832, Tav. XVIII, bezeugt darüber

ikonographischen Programms kommt die weltliche Bedeutungsdimension des Grabmals nicht weniger deutlich zum Ausdruck. Den mit dem Herrschertum des Verstorbenen in Zusammenhang stehenden Themen wurde ein ebensogroßer Stellenwert eingeräumt wie den traditionellen Themen der christlichen Sepulkralikonographie.

Die Giebelspitze des Grabmals wurde von der Figur des Schildhalters bekrönt. In die oberen Zwickel der Giebelfront war ein von Cherubim getragenes Medaillon mit der Halbfigur des Salvators eingepaßt. Die Figuren der beiden Erzengel Michael und Gabriel<sup>6</sup> standen auf den seitlichen Absätzen des Giebels. Innerhalb des dreiteiligen Tabernakels befand sich eine thronende Madonna mit Kind, flankiert von den beiden heute unterhalb des Grabmals angebrachten Engeln. Die Gruppe veranschaulichte in einer unkonventionellen Darstellungsform das Thema der *elevatio animae*<sup>7</sup>. Dem auf dem Schoß der Madonna stehenden Jesusknaben wurde von dem linken Engel Azzos nackte Seele in einem Tuch präsentiert. Die durch das Motiv der beiden Vorhangengel eingerahmte Liegefigur lag ursprünglich nicht unmittelbar auf dem Deckel des Kastensarko-

hinaus auch eine farbliche Fassung des Grabmals: «Il monumento era tutto a colori, e le barbe indorate, come i capelli».

<sup>6</sup> Es bietet sich an, die ursprünglich auf dem rechten Giebelabsatz stehende Figur als Erzengel Gabriel zu identifizieren, da dieser nicht selten als Pendantfigur zu dem Erzengel Michael dargestellt wird. Das Attribut der Seelenfigur läßt jedoch keine eindeutige Identifizierung zu. Vgl. Henriette s'JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*. Leiden 1954, 118; A. LUCCHESI PALLI, Art. Gabriel. *LCI* 2 (1970) 74—77, und Art. Michael. *LCI* 3 (1971) 255—265, und D. I. PALLAS, Art. Himmelsmächte, Erzengel und Engel. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* III (1978) 44—48. In der Literatur zum Azzo Visconti-Grabmal wird die Figur häufig allgemein als Engel angesprochen. C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti* II. Milano 1913, 288, vermutete, daß die Figur «una santa protettrice della famiglia» darstelle, «forse sant'Agnese».

<sup>7</sup> Die traditionelle Darstellungsform der Seelenerhebung — ein in symmetrischer Anordnung zu einer Salvatorfigur oder einer Madonna mit Kind emporschwebendes Engelspaar, das die in Gestalt eines kleinen nackten Oranten oder einer bekleideten Halbfigur dargestellte Seele in einem Tuch zwischen sich trägt — wurde im Bereich der Sepulkralskulptur normalerweise als Reliefdarstellung ausgeführt. Die Adaption des Themas für den dreiteiligen Figurentabernakel, der in der Regel die Präsentationsszene zeigt, bei der der Verstorbene in irdischer Gestalt knieend von Heiligen der Madonna empfohlen wird, machte es notwendig, die beiden Engel zu trennen und dem formalen Schema der Präsentationsszene einzupassen. Zur Ikonographie der Seelenerhebung s. s'JACOB, *Idealism and Realism* (wie in A. 6) 114—127; E. PANOFKY, *Grabplastik*. Köln 1964, 67; K. A. WIRTH, Art. Engel. *RDK* 5 (1967) 426 und 451ff., ferner Renate KROOS, *Grabbräuche* — Grabbilder, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Münstersche Mittelalter-Schriften* 48). München 1985, 343—344. Für den Bereich der italienischen Grabmal-kunst vgl. die folgenden Beispiele der Darstellung der Seelenerhebung an Laien- und Klerikergräbern: Grabplatte des Tomaso Piscicelli († 1301), Neapel, S. Restituta (F. A. GREENHILL, *Incised Effigial Slaps* II. London 1976, Abb. 11b); Relief des Grabmals von Ludovico di Durazzo († 1344), Neapel, S. Chiara (M. H. LONGHURST, *Notes on Italian Monuments of the 12<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries*. London o. J. [1963], E 18); Grabmal der Maria di Durazzo († 1371), Neapel, S. Lorenzo (R. MORMONE, *Sculture Trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*. Napoli 1973, 41, Abb. 41—43); Grabmal des Pisaner Erzbischofs Simone Saltarelli († 1342), Pisa, S. Caterina (G. KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München 1984, 120—126, Abb. 157 und 180); Grabplatte der Vannuccia Orlandi († 1345), Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, ehem. in S. Francesco (KREYTENBERG, *Andrea Pisano* 123, Abb. 281); Sarkophag mit Wappen der Familie Della Scala, Venzone, Dom S. Andrea (Maria WALCHER, *Scultura in Friuli. Il Gotico*. Pordenone 1980, 46, Kat. Nr. 3); Grabmal eines Klerikers, Trient, S. Apollinare (N. RASMO, *S. Apollinare e le origini romane di Trento*. Trento 1966, 58—64); Grabmal der Familie Dussaimi, Verona, S. Pietro Martire (in diesem Fall handelt es sich um nur einen Engel, der eine Seelenfigur trägt, s. Fernanda DE MAFFEI, *Le arche scaligere di Verona*. Verona 1955, 23, Taf. VI); Grabmal des Rizzardo VI. di Camino († 1335), Vittorio Veneto, S. Giustina (mit einer ungewöhnlichen Darstellung der Präsentation der Seele durch Rizzardo selbst, s. W. WOLTERS, *La scultura gotica veneziana*. Venezia 1976: I 160, Kat. Nr. 28, und II, Abb. 84); Grabmal des Raimondo della Torre († 1299), Aquileia, Dom (WOLTERS 18; Foto Böhm, Venedig, n. 6846).

phags, sondern auf der Nachbildung einer flachen Bahre. Hinter der Liegefigur traten die beiden Klagefiguren in Erscheinung, und über die Frontseite des auf Löwenuntersätzen stehenden Sarkophags erstreckte sich der Figurenfries der politischen Huldigungsdarstellung.

Mit den beiden Klagefiguren hat sich die Forschung bisher nicht befaßt. Welchem Figurentyp sie angehören und ob es sich tatsächlich bei beiden um Klagefiguren handelt, läßt sich nicht befriedigend beantworten. Die linke (Abb. 3) beugt sich, von Trauer bewegt, mit ausgebreiteten Armen über den Toten und faßt ihn am Kopf und an der rechten Hand. Sie ist durch diese heftige Gebärde eindeutig als Klagefigur charakterisiert, obwohl ihre Physiognomie starr und ausdruckslos gestaltet wurde<sup>8</sup>. Da sie keine weiteren Attribute besitzt, bleibt zunächst völlig unklar, um welchen Figurentyp es sich thematisch handeln könnte. Die rechte Figur läßt sich anhand ihrer fragmentarisch erhaltenen Attribute — Schwert und Globus — als eine Personifikation der Gerechtigkeit identifizieren<sup>9</sup>. In ihrem Fall fehlen Darstellungselemente, die sie ausdrücklich als Klagefigur kennzeichnen. Der gemeinsame ikonographische Nenner beider Figuren ist demzufolge nicht völlig schlüssig zu ermitteln; da sie gleich gekleidet sind und gemeinsam hinter der Liegefigur stehen, geht man aber dennoch sicherlich nicht fehl, wenn man annimmt, daß sie thematisch zusammengehören. Akzeptiert man dieses Argument, dann kommt man zu der Schlußfolgerung, daß sie ein in der Sepulkralkunst völlig ungewöhnliches Thema veranschaulichen: die Totenklage von Tugenden.

Klagefiguren kommen in der italienischen Sepulkralkunst ansonsten nur in Neapel an Grabmälern von Mitgliedern des Herrscherhauses der Anjou vor. Die frühen Beispiele an den von Tino di Camaino bzw. von seinen Mitarbeitern geschaffenen Grabmälern von Karl von Kalabrien († 1328) und Marie von Valois († 1331) entsprechen den *pleureurs* der französischen Grabmalkunst<sup>10</sup>. In beiden Fällen handelt es sich um Welt- und Ordensgeistliche, die hinter der jeweiligen Liegefigur einen Trauerzug bilden. Am Grabmal des Robert von Anjou († 1343) wurden die trauernden Ordensleute aber durch Personifikationen der sieben freien Künste ersetzt, die den Tod ihres Wohlätters beklagen. Panofsky schrieb das Auftreten dieser Version der Totenklage dem „persönlichen und unmittelbaren Einfluß“ Petrarcas zu. In dem Epitaph, das der Dichter möglicherweise für das Grabmal Roberts verfaßt hat, heißt es: *Morte sua viduae septem concorditer artes Et musae flevere novem*<sup>11</sup>. Die Koinzidenz des Auftretens von trauernden Personifikationen an den Grabmälern von Azzo Visconti und Robert von Anjou kam wahrscheinlich völlig unab-

<sup>8</sup> Motivisch vergleichbare Klagefiguren findet man in der zeitgenössischen Malerei. Vgl. z. B. die Darstellungen von Jakobs und Josephs Tod im *Liber Pantheon* des Goffredo da Viterbo (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 4895). Die Handschrift wurde 1331 von dem Notar Giovanni di Nixigia für Azzo Visconti geschrieben. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Torino 1966, 98—99 und Taf. 152.

<sup>9</sup> Der Globus wurde ursprünglich offenbar von einem kleinen Kreuz bekrönt; ein kleines Loch zu dessen Befestigung ist auf der Oberseite desselben vorhanden. Eine *Justitia* mit Schwert und Globus befindet sich auch unter den Tugenden des Untergeschosses des Grabmals von Robert von Anjou (Neapel, S. Chiara). Vgl. S. FRASCHETTI, *I sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli*. *L'arte* 1 (1898) 426. Ginge man allein von den ikonographischen Merkmalen der Figur des Azzo Visconti-Grabmals aus, könnte man im Grunde auch die Hypothese rechtfertigen, daß es sich um eine Darstellung des Erzengels Michael handelt. Angesichts des Vorhandenseins der Michaelsfigur, die ursprünglich auf dem linken Giebelabsatz stand, kann man diese Identifizierungsmöglichkeit jedoch ausklammern.

<sup>10</sup> W. R. VALENTINER, *Tino di Camaino. A Siennese Sculptor of the Fourteenth Century*. Paris 1935, 127—128.

<sup>11</sup> PANOFSKY, *Grabplastik* (wie in A. 7) 96—97; *Francisci Petrarchae Operum* III. Basileae 1554, 1349.

hängig voneinander zustande. Die Trauer allegorischer Figuren, von Tugenden, Künsten oder auch Städten, Ländern und Kontinenten, war als literarischer Topos allgemein bekannt<sup>12</sup>.

Der interessanteste Teil des ikonographischen Programms ist zweifellos die politische Huldigungsdarstellung der Sarkophagfront (Abb. 2). Die heutige Aufstellung der Figuren weicht in mehreren Punkten von der ursprünglichen Komposition ab, läßt jedoch immerhin deren formale Grundelemente erkennen. In der Mittelachse des symmetrisch aufgebauten Figurenfrieses steht der hl. Ambrosius. Er wird von zwei seitlich vor ihm thronenden Herrschergestalten flankiert, deren Insignien von ihm umfaßt werden. Ein von Engeln gehaltener Vorhang hinterfängt die Dreiergruppe und grenzt sie gegenüber den seitlichen Figurenreihen ab. Als traditionelles Hoheitsmotiv religiöser *Maestà*-Darstellungen ist der Vorhang ein Attribut des Heiligen; dadurch, daß er von den Engeln nicht nur hinter diesem, sondern auch hinter den beiden thronenden Herrschergestalten ausgebreitet wird, signalisiert er in diesem Fall auch deren Hoheit. Zu beiden Seiten der Mittelgruppe waren ursprünglich jeweils fünf Stadtpersonifikationen und fünf Stadtpatrone in zwei hintereinandergestaffelten Reihen angeordnet. Jeder Stadtpatron präsentiert die vor ihm knieende Stadtpersonifikation und bildet motivisch mit dieser ein Figurenpaar. Die formale Gestaltung der Figurenpaare, ihre gleichförmige Wiederholung und ihre durch Körperhaltung, Blickrichtung und Gestik veranschaulichte Ausrichtung auf die zentrale Figurengruppe folgen weitgehend den für das religiöse Dedikations- und Devotionsbild ausgebildeten Darstellungskonventionen. Aufgrund ihrer einfachen, durch strenge Achsialsymmetrie und parataktische Figurenreihung statisch und schematisch wirkenden Komposition und aufgrund des Fehlens bedeutungsschwerer ikonographischer Elemente erscheint die Huldigungsdarstellung auf den ersten Blick als ein eher konventionelles Gebilde. Bei näherer Untersuchung erweist sie sich jedoch als inhaltlich vielschichtige und originelle ikonographische Formulierung der territorialen Herrschaftsansprüche der Visconti. Aufschlußreich ist vor allem die Art und Weise, in der einige wenige durchaus konventionelle Bildthemen, Darstellungsformeln und Figurentypen als Sprachmittel zur Visualisierung dieser Thematik eingesetzt werden.

Innerhalb der Geschichte des spätmittelalterlichen italienischen Herrschergrabmals ist die Huldigungsdarstellung ein Unikum. Ihre Voraussetzungen liegen außerhalb der Sepulkralkunst im Bereich der politischen Bildkunst der mittelitalienischen Stadtstaaten. Diese lieferte nicht nur thematische Vorläufer, sondern auch ikonographische Vorstufen und Formulierungen, die man zur Erklärung einiger spezifischer Elemente heranziehen kann<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. A. MEDIN, I Visconti nella poesia contemporanea. *Arch. Storico Lombardo* 18 (1891) 792—793; s. ferner den *Lamento per la morte di Pietro Gambacorta* von Giovanni Guazzalotti (*Lamenti storici pisani*, a cura di G. VARANINI. Pisa 1968, 59—61). Der Topos kommt z. B. auch in der Inschrift des Grabmals des Kardinals De Braye (Orvieto, S. Domenico) vor; diese ist wiedergegeben in POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture* (wie in A. 2) 182.

<sup>13</sup> Das Hauptthema des Sarkophagreliefs — die Huldigung personifizierter Städte — war freilich nicht nur durch die politische Bildkunst bekannt. Es gehörte zum Themenkatalog der politischen Dichtung des 14. Jahrhunderts. Konkrete Anhaltspunkte dafür, daß die Huldigungsdarstellung der Sarkophagfront auf einem literarischen Vorbild basiert bzw. daß einzelne Gestaltungselemente auf den Einfluß zeitgenössischer Gedichte zurückgehen, sind jedoch nicht vorhanden. Die im Ambiente des Mailänder Hofes entstandenen Gedichte, in denen das Huldigungsthema aufgegriffen wird, stammen erst aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und beziehen sich ausnahmslos auf Gian Galeazzo Visconti und seine erfolgreiche militärische Expansionspolitik. Als Beispiel sei das folgende anonyme Sonett zitiert: *Stan le città lombarde colle chiave || in man*

Welche Städte sind dargestellt?

Zumindest für den heutigen Betrachter ist die Identifizierung der knieenden Figuren nicht ganz einfach. Daß es sich um Personifikationen von Städten handelt, ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Alfred Meyer hat in seiner Beschreibung der Huldigungsdarstellung auf diesen Sachverhalt hingewiesen: „Mit Ausnahme einer Frauengestalt“ seien „es nicht allegorische Idealfiguren, sondern Vertreter der Bürgerschaft“ der jeweiligen Städte<sup>14</sup>. Seine Feststellung trifft allerdings nur teilweise zu; er beachtete nur die zeitgenössischen Gewänder und Rüstungen der Figuren und hielt deshalb offenbar nur die zweite Figur von links (Abb. 5) aufgrund ihrer matronenhaften Kopfbedeckung für eine weibliche Personifikation. Weiblich sind jedoch auch die drei rechts an die Mittelgruppe sich anschließenden, in Rüstung dargestellten Personifikationen (Abb. 7). Als Indiz ausschlaggebend ist das in Zöpfe geflochtene Haar, das man unter ihren Kopfbedeckungen deutlich erkennen kann.

Das Nebeneinander weiblicher und männlicher Personifikationen, das angesichts der Tatsache, daß nicht nur in der Antike, sondern auch im Mittelalter Städte in der Regel in weiblicher Gestalt personifiziert wurden, völlig ungewöhnlich ist<sup>15</sup>, wurde von Giu-

*per darle a voi, sir di Vertude, || per risanar le loro aspre ferute, || che son tanto cocenti e così prave. || In fino agli occhi sono in aspre cave, || e son condotte a tanta servitude; || se non che speran in vostra salute, || avriano invidia alle vendute schiave. || Roma vi chiama: — Cesar mio novello, || i' sono ignuda, e l'anima pur vive: || or mi coprite col vostro mantello. || Poi francherem colei, che Dante scrive || «non donna di provincie, ma bordello». || e piane troverem tutte sue rive; zit. nach N. SAPEGNO, Il Trecento (Storia letteraria d'Italia 4). Milano 1934, 471; s. auch MEDIN, I Visconti (wie in A. 12) 762—766, und DERS., Le rime di Francesco di Vannozzo. Bologna 1928, 266—275; E. LEVI, Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV (Pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori pratici e di Perfezionamento in Firenze. Sezione di Filosofia e di Filologia 34). Firenze 1908, 258—261. Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind nur äußerst wenige politische Gedichte, die sich auf Mailand und die Visconti beziehen, überliefert. Vgl. C. G. MOR, Una poesia politica inedita del XIV secolo. Arch. Storica Lombardo (1923) 497—498.*

<sup>14</sup> MEYER, Lombardische Denkmäler (wie in A. 2) 26—27.

<sup>15</sup> Vgl. die auf Münzen des römischen Senats vorhandene *Roma* (13. und 14. Jahrhundert), s. W. ERBEN, Rombilder auf kaiserlichen und päpstlichen Siegeln des Mittelalters. Graz-Wien-Leipzig 1931, 23; die *Roma* der *Roma caput mundi*-Darstellung des *Liber Historiae Romanorum* (Historiae Romanorum. Codex in scrin. der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, f. 97<sup>v</sup>, s. die Faksimile-Ausgabe von T. BRANDIS-O. PÄCHT. Frankfurt a. M. 1974, Kommentarband 196—202); die Personifikationen Roms, Perugias, des Trasimenischen Sees und Chiusis der Fontana Maggiore in Perugia (Katrin HOFFMANN-CURTIVS, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia. Düsseldorf 1968, 36—42); die *Italia*, *Roma* und *Florentia* des Convevole da Prato zugeschriebenen Lobgedichts auf Robert von Anjou (Convevole da Prato, Regia Carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme. Introduzione, testo critico, traduzione e commento di C. GRASSI. Saggi di M. CIATTI e A. PETRI. Prato 1982); die *Pisa* der Skulpturengruppe der Porta S. Ranieri des Pisaner Doms (s. die in A. 44 angegebene Literatur); die *Siena* der nicht erhaltenen Skulpturengruppe des Mittelportals des Doms von Siena (s. die in A. 45 angegebene Literatur); die *Venezia* des Dogenpalasts in Venedig (W. WOLTERS, La scultura veneziana gotica 1300—1460. Venezia 1976, 46 und Kat. Nr. 49); die Personifikationen von Rom, Babylon, Karthago, Troia, Jerusalem und Italien, die — nach Überlieferung des Anonimo Romano — auf einem im Auftrag Cola di Rienzos an der Fassade des Kapitols ausgeführten Wandbild zu sehen waren (Anonimo Romano, Cronica, ed. G. PORTA. Milano 1979, 145—146, und P. SONNAY, La politique artistique de Cola di Rienzo [1313—1354]. *Revue de l'art* 55 [1982] 35—43); die sog. *Madonna Verona* des Brunnens der Piazza delle Erbe in Verona (G. L. MELLINI, Scultori veronesi del Trecento. Milano o. J., 111—112); die *Pisa* der Votivtafel des Maestro della Sant'Orsola, Pisa, Museo Civico (E. CARLI, Il Museo di Pisa. Pisa 1974, Kat. Nr. 80); die Lucca-Personifikation der illustrierten Chronik des Giovanni Sercambi (Giovanni Sercambi, Le illustrazioni delle Croniche nel codice Lucchese coi commenti storico e artistico di O. BANTI e M. L. TESTI CRISTIANI. Genova 1978, Bd. I, S. 55, Bd. II, Abb. 389; Le chroniche di Giovanni Sercambi Lucchese, a cura di S. BONGI, Bd. II. Lucca 1892, 117). In allen Fällen, auch bei denen mit männlicher Endung, handelt es sich um Personifikationen von weiblicher Gestalt.

sepe Gerola aufgeklärt. Gerola stellte bei der Identifizierung der heraldischen Kennzeichen der Figuren fest, daß die einzelnen Städte, je nach dem, ob ihr Name im Italienischen eine männliche oder weibliche Endung aufweist, in männlicher oder weiblicher Gestalt personifiziert wurden<sup>16</sup>. Es handelt sich hierbei möglicherweise um einen *ad hoc* erfundenen Kunstgriff, der die Identifizierung der zum Teil dasselbe Wappenbild besitzenden Städte garantieren sollte.

Folgende Städte und Stadtpatrone sind dargestellt (von links nach rechts, von der heutigen Aufstellung ausgehend) (Abb. 5—8): Bobbio mit San Colombano, Novara mit San Gaudenzio, Bergamo mit Sant'Alessandro, Vercelli mit Sant'Eusebio, Como mit Sant'Abondio, Brescia mit San Faustino oder San Giovita, Cremona mit Sant'Imerio, Piacenza mit Sant'Antonio Martire, Asti mit San Secondo Martire und Lodi mit San Bassiano<sup>17</sup>. Gerola äußerte die Vermutung, daß die Personifikationen durch die Unterschiede, die sie hinsichtlich ihres Alters, ihrer Kleidung und ihrer Attribute aufweisen, inhaltlich gezielt differenziert wurden. Ausreichende Anhaltspunkte hierfür gibt es jedoch nicht. Stadtschlüssel, Geschenke und Tribute verschiedenster Art, Waffen, Palmwedel, Stadtmodelle und das Auftreten gerüsteter neben zivil gekleideten Figuren sind motivische Requisiten, die zum traditionellen ikonographischen Repertoire von Huldigungsdarstellungen gehören und in der Regel ganz allgemein der motivischen Bereicherung dienen. Daß einige Stadtpersonifikationen mit Palmwedeln huldigen und andere nicht, hat z. B. nichts damit zu tun, daß einige der dargestellten Städte von den Visconti militärisch erobert wurden, während andere zumindest offiziell friedlich und aus eigenem Entschluß deren Herrschaftsansprüche akzeptierten<sup>18</sup>. Die Palmwedel sind offenbar nicht als Siegespalmen zu verstehen, sondern lediglich als ein Requisit feierlicher Ehrenbezeugung<sup>19</sup>. Aufschlußreich sind auch die beiden Attribute, die jeweils nur einmal vorkommen: das

<sup>16</sup> G. GEROLA, Le figurazioni araldiche nel Mausoleo di Azzone Visconti. *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* 66 (1928) 99—102.

<sup>17</sup> Die beiden Städte Bobbio und Asti gelangten erst unter Azzos Nachfolgern unter die Herrschaft der Visconti. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich ein wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung des Grabmals: «E poiché vi troviamo Asti, venuta in mano dei Visconti nell'agosto 1342, e vi mancano invece Parma, Tortona ed Alessandria, acquistate soltanto nel settembre 1346 e nei primi mesi del 1347, ne viene di conseguenza che il mausoleo fu eretto tra il 1342 ed il 1346»: GEROLA, Le figurazioni 102.

<sup>18</sup> Zu den politischen Ereignissen s. F. COGNASSO, Note e documenti sulla formazione dello stato Visconteo. *Boll. della Società Pavese di Storia Patria* 23 (1923) 23—169, und DERS., L'unificazione (wie in A. 1) 219—284.

<sup>19</sup> Zur Verwendung von Palmwedeln und Ölzweigen im mittelalterlichen Herrscherzeremoniell E. H. KANTOROWICZ, The „King's Advent“ and the enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina. *AB* 26 (1944) 210—211: Von den Länderpersonifikationen der Herrscherbilder der ottonischen Buchmalerei besitzt nur die *Gallia* des Herrscherbilds des Evangeliiars Ottos III. einen Palmwedel, vgl. SCHRAMM, Kaiser und Könige (wie in A. 24), Kat. Nr. 110; als Siegeszeichen erscheint der Palmwedel in Verbindung mit der *Victoria Magna*-Figur der Fontana Maggiore in Perugia, s. G. N. FASOLA, La Fontana Maggiore di Perugia, con la relazione su i lavori di restauro del 1948—1949 del F. Santi. Roma 1951, und HOFFMANN-CURTIVS, Fontana Maggiore (wie in A. 15) 36, A. 271, und zur antiken Tradition T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin. Mainz 1967; zu einer an der Nordfront von S. Marco in Venedig vorhandenen allegorischen Figur, die als *Tyche*, *Victoria* und *Fortuna* gedeutet wird, s. DÉER, *Dynastic Porphyry Tombs* (wie in A. 24) 174, und W. WOLTERS (Hrsg.), *Die Skulpturen von S. Marco in Venedig*. München—Berlin 1979, Kat. Nr. 10; in dem Relief Lucignano des *res gestae*-Zyklus des Grabmals von Guido Tarlati (Arezzo, Dom) sind Vertreter Lucignanos dargestellt, die Guido Tarlati mit Ölzweigen huldigen (vgl. die in A. 34 angegebene Literatur); einer der politischen Trabanten der Huldigungsdarstellung der *Biccherna*-Tafel von 1364 huldigt ebenfalls mit einem Ölzweig (s. die in A. 40 angegebene Literatur); weitere Beispiele für die Verwendung des Ölzweigs als Siegeszeichen in Chiara FRUGONI, *Una lontana città*.

von Como getragene, mit Fischen beladene Schiff und das von Bergamo getragene Stadtmodell (Abb. 6). Sie wurden als individuelle Erkennungszeichen verwandt<sup>20</sup>. Das mit Fischen beladene Schiff ist ein topographischer Hinweis auf den Comer See; das Stadtmodell Bergamos könnte durch die Stadtdarstellung des städtischen Siegels inspiriert worden sein<sup>21</sup>. Was es mit der unterschiedlichen Kostümierung der Stadtpersonifikationen auf sich hat, warum z. B. ausgerechnet drei der vier weiblichen Stadtpersonifikationen in Rüstung dargestellt wurden, bleibt weiterhin ungeklärt.

\*     \*

\*

Wem huldigen die dargestellten Städte?

Im Zentrum der Mittelgruppe (Abb. 4), auf die sie ausgerichtet sind, steht der hl. Ambrosius. Ihre Huldigung richtet sich jedoch nicht nur an ihn, sondern auch an die beiden vor ihm thronenden männlichen Gestalten, deren Insignien er umfaßt. Die linke Gestalt hält mit beiden Händen eine Kreuzfahne; bei der rechten ist die Insignie nicht mehr ohne weiteres zu identifizieren. Man kann nur noch ein Stabfragment erkennen. Im Unterschied zur linken Gestalt besitzt die rechte eine zweite Insignie: eine Kugel in der Größe eines Herrscherglobus.

Die in der Literatur weit verbreitete, auf Paolo Giovio zurückgehende Auffassung, derzufolge die Mittelgruppe Azzos 1329 durch Ludwig den Bayern erfolgte Ernennung zum Reichsvikar von Mailand veranschaulicht, wurde von Gerola zu Recht in Frage gestellt. Gegen sie sprechen sowohl ikonographische als auch historische Gründe<sup>22</sup>.

Sentimenti e immagini nel Medioevo. Torino 1983, 164, und R. DAVIDSOHN, Geschichte von Florenz IV/1. Berlin 1922, 255—256.

<sup>20</sup> Como ist die einzige an der Sarkophagfront dargestellte Stadt, deren Identität nicht mit ihrem Stadtwappen ausgewiesen ist. Im Fall der Bergamo-Personifikation ist das Stadtwappen auf der Rüstung vorhanden.

<sup>21</sup> Zum Stadtsiegel Bergamos s. G. C. BASCAPÈ, I sigilli dei comuni italiani nel Medio Evo e nell'età moderna, in: Studi di Paleografia, Diplomatica, Storia e Araldica in onore di C. MANARESÌ. Milano 1953, 98; vgl. GEROLA, Le figurazioni (wie in A. 16) 101, A. 1, der darauf hinweist, daß eine Reihe von Münzen, die zwischen 1236 und 1302 in Bergamo geprägt wurden, ebenfalls Stadtdarstellungen aufweisen: *Corpus Nummorum Italicorum* IV. Roma 1913, 31—46 und Tav. III; zur Münze in Bergamo G. BARACHETTI, Possedimenti del vescovo di Bergamo nella Valle di Ardesio. *Bergomum* 73 (1980) XXV—LII; zu dem Brauch, weltlichen Herrschern Stadtmodelle darzubringen, L. H. HEYDENREICH, Art. Architekturmodell. *RDKg* I (1937) 935 (jedoch ohne mittelalterliche Beispiele).

<sup>22</sup> GIOVIO, Vite (wie in A. 5), f. 77<sup>r</sup>, und GEROLA, Le figurazioni (wie in A. 16) 102—103. GEROLAS Ausführungen wurden von Birgitte B. JOHANNSEN, Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmals des Trecento. *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* 6 (1979) 93, mit Zustimmung aufgegriffen; in der übrigen Literatur wurde an der traditionellen Auffassung festgehalten; vgl. zuletzt G. A. DELL'ACQUA, I Visconti e le arti, in: I Visconti a Milano (wie in A. 2) 144. Ausschlaggebend sind m. E. die folgenden Gründe:

- a) Es wurde bisher nicht beachtet, daß P. GIOVIO das Grabmal von Azzo Visconti auch in den 1546 erschienenen «Elogia virorum bellica virtute illustrium» zweimal kurz erwähnt, in beiden Fällen offensichtlich auf die beiden thronenden Figuren der Mittelgruppe der Sarkophagfront Bezug nimmt und jedesmal von seinen in den «Vite» gemachten Angaben abweicht. In dem «Elogium» des Galeazzo I. heißt es: «Eius effigie in sepulchro Actii filii egregie sculpta», und das «Elogium» des Luchino endet mit dem Hinweis: «Effigies eius in Actii sepulchro marmore sculpta prospicitur». Pauli JOVII Opera cura et studio societatis historicae novocomensis denuo edita VIII: Elogia virorum illustrium, curante R. MEREGAZZI. Roma 1972, 290 und 292.
- b) Wenn man den formalen Aufbau der Mittelgruppe der Huldigungsdarstellung und die Schlüsselposition des hl. Ambrosius berücksichtigt, dann ist die Annahme, daß die Gruppe eine Amtsübertragung veran-

Gerola stellte zwei Alternativvorschläge zur Diskussion. Bei seinem ersten Vorschlag ging er von der Überlegung aus, daß es sich bei beiden Figuren ebenfalls um Personifikationen handeln könnte. Die linke Figur könne Mailand darstellen, die rechte die Grafenschaft Gallura in Sardinien, auf die Azzo einen Rechtsanspruch erhob, da seine Mutter Beatrice d'Este in erster Ehe mit Nino di Gallura verheiratet gewesen war. Bei seinem zweiten Vorschlag rechnete er mit der Möglichkeit, daß Mitglieder der Familie Visconti dargestellt sein könnten. In Frage kämen Azzos Nachfolger Giovanni und Luchino Visconti.

Bis auf eine Annahme lassen sich Gerolas Hypothesen mit den physiognomischen Merkmalen und den Insignien der beiden Figuren nicht vereinbaren<sup>23</sup>. Plausibel er-

schaulich, bei der die linke thronende Gestalt von der rechten ein Herrscheramt empfang, alles andere als plausibel. Da die Figur des hl. Ambrosius sowohl die Standarte als auch die stabförmige Insignie umfaßt, steht im Grunde außer Zweifel, daß beide eine Herrschaftslegitimation von Ambrosius empfangen.

- c) Von GEROLA wurde darauf hingewiesen, daß es problematisch ist, die beiden thronenden Gestalten als Azzo Visconti und Ludwig den Bayern zu identifizieren. Gegen die Annahme, daß die linke Figur Azzo Visconti darstellt, spricht deren Bartlosigkeit. Sowohl die Liegefigur des Grabmals als auch eine von GEROLA nicht erwähnte Stifterfigur auf der Arca di S. Pietro Martire zeigen Azzo Visconti mit Bart. Gegen die Annahme, daß die rechte Figur Ludwig den Bayern darstellt, spricht die Tatsache, daß sie keine Krone trägt. Zu der angesprochenen Stifterfigur s. P. SPREAFICO, *La basilica di S. Eustorgio. Tempio e Museo. Milano* <sup>2</sup>1976, 205, und die Tav. XLI in: RUSSELLI, *Le sculture* (wie in A. 2).
- d) Gegen die traditionelle Deutung der Mittelgruppe spricht schließlich auch die Herrschaftspolitik Azzos. Wenige Wochen nachdem er, durch das Reichsvikariat legitimiert, 1329 die Herrschaft über Mailand erlangt hatte, brach er politisch mit Ludwig dem Bayern und bemühte sich um eine Aussöhnung mit Papst Benedikt XII. Dieser hatte bis zu diesem Zeitpunkt die Visconti wegen ihrer dem Bayern geleisteten Gefolgschaft, ebenso wie sein Vorgänger Johannes XXII., mit allen kirchlichen und weltlichen Machtmitteln bekämpft. Azzo machte bereits 1330 von seinem Vikariatstitel keinen Gebrauch mehr. Seine Beziehungen zur päpstlichen Kurie in Avignon blieben zwar auch in den folgenden Jahren nicht konfliktfrei, zu einer Wiederannäherung an Ludwig den Bayern kam es jedoch nicht. Bis zu seinem Tod blieb er darum bemüht, einen erneuten Bruch mit dem Papst zu vermeiden. Seine beiden Nachfolger Giovanni und Luchino verfolgten einen entsprechenden politischen Kurs. In Verhandlungen, die sie unmittelbar nach ihrer Machtergreifung mit der päpstlichen Kurie führten, um *imperio romano vacante* von Benedikt XII. das Reichsvikariat über Mailand zu erhalten, verpflichteten sie sich ausdrücklich, nichts zu unternehmen, was für Ludwig den Bayern von Vorteil wäre: Fiamma, *Opusculum* (wie in A. 1) 42; F. UGHELLI, *Italia sacra* IV. Venedig 1719, 212; Giannina BISCARO, *Le relazioni dei Visconti con la Chiesa. Arch. Storico Lombardo* 46 (1919) 84—227 und 47 (1920) 193—271, bes. 234—235; COGNASSO, *L'unificazione* (wie in A. 1), Cap. VIII—X, bes. 219—223 und 290—292, und DERS. (ed.), *Petri Azarii Liber gestorum in Lombardia (RIS<sup>2</sup> XVI/4)*. Bologna 1926, 35, A. 7.

<sup>23</sup> GEROLA, *Figurazioni* (wie in A. 16) 104—106. Die Annahme, daß die rechte Figur Gallura in Sardinien personifizieren könnte, ist im Grunde völlig abwegig. Da alle an der Sarkophagfront darstellten Städte, je nach dem, ob ihr Name im Italienischen eine männliche oder eine weibliche Endung hat, als männliche oder weibliche Personifikation dargestellt wurde, müßte die Figur eine weibliche Personifikation sein, und das ist offensichtlich nicht der Fall. Der zweite Identifizierungsvorschlag von GEROLA wurde aufgegriffen von JOHANNSEN, *Glorifikation* (wie in A. 22) 93 und 102, A. 61. Gegen ihn lassen sich mehrere Einwände vorbringen:

- a) Luchino starb am 24. Januar 1349 im Alter von 57 Jahren (LITTA, *I Visconti* [wie in A. 5], Tav. III), d. h. er war zehn Jahre älter als Azzo. Zur Zeit der Entstehung des Grabmals war er bereits über fünfzig Jahre alt. Mit diesem Alter läßt sich die jugendliche Physiognomie der linken Figur denkbar schlecht vereinbaren, zumal die Physiognomie der Liegefigur des Grabmals mit Azzos Todesalter von 37 Jahren in Einklang steht.
- b) Die Hypothese, daß die rechte Figur Giovanni Visconti (1290—1354) darstellen könnte, erscheint spätestens dann problematisch, wenn man sie mit der auf der Rückseite der Arca di S. Pietro Martire vorhandenen Darstellung Giovannis vergleicht. Angesichts der Tatsache, daß beide Darstellungen aus der Werkstatt von Giovanni di Balduccio stammen, ist der geringe Grad an physiognomischer Übereinstimmung

scheint nur die Annahme, daß die linke Figur Mailand personifiziert. Sie besitzt eindeutig männliche Züge, was mit der männlichen Endung „o“ von Milano in Einklang steht, und sie hält das *vexillum* Mailands in ihren Händen. Erwägenswert erscheint diese Hypothese auch aus zwei weiteren Gründen: 1. Es wäre im Grunde unverständlich, wenn ausgerechnet Mailand, das Zentrum der Signorie der Visconti, an der Sarkophagfront nicht dargestellt wäre. 2. Es wurde bisher erstaunlicherweise noch nicht zur Kenntnis genommen, daß die Figur mit zwei Geldbeuteln ausgestattet ist, bei denen es sich offensichtlich nicht um modische Accessoires handelt, sondern um Attribute, die sie als allegorische Figur kennzeichnen. Der eine Geldbeutel hängt an einem breiten, durch einen seitlichen Gewandschlitz hindurchgeführten Riemen, ist offen und mit scheibenförmig dargestellten Geldstücken als Geldbeutel gekennzeichnet. Der andere ist geschlossen und hängt an dem linken Handgelenk der Figur. Als Attribute lassen sie sich sehr gut mit der Hypothese vereinbaren, daß die Figur Mailand personifiziert. Man geht wohl nicht fehl, wenn man davon ausgeht, daß sie den Reichtum der Stadt symbolisieren, wobei der offene Geldbeutel u. U. als ein spezieller Hinweis auf ihre Freigiebigkeit gedacht war.

Geht man davon aus, daß die linke thronende Figur Mailand darstellt, dann stellen sich vor allem zwei Fragen: 1. Gibt es aus dem Bereich der politischen Bildkunst der damaligen Zeit allegorische Huldigungsdarstellungen mit entsprechender Thematik? 2. Gab es in Mailand politische Vorstellungen, eine Art Mailand-Ideologie, die man zur Erklärung der Figur heranziehen könnte?

Außer einigen Herrscherbildern aus ottonischer Zeit sind nur drei mittelalterliche Darstellungen bekannt, die territoriale Herrschaftsansprüche durch huldigende Stadtpersonifikationen bzw. Personifikationen von Provinzen oder Ländern veranschaulichen: die *Roma caput mundi*-Darstellung des *Liber Historiae Romanorum*, die *Augusta Perusia*-Figurengruppe der Fontana Maggiore in Perugia und die Huldigungsdarstellung, die zu dem Miniaturenprogramm des *Convenevole da Prato* zugeschriebenen Lobgedichts auf Robert von Anjou gehört<sup>24</sup>. Die Miniatur des *Liber Historiae Romanorum* zeigt eine mit

---

in Rechnung zu stellen, auch wenn man berücksichtigt, daß es sich in dem einen Fall um eine frontale Darstellung handelt und im anderen um eine Profildarstellung (Giovanni Visconti ist auf der Arca di S. Pietro Martire unmittelbar vor Azzo Visconti dargestellt und nicht, wie bei RUSSELLI, *Le sculture* [wie in A. 2] 54 und Tav. XL—XLI, angegeben, auf der Vorderseite des Monuments. Vgl. SPREAFICO, S. Eustorgio [wie in A. 22] 205). Zu beachten ist auch die weltliche Kleidung der Figur der Sarkophagfront. Giovanni Visconti war nicht nur Signore, sondern auch Erzbischof von Mailand. Man kann daher davon ausgehen, daß er — als Nachfolger des hl. Ambrosius — in liturgischer Gewandung dargestellt worden wäre.

c) Giovanni und Luchino Visconti traten im August 1339 gemeinsam Azzos Nachfolge an, und 1341 wurden beide von Benedikt XII. zu Reichsvikaren ernannt (vgl. COGNASSO, *L'unificazione* [wie in A. 1] 285, 291 und 323). Die Annahme, daß sie an der Sarkophagfront dargestellt sein könnten, wäre daher auch nur dann plausibel, wenn die beiden thronenden Figuren dieselben oder doch zumindest gleichwertige Herrschaftsinsignien in den Händen hielten. Das ist jedoch nicht der Fall. Gerade der Herrscherglobus, der nur bei der rechten Figur vorhanden ist, war als Herrschaftszeichen in der Regel Königen und dem deutschen Kaiser vorbehalten. Die Tatsache, daß sich Cola di Rienzo 1347 bei seiner Investitur neben sechs Kränzen und Kronen und einem Szepter auch einen Herrscherglobus überreichen ließ, ermöglicht m. E. keine Rückschlüsse auf den Insigniengebrauch oberitalienischer Signore. Vgl. hierzu jedoch JOHANNSEN, *Glorifikation* 102, A. 61; s. ferner P. E. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel*. Stuttgart 1958, Kap. IV und V, bes. S. 100. Für die Deutung des Globus der rechten Figur erscheint beachtenswert, daß er im Unterschied zu dem Globus der hinter der Liegefigur stehenden *Justitia* ursprünglich nicht von einem kleinen Kreuz bekrönt wurde; ein Loch zur Befestigung eines solchen ist nicht vorhanden. Vgl. A. 9.

<sup>24</sup> Zu Huldigungsdarstellungen mit Personifikationen s. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris 1936; R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance II*. La Haye 1932, 299—304; P. E. SCHRAMM—F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser I*. Ein Beitrag zur

der Beischrift *Roma caput mundi* versehene, thronende *Roma*, die die Huldigung der Provinzen Gallien und Indien empfängt<sup>25</sup>. Die Figurengruppe der Fontana Maggiore weist dasselbe ikonographische Schema auf. In ihrem Fall thront in der Mitte jedoch keine *Roma*, sondern eine Personifikation Perugias mit einem Füllhorn. Zu ihrer Linken huldigt ihr eine Fische darbringende Personifikation des Trasimenischen Sees, zu ihrer Rechten, mit Getreide, eine Personifikation der Stadt Chiusi<sup>26</sup>. Die Huldigungsdarstellung des Lobgedichts auf Robert von Anjou besteht nicht aus einer formal geschlossenen Komposition, sondern aus einer Folge von Einzelfiguren, die wegen des Textbezugs auf mehrere Kodexseiten verteilt sind. Robert von Anjou nimmt thronend die Huldigung dreier Frauengestalten entgegen. Aus dem Gedicht geht hervor, daß sie Italien, Rom und Florenz personifizieren. Sie beklagen die in Italien herrschenden politischen Mißstände und fordern Robert von Anjou auf, das Land unter seine Herrschaft zu nehmen<sup>27</sup>.

Die Huldigungsdarstellung des Peruginer Brunnens ist im vorliegenden Zusammenhang von besonderer Bedeutung, nicht nur, weil in ihrem Fall das seinem Ursprung nach antike Bildthema der Rom huldigenden Städte auf eine andere Stadt übertragen wurde, sondern auch, weil man aufgrund der Tatsache, daß Giovanni di Balduccio in der Pisaner Domopera unter der Leitung von Giovanni Pisano gearbeitet hatte, davon ausgehen kann, daß er bestens über sie informiert war<sup>28</sup>.

Die Rezeption des antiken Bildthemas ist für die Deutung des thronenden *Milano* der Mailänder Sarkophagfront nicht unerheblich. Mailand erhob im Mittelalter wie eine Reihe anderer italienischer Städte den Anspruch, ein zweites Rom zu sein. Seit der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert hatte dieser Anspruch einen festen Platz in der lokalen Propa-

---

Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768—1250 (*Veröffentl. des Zentralinst. f. Kunstgesch. in München* II). München <sup>2</sup>1981, Kat. Nr. 52, 82, 108 und 110; P. E. SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751—1190. Neuauflage unter Mitarbeit von P. BERGHAUS—N. GUSSONE—F. MÜTHERICH. München <sup>2</sup>1983, Kat. Nr. 40, 106, 109, 110, 122 und 124; J. DÉER, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily (*Dumbarton Oaks Studies* 5). Cambridge/Mass. 1959, 173—176; HOFFMANN-CURTIVS, Fontana Maggiore (wie in A. 15) 36—42; BRANDIS-PÄCHT, *Historiae Romanorum* (wie in A. 15) 196—202; vgl. auch Liber ad honorem augusti di Pietro da Eboli secondo il cod. 120 della Biblioteca Civica di Berna, a cura di G. B. SIRAGUSA, Roma 1906, 147, Tav. XLVIII (f. 142), und zur antiken Bildtradition J. KOLLWITZ, Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin 1941, 35—62; J. M. C. TOYNBEE, Roma and Constantinopolis in Late-Antique Art. *The Journal of Roman Studies* 37 (1947) 135—144; A. GRABAR, Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie. *Dumbarton Oaks Papers* 6 (1951) 27—49; DERS., Une nouvelle interprétation de certaines images de la mosaïque de pavement de Qusr el-Lebya, in: DERS., *L'art paléochrétien et l'art byzantin*. London 1979, 264—278; H. BUSCHHAUSEN, Die spätromischen Metallschreine und frühchristliche Reliquiare, 1. Teil (*Wiener Byzantinistische Studien* 9). Wien 1971, Kat. Nr. A 2; Pamela C. BERGER, The Insignia Dignitatum. New York—London 1981, 25 und 37—39.

<sup>25</sup> Zu dieser Darstellung s. BRANDIS-PÄCHT, *Historiae Romanorum* (wie in A. 15) 196—206, auf S. 198 mit einer Datierung der Handschrift „um 1280/90“.

<sup>26</sup> Der Brunnen wurde 1278 vollendet; zur Deutung der Figurengruppe s. HOFFMANN-CURTIVS, Fontana Maggiore (wie in A. 15) 40—42.

<sup>27</sup> Das Lobgedicht und die zu ihm gehörenden Miniaturen sind in drei Fassungen überliefert: London, British Museum 6. E. IX; Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ser. Nov. 2639; Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale II. I. 27; vgl. die Faksimile-Ausgabe der Londoner Handschrift: *Convengono da Prato, Regia Carmina* (wie in A. 15), f. 10<sup>v</sup>—12<sup>r</sup>; im Text- und Kommentarband S. 15f. eine Datierung um 1335.

<sup>28</sup> Die Stationen der künstlerischen Tätigkeit des Giovanni di Balduccio werden kurz dargestellt von M. SEIDEL, Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano. *Städte Jb.* 5 (1975) 40—42, und von G. KREYTENBERG, Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern. Katalog der Ausstellung Wittelsbach und Bayern I/1. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. München—Zürich 1980, 447, mit ausführlicher Bibliographie.

ganda. Die Mailänder brachten mit ihm ihren Stolz auf die antike Vergangenheit ihrer Stadt, einen lokalen, politisch gefärbten Heiligen- und Reliquienkult, kirchenpolitische Rangansprüche des ambrosianischen Episkopats und politische Autonomie- und Machtansprüche auf eine kurze, aber inhaltsschwere Formel. Aus der lokalen Chronistik geht hervor, daß der *Secunda-Roma*-Anspruch Mailands in der Frühzeit der Signorie der Visconti mit beachtlichem Engagement verfochten wurde<sup>29</sup>. Bonvesin de la Riva hat ihn in seiner unter dem Mailänder Signoren und Erzbischof Ottone Visconti verfaßten Schrift *De magnalibus Mediolani* am massivsten propagiert und mit dem Vorschlag, den Sitz des Papstes nach Mailand zu verlegen, inhaltlich am weitesten vorangetrieben<sup>30</sup>. Eine besondere Rolle spielte in der Überlieferungstradition des *Secunda-Roma*-Anspruchs von Mailand eine Inschrift, die sich an der Porta Romana befand. Ihr Wortlaut ist durch mehrere Chronisten des 13. und 14. Jahrhunderts bekannt<sup>31</sup>. Die Inschrift ist im vorliegenden Zusammenhang von Interesse, weil in ihr der *Secunda-Roma*-Anspruch Mailands mit einem Anrecht auf Huldigung und Ehrung verknüpft wird:

*Dic, homo qui transit, dum porte limia tangis:  
Roma secunda, vale, regni decus imperiale;  
Urbs veneranda nimis, plenissima rebus opimis,  
te metuunt gentes, tibi flectunt colla potentes,  
in bello Thebas, in sensu vincis Athenas*<sup>32</sup>.

Man ginge wohl zu weit, wenn man in der Figur des thronenden, die Huldigung anderer Städte empfangenden *Milano* einen eindeutigen Hinweis auf den *Secunda-Roma*-Anspruch Mailands sehen wollte. Die literarische Tradition, durch die dieser Anspruch überliefert ist, bezeugt jedoch immerhin das Vorhandensein einer lokalen Ideologie, die es erlaubt, den mit der Figur verbundenen Darstellungsinhalt in einen zeitgenössischen Kontext einzuordnen.

Wen oder was könnte die rechte thronende Figur darstellen?

Da eine Kugel als Herrschaftszeichen bei den oberitalienischen Signoren nicht nachgewiesen ist und da die Figur keine Krone trägt, also auch ein König oder Kaiser kaum dargestellt sein kann, liegt die Vermutung nahe, daß es sich auch bei ihr um eine allegorische Figur handelt. Es wurde bisher nicht beachtet, daß in der Kunst des Trecento ein allegorischer Figurentyp vorkommt, der in seinem äußeren Erscheinungsbild Herr-

<sup>29</sup> W. HAMMER, The Concept of the New and Second Rome in the Middle Ages. *Speculum* 19 (1944) 60; A. COLOMBO, Milano «Secunda Roma» e la lapide encomoastica dell'antica Porta Romana. *Arch. Storico Lombardo* 6 (1956) 148—169; Susanne MAYER-HIMMELHEBER, Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der *Secunda-Roma*-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen. München 1984, 4—13; vgl. auch A. BUCK, Der Primat der Stadt in der italienischen Geschichte des Mittelalters und der Renaissance, in: Die italienische Stadt der Renaissance im Spannungsfeld von Utopie und Wirklichkeit, hrsg. von A. BUCK-B. GUTMÜLLER. Venedig 1984, 7—8.

<sup>30</sup> Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani/Le meraviglie di Milano*, ed. M. CONTI. Milano 1974, 170—201, 188: *Patet per iam dicta quod civitas nostra in mondo, computatis omnibus, parem non habet: patet quod sit quasi alter mundus ab altero condivisus; patet quod non tantum secunda Roma vocari meretur, ymo, si michi liceret quod fari liberet, ut non imputaretur michi presumptioni; meo quasi dignum et iustum videretur iudicio sedem papalem et reliquas dignitates ad eam totaliter huc transferri.*

<sup>31</sup> COLOMBO, Milano «Roma Secunda» (wie in A. 29), vgl. auch Benzo d'Alessandria, *Chronicon*, Lib. XIV, cap. CXXXVI—CLX, in: J. R. BERRIGAN, Benzo d'Alessandria and the Cities of Northern Italy. *Studies in Medieval and Renaissance History* 4 (1967) 154.

<sup>32</sup> V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, vol. X. Milano 1892, 33—34.

scherdarstellungen eng verwandt ist und zumindest in einigen Fällen einen Stab bzw. ein Szepter und einen Herrscherglobus als Attribut aufweist. Es handelt sich um die Personifikation des *Comune*. Von dieser allegorischen Figur sind mehrere Darstellungsvarianten bekannt, die deutlich zeigen, daß sie nicht nur die Kommune als politische Körperschaft bzw. als Stadtstaat symbolisierte, sondern auch deren politische Grundprinzipien, Gemeinwohl und Gerechtigkeit. Da die einzelnen Beispiele in der Literatur häufig besprochen wurden, genügen im vorliegenden Zusammenhang einige Hinweise auf ihre ikonographischen Merkmale.

Das von Giotto in Florenz im Palazzo del Podestà ausgeführte Fresko, dessen Darstellungsthema Ghiberti mit der Formulierung *el comune come era rubato* umschreibt, enthielt nach Vasari eine *Comune*-Darstellung «in forma di giudice con lo scettro in mano»<sup>33</sup>. Auf den beiden allegorischen Reliefs des Grabmals von Guido Tarlati im Dom von Arezzo thront die *Comune*-Personifikation auf einem Podium, an dessen Stufen sich das Wappen des *Popolo* von Arezzo befindet. Sie hat die Gestalt eines bärtigen alten Herrschers und hält in der Rechten ein Szepter<sup>34</sup> (Abb. 13—14).

Besondere Bedeutung kommt im vorliegenden Zusammenhang den *Comune*-Darstellungen der Stadt Siena zu. Am Anfang steht das *Buon Governo*-Fresko Ambrogio Loren-

<sup>33</sup> Ghiberti: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hrsg. von J. VON SCHLOSSER, Bd. I. Berlin 1912, 36: *Dipinse nel palagio del podestà di Firenze, dentro fece el comune come era rubato*; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori e scultori e architetti*, a cura di R. BETTARINI-P. BAROCCHI. Firenze 1967, 116: «E nella sala grande del Podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti, dove, in forma di giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere e sopra la testa gli pose le bilance pari per le giuste ragioni ministrare da esso, aiutato da quattro Virtù che sono la Fortezza con l'animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l'armi e la Temperanza con le parole — *pittura bella et invenzione propria e verissimile*». S. auch S. MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*. Firenze 1897. Von einer weiteren, ehemals im Palazzo della Ragione in Padua vorhandenen *Comune*-Darstellung ist ein Bildtitulus überliefert, der jedoch keine Rückschlüsse auf ihre ikonographischen Merkmale ermöglicht. J. VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*. *JKhSW* 17 (1896) 70—80 und 95; die Inschrift lautet: *DICIT COMUNE SEU COMUNITAS || SIC ME DILACERAT, SIC ME GENUS OMNE CRUENTAT || HEU NULLA HOS PIETAS, NULLA HOS CLEMENTIA TEMPTAT*. Vgl. auch SCHLOSSER, *Ghibertis Denkwürdigkeiten* II 114—115.

<sup>34</sup> In beiden Reliefs wurden im 18. Jahrhundert sowohl das Szepter als auch jeweils beide Arme der *Comune*-Personifikation von dem Bildhauer Angiolo Bini di Prato in Stuck ergänzt. Für die Frage nach den für *Comune*-Darstellungen gebräuchlichen Attributen liefern die Reliefs daher keine sicheren Aufschlüsse. An dem Grabmal waren vermutlich im 14. Jahrhundert anlässlich der Vertreibung der Tarlati aus Arezzo Zerstörungen vorgenommen worden, die sich in erster Linie gegen die Köpfe und Insignien der Figuren richteten. Da bei beiden *Comune*-Figuren nicht nur der rechte Arm mit dem Szepter, sondern auch der linke Arm abgeschlagen worden war, steht zu vermuten, daß sie auch in der linken Hand ursprünglich ein Herrschaftszeichen hielten. Geht man von den intakt erhaltenen *Comune*-Darstellungen aus, dann kommt man zu dem Schluß, daß es sich dabei kaum um etwas anderes gehandelt haben kann als um einen Herrscherglobus. Vgl. MORPURGO, *Un affresco perduto* (wie in A. 33) 23, A. 3, wo jedoch nur die Zerstörungen am *Comune Pelato*-Relief erwähnt werden. Zu den erneuerten Beischriften der beiden Reliefs (*Il Comune Pelato* und *Il Comune in Signoria*) vgl. Helen WIERUSZOWSKY, *Art and the Commune in the Time of Dante*. *Speculum* 19 (1944) 24, A. 3. Das Wappen des *Popolo*, das an den Stufen des Podiums vorhanden ist, wurde unter der Signorie der Tarlati als Wappen der Kommune verwendet. U. PASQUI, *Lo stemma del Comune di Arezzo*, in: *Arezzo e gli Aretini*. Arezzo 1921, 109. Zu dem Grabmal allgemein s. LONGHURST, *Italian Monuments* (wie in A. 7), H 12 (mit der älteren Literatur); A. R. GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*. Firenze 1969, 77—99; POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture* (wie in A. 2) 18, 187—188; JOHANNSEN, *Glorifikation* (wie in A. 22) 94; M. SALMI, *Civiltà artistica della Terra Aretina*. Novara 1971, 74—75; A. TAFI, *Arezzo*. Guida storico-artistica. Arezzo 1978, 242—245; E. CARLI, *Gli scultori senesi*. Milano 1980, 19 u. Taf. 78—91; Helen A. RONAN, *The Tuscan wall tomb 1250—1400*. Ph. D. Indiana University 1982. *Ann Arbor/Mich.* 1982, 80—81 und *Kat.* Nr. 3.

zettis in der Sala della Pace des Palazzo Pubblico. Die *Comune*-Personifikation Ambrogios (Abb. 15) hat, wie die des Tarlati-Grabmals, die Gestalt eines alten Herrschers. In diesem Fall trägt sie jedoch einen Pelzhut und ist in den Farben Sienas, Schwarz und Weiß, gekleidet. In der Rechten hält sie ein Szepter, in der Linken einen überdimensionierten Herrscherglobus mit dem Siegelbild der Stadt. Der Gestalt zu Füßen lagert die sienesische Wölfin mit den Zwillingen<sup>35</sup>.

Daß es richtig ist, die zweifellos scheibenförmig dargestellte runde Insignie als einen Herrscherglobus anzusprechen, zeigen die *Comune*-Darstellungen, die sich auf den *Biccherna*-Tafeln von 1364 und 1385 befinden. Auf beiden Darstellungen trägt die Personifikation des *Comune* Stab und Globus; im Fall der Tafel von 1364 (Abb. 16) ist der Globus mit den Farben der sienesischen Kommune gekennzeichnet<sup>36</sup>. Die *Comune*-Personifikation der Tafel von 1364 verdient im vorliegenden Zusammenhang auch wegen ihrer jugendlichen Physiognomie Beachtung, denn sie liefert ein wichtiges Indiz dafür, daß der Figurentyp des alten, greisenhaften Herrschers für *Comune*-Personifikationen keineswegs kanonisch war.

Angesichts der ikonographischen Bandbreite, die man bei den *Comune*-Personifikationen hinsichtlich Kleidung, Haartracht und Physiognomie feststellen kann, läßt sich die Hypothese, daß die rechte thronende Figur der Mailänder Sarkophagfront der Tradition der *Comune*-Personifikationen angehört, ohne weiteres rechtfertigen. In ihrem speziellen Fall ist das Vorhandensein der Insignien Stab und Herrscherglobus entscheidend.

Es erscheint allerdings fraglich, ob man die Figur einfach als Darstellung der Kommune von Mailand identifizieren kann. Da sie im Unterschied zu anderen *Comune*-Darstellungen keinerlei heraldische Kennzeichen aufweist und Mailand bereits durch die linke thronende Figur veranschaulicht wird, ist es m. E. wahrscheinlicher, daß sie das Gemeinwohl symbolisiert.

Das gleichwertige Nebeneinanderthronen von Mailand und Gemeinwohl, das beide zu einem Figurenpaar zusammenschließt, kann man mit der inhaltlichen Konzeption der *Comune*-Personifikation des *Buon Governo*-Freskos von Ambrogio Lorenzetti vergleichen. Die Inschriften des Freskos identifizieren die Figur gleichzeitig als Kommune von Siena und als Gemeinwohl. Man kann daher sagen, daß sie eine den beiden thronenden Figuren

<sup>35</sup> N. RUBINSTEIN, Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. *JWCI* 21 (1958) 179—207; Uta FELDGES-HENNING, The Programm of the Sala della Pace: a New Interpretation. *JWCI* 35 (1972) 145—162; Edna C. SOUTHARD, The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289—1539: Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany. Ph. D. Indiana University 1978. New York—London 1979, 272—294, mit ausführlichen bibliographischen Angaben; FRUGONI, Una lontana città (wie in A. 19) 136—210; G. BORGHINI, in: Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione, a cura di C. BRANDI. Siena 1983, 220—223; G. ROWLEY, Ambrogio Lorenzetti. Princeton 1958, 99—107.

<sup>36</sup> Zu beachten ist darüber hinaus auch, daß die *Comune*-Personifikation des *Buon Governo*-Freskos den überdimensionierten Herrscherglobus tatsächlich wie einen Herrscherglobus auf der Hand trägt. Auf dem Fresko sieht man das allerdings weniger deutlich als auf der *Comune*-Darstellung der *Gabella*-Tafel von 1344, die derjenigen des Freskos in allen ikonographischen Details folgt. Vgl. FRUGONI, Una lontana città (wie in A. 19) 141—142; eine weitere *Comune*-Darstellung mit Herrscherglobus befindet sich auf der *Gabella*-Tafel von 1474. Zu den angesprochenen *Biccherna*- und *Gabella*-Tafeln vgl. die Katalogeinträge 28, 36, 38, 69, in: Le Biccherna. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII—XVIII), a cura di L. BORGIA—E. CARLI—M. A. MORANDI—P. SINIBALDI—C. ZARRILI. Roma 1984. Zur Bedeutung des Herrscherglobus vgl. SCHRAMM, Sphaira (wie in A. 23) 100; SCHRAMM weist darauf hin, daß der Herrscherglobus im späten Mittelalter gelegentlich als Bildzeichen für „geordnetes Regiment“ bzw. für „Staatshoheit“ verwendet wurde, geht auf das Auftreten des Herrscherglobus in Verbindung mit *Comune*-Darstellungen jedoch nicht ein.

der Sarkophagfront inhaltlich entsprechende Doppelrolle spielt<sup>37</sup>. Es ist denkbar, daß Giovanni di Balduccio aus formalen Gründen die Stadt Mailand und das Gemeinwohl mit zwei Figuren zur Darstellung brachte, denn ohne eine zweite thronende Figur wäre es kaum möglich gewesen, die achsialsymmetrische Komposition der Huldigungsdarstellung in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen.

Das *Buon Governo*-Fresko Ambrogio Lorenzettis weist zwei weitere Elemente auf, die für die Deutung der beiden thronenden Figuren aufschlußreich sind: die sienesische Wölfin und die beiden unterhalb des Podiums knieenden Adelige, die sich durch einen Dedikationsakt der Herrschaft der sienesischen Kommune unterstellen.

Die Wölfin verweist auf die römische Gründungslegende Sienas, mit der die Sienesen ihrer Stadt eine besondere Würde zuschrieben. Sie symbolisierte einen Anspruch, der inhaltlich dem *Secunda-Roma*-Anspruch Mailands und damit auch dem mit der Figur des thronenden *Milano* verbundenen Darstellungsinhalt verwandt ist<sup>38</sup>. Die beiden Adelige veranschaulichen ein wichtiges Element der inhaltlichen Aussage des Freskos. In der zu diesem gehörenden Versinschrift ist die generelle Feststellung enthalten, daß einer Stadt „automatisch“ Tribute und Herrschaftsgebiete übergeben werden, wenn ihre Bürger dafür Sorge tragen, daß in ihr Gemeinwohl und Gerechtigkeit herrschen. Diese Feststellung läßt darauf schließen, daß die Verknüpfung des Gemeinwohls mit dem Thema der Huldigung politischer Trabanten darauf abzielte, territoriale Herrschaftsansprüche zu legitimieren<sup>39</sup>. Durch die *Biccherna*-Tafel von 1364 (Abb. 16) ist das Thema politischer

<sup>37</sup> Zur inhaltlichen Konzeption der *Comune*-Personifikation des *Buon Governo*-Freskos s. RUBINSTEIN, *Political Ideas* (wie in A. 35) 180—185. Als literarisches Vergleichsbeispiel für eine getrennte Darstellung von Stadt und *Comune* sind die beiden Antonio Pucci zugeschriebenen politischen Sonette beachtenswert, auf die MORPURGO in seinen Untersuchungen zu Giotto's *Comune*-Darstellung hingewiesen hat (MORPURGO, *Un affresco perduto* [wie in A. 33] 8—10, und DERS., *Bruto «il buon giudice»*, nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze, in: *Miscellanea di Storia dell'arte in onore di J. P. SUPINO*, Firenze 1933, 154—156). Das erste Sonett enthält eine Schilderung der politischen Mißstände von Florenz, und auf diese antwortet im zweiten Sonett das personifizierte *Comune*. Relevant ist im vorliegenden Zusammenhang, daß Pucci Florenz deutlich von dem personifizierten *Comune* unterscheidet. Vor allem aus dem Inhalt der zweiten *Quartina* geht das eindeutig hervor.

<sup>38</sup> Zur Wölfin mit den Zwillingen s. L. DOUGLAS, *Storia politica e sociale della Repubblica di Siena*. Siena 1926, 7—8; RUBINSTEIN, *Political Ideas* (wie in A. 35) 201—202; W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1979, 196—197; Antje MIDDELDORF-KOSEGARTEN, *Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel*. *Münchner Jb. der bildenden Kunst* 21 (1970) 84, und DIES., *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*. *Studien zur Skulptur in Siena 1250—1330 (Italienische Forschungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3. Folge, XIII)*. München 1984, 81, 99, Kat. Nr. VIII, 1a sowie Kat. Nr. XVI.

<sup>39</sup> Die Inschrift lautet: *Questa santa virtu (= die im linken Teil des Freskos dargestellte Justitia) ladove regge || Induce adunita li animi molti || E questi accio raccolti || Un ben comun per lor signor si fanno || Lo qual p(er) governar suo stato elegge || Di no(n) tener giamma gli ochi rivolti || Dalo splendor de volti || Dele virtu che torno allui si stanno || P(er) questo con triunfo allui si danno || Censi tributi e signorie di terre || Per questo senza guerre || Seguita poi ogni civile effetto || Utile necessario e di diletto*. Zit. nach ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti* (wie in A. 35) 127. Ein weiteres Beispiel dafür, daß das Gemeinwohl als politisches Prinzip zur Legitimierung territorialer Herrschaftsansprüche herangezogen werden konnte, liefert die 1387 von Francesco di Vannozzo verfaßte *Cantillena pro Comite Virtutum*. Es handelt sich bei dieser um einen aus acht Sonetten bestehenden Sonettenkranz, in dem das Thema politischer Huldigung aufgegriffen wurde. In den Sonetten treten nacheinander das personifizierte Italien und die personifizierten Städte Padua, Venedig, Ferrara, Bologna, Florenz, Rimini und Rom huldigend vor Gian Galeazzo Visconti, damit dieser sie seiner Herrschaft unterstellte. In der ersten *Quartina* des 5. Sonetts lobt Bologna die auf das Gemeinwohl ausgerichtete Herrschaft des Mailänder Signoren: *Dio ti conservi, carità del mondo, || salute e porto d'ogn'alma terrena || in cui moralità tutta s'affrena, || guida d'ogni uomo, al ben comun secondo*. Zit. nach A. MEDIN, *Francesco di Vannozzo* (wie in A. 13) 271.

Huldigung auch als spezielles Bildthema für die politische Bildkunst Sienas belegt. Die im Zentrum thronende Figur des *Comune* empfängt die Huldigung einer anonymen Schar von Personen, die man aufgrund der Attribute und Gegenstände, die sie in Händen halten, als politische Trabanten bzw. deren Repräsentanten ansprechen kann. Die Darstellung ist motivisch, vor allem durch die Vielfalt der Huldigungsrequisiten und die zeitgenössische Tracht der Personen, der Huldigungsdarstellung des Azzo Visconti-Grabmals in vieler Hinsicht vergleichbar. Inhaltlich liefert sie für diese keine weiteren Aufschlüsse<sup>40</sup>.

Die Huldigungsdarstellung der Sarkophagfront des Azzo Visconti-Grabmals unterscheidet sich von den bisher zum Vergleich herangezogenen Huldigungsdarstellungen durch zwei Besonderheiten: durch die thematische Einbeziehung des Stadtpatrons und durch ein spezifisches Kompositionsschema.

Das Kompositionsschema war keine Erfindung Giovanni di Balduccios. Bereits ein Jahrzehnt früher hatte Tino di Camaino dasselbe Schema zur formalen Gestaltung des Frontreliefs des Sarkophags des Grabmals von Karl von Kalabrien verwendet (Abb. 12)<sup>41</sup>. Trotz der auf den ersten Blick frappierenden formalen Übereinstimmungen ist es freilich wenig wahrscheinlich, daß Giovanni di Balduccio das Sarkophagrelief in S. Chiara in Neapel kannte und daß er gerade von diesem das formale Grundkonzept zur Gestaltung der Huldigungsdarstellung übernahm<sup>42</sup>.

Thematisch unterscheiden sich die beiden Reliefs deutlich. Das Sarkophagrelief in Neapel zeigt Karl von Kalabrien mit elf weltlichen und geistlichen Gefolgsleuten seines Hofes, die in zwei getrennten Gruppen rechts und links von ihm aufgereiht sind. Eine zu Füßen des Herzogs stehende Schale, aus der in friedlichem Nebeneinander ein Wolf und ein Lamm trinken, kennzeichnet ihn in Anlehnung an eine biblische Metapher als friedlichen und gerechten Herrscher<sup>43</sup>.

Im Vergleich mit der Mailänder Sarkophagfront ist insbesondere beachtenswert, daß durch die Rechts-Links-Gruppierung das weltliche und geistliche Gefolge so dargestellt ist, daß die knieenden und stehenden Figuren jeweils derselben Personengruppe angehören. Das Knieen in der vorderen Reihe ist rein formal begründet und dient lediglich dazu, Platz zur Darstellung einer zweiten stehenden Figurenreihe zu schaffen. Als Motiv hat das Knieen keine andere Bedeutung als das Stehen in der hinteren Reihe. Im Fall der Mailänder Sarkophagfront ist das anders, vor allem aufgrund der anderen Thematik. Hier

<sup>40</sup> G. SWARZENSKI, A Sienese Bookcover of 1364. *Bull. of the Museum of Fine Art. Boston* 48 (1950) 44—46; Gertrude COOR, Trecento-Gemälde aus der Sammlung Rambaux. *Wallraf-Richartz-Jb.* 18 (1956) 120; P. SINIBALDI, in: *Le Biccherne* (wie in A. 36), Kat. Nr. 36.

<sup>41</sup> FRASCHETTI, *Sarcophagi* (wie in A. 9) 392—402; VALENTINER, Tino di Camaino (wie in A. 10) 120—128; O. MORISANI, Tino di Camaino a Napoli. *Napoli* 1945, 58—66; LONGHURST, *Notes* (wie in A. 7), D 10; POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture* (wie in A. 2) 184; CARLI, *Gli scultori senesi* (wie in A. 34) 18, mit ausführlicher Bibliographie zu Tino di Camaino.

<sup>42</sup> Ähnliche Kompositionsschemata kommen z. B. auch bei einigen Zeremonialbildern des Codex Balduini (Koblenz, Staatsarchiv) vor: F.-J. HEYEN, *Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg (1308—1313)*. Boppard am Rhein 1965, Taf. 10b, 11b, 15b, 16b, und 22a; die Bilderchronik wird von HEYEN in die „dreißiger oder vierziger Jahre“ des 14. Jahrhunderts datiert.

<sup>43</sup> Zur Deutung des Motivs s. JOHANNSEN, *Glorifikation* (wie in A. 22) 85—87 (mit dem Hinweis auf Jesaja XI 6 und LXV 25); eine Variante des Motivs zeigt eine Miniatur des *Liber ad honorem augusti* des Pietro da Eboli (Bern, Stadtbibliothek, Cod. 120, f. 141); dargestellt sind mehrere verschiedenartige Tiere, die in friedlichem Nebeneinander aus einer Quelle trinken, darüber die Beischrift: *Tanta pax est tempore Augusti quod in uno fonte bibunt omnia animalia*, zit. nach Pietro da Eboli, *Liber*, ed. SIRAGUSA (wie in A. 24) 146.

dient das Stehen und Knieen zur rangmäßigen Unterscheidung von Stadtpersonifikationen und Stadtpatronen und zur Veranschaulichung der unterschiedlichen Rollen, die sie bei der Huldigungshandlung spielen. Darüberhinaus wurden die Stadtpatrone nicht einfach neben den Stadtpersonifikationen aufgereiht, sondern durch gebärdensprachliche Motive, die der Tradition des religiösen Dedikations- bzw. Devotionsbildes entstammen, ihrer jeweiligen Stadt zugeordnet. Es handelt sich hierbei um ein ikonographisches Konzept, das in den politischen Devotionsgruppen Giovanni Pisanos, in der Figurengruppe der Porta San Ranieri des Pisaner Doms und in der Figurengruppe des Mittelportals des Doms von Siena, vorgeprägt war.

Die Figurengruppe der Porta San Ranieri des Pisaner Doms zeigte eine thronende Madonna mit Kind, der von zwei Engeln die Pisaner Kommune in Gestalt einer weiblichen Personifikation und Kaiser Heinrich VII. präsentiert wurden. Die Stadt Pisa ließ auf diese Weise durch Giovanni Pisano sowohl ihre Kaiserstreue als auch ihren besonderen Status, den sie als Bündnispartner Heinrichs VII. beanspruchte, veranschaulichen und empfahl sich mit diesem politischen Credo dem Schutz der Madonna<sup>44</sup>.

Die Devotionsgruppe des Sieneser Doms war ein Denkmal für den am Vorabend der Schlacht von Montaperti im September 1260 vollzogenen Huldigungsakt, mit dem sich die Stadt der Madonna geweiht hatte. Einer stehenden Madonna wurden, wiederum von zwei Engeln, der damalige *Sindaco* Buonaguida Lucari und eine Personifikation der Stadt empfohlen<sup>45</sup>.

Giovanni di Balduccio hat in sehr ähnlicher Weise die ikonographischen Elemente des religiösen Devotionsbildes für die Komposition der Huldigungsdarstellung der Mailänder Sarkophagfront (Abb. 2) aufgegriffen, die Stadtpersonifikationen rechts und links der zentralen Figur des hl. Ambrosius als Supplikanten aufgereiht und die bei Giovanni Pisano als Thronassistenten agierenden Engel durch die jeweiligen Stadtpatrone ersetzt. Diese sind dadurch, daß sie die Stadtpersonifikationen am Kopf, bei den Schultern oder bei der Hand fassen oder nach deren Attributen greifen, anschaulich in die Huldigungshandlung einbezogen. Sie treten als Anwälte ihrer Städte vor Ambrosius auf, der durch das Hoheitsmotiv des von Engeln gehaltenen Vorhangs als der Ranghöchste der dargestellten Stadtpatrone gekennzeichnet ist. Sie empfehlen die huldigenden Städte seiner Obhut. Nicht die beiden thronenden Figuren, sondern er ist letztlich der Hauptadressat. Die Unterwerfung der dargestellten lombardischen Städte unter das von den Visconti in Mailand errichtete Regime wird auf diese Weise zu einer durch die zuständigen Stadtpatrone sanktionierten Dedikation an den hl. Ambrosius deklariert.

Das Phänomen, daß Kommunen von eroberten oder zur Unterwerfung gezwungenen Nachbarkommunen und Burgen Tribute, Ländereien oder symbolische Huldigungsgeschenke in Form von Dedikationen entgegennahmen, die an ihren jeweiligen Stadtpatron gerichtet wurden, ist im Bereich der mittelalterlichen Kommunen Italiens vielfach be-

<sup>44</sup> Die Figurengruppe wurde vermutlich anlässlich des ersten Pisa-Besuchs Heinrichs VII. (März/April 1312) aufgestellt. Erhalten blieben nur fragmentarische Figuren der Madonna und der Pisa-Personifikation. P. E. SCHRAMM-H. FILLITZ-F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser II. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I., 1273—1319* (*Veröffentl. des Zentralinst. f. Kunstgesch. in München VII*). München 1978, 52, Kat. Nr. 9; M. SEIDEL, *Ubera Matris*. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der mittelalterlichen Kunst. *Stüdel Jb.* 6 (1977) 79—84, mit Ausführungen zur Deutung des Monuments, insbesondere der — als zwei nackte Kinder nährenden Mutter dargestellten — Stadt Pisa.

<sup>45</sup> SEIDEL, *Ubera Matris* 80—83, und MIDDELDORF-KOSEGARTEN, *Sienesische Bildhauer* (wie in A. 38) 77—82.

legt<sup>46</sup>. Die bisher bekanntgewordenen Dokumente, die mit der Unterwerfung der an der Sarkophagfront dargestellten Städte in Zusammenhang stehen, enthalten jedoch keine ausdrücklichen Dedikationen an Ambrosius. In einigen Fällen liefern lediglich religiöse Invokationen Indizien dafür, daß die Visconti bei erfolgreich durchgeführten Eroberungen auf die *curia celeste* und die jeweils zuständigen Stadtpatrone als Legitimationsinstanz Bezug nahmen und deren Einverständnis voraussetzten<sup>47</sup>. Es drängt sich daher die Frage auf, warum Ambrosius nun ausgerechnet im Fall der Huldigungsdarstellung des Azzo Visconti-Grabmals als Hauptadressat der Huldigung der von den Visconti beherrschten Städte erscheint.

Der Heilige war als Stadtpatron in Mailand bereits seit Jahrhunderten ein Politikum; als Legitimationsfigur konnte er aber für die Visconti zunächst keine besondere Rolle spielen, da er lange Zeit vom Mailänder *Popolo* und ihren politischen Gegnern, den Della Torre, als Schutzheiliger politisch beansprucht worden war<sup>48</sup>. Das änderte sich jedoch wenige Monate vor Azzos Tod durch die Schlacht von Parabiago, in der Luchino Visconti ein von Lodrisio Visconti, einem abtrünnigen Mitglied des Familienclans, gegen Mailand geführtes Söldnerheer besiegte. Im Anschluß an die Schlacht fand eine Legende Verbreitung, derzufolge es Luchino nur dadurch gelungen war, die Mailand drohende Gefahr zu bannen, weil der hl. Ambrosius auf dem Schlachtfeld erschienen war und Mailands Feinde geißelschwingend in die Flucht geschlagen hatte<sup>49</sup>. Von viscontifreundlichen Chronisten wurde dieses Wunder zur Bekräftigung der Legitimität des Visconti-Regimes propagandistisch ausgeschlachtet. Ihnen zufolge hatte die junge Dynastie in Parabiago den „Segen des alten Stadtpatrons erhalten“<sup>50</sup>. Die Visconti ließen zur Erinnerung an die Schlacht auf dem Kampffeld die Kirche S. Ambrogio della Vittoria errichten und inaugurierten eine Prozession, die jeweils am Jahrestag der Schlacht durchgeführt wurde und durch die offizielle Beteiligung der Repräsentanten der Kommune einen öffentlich-politischen Charakter besaß<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> H. K. PEYER, Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien. Zürich 1955, 46—58, bes. 48, und ferner S. BERTELLI, Il potere oligarchico nello stato-città medievale. Firenze 1978, 149—155. Als Bildthema waren die an Stadtpatrone gerichteten Huldigungen politischer Trabanten offenbar nicht verbreitet. In dem *Buon Governo*-Fresko Ambrogio Lorenzettis ist dieses spezielle Huldigungsthema nur vage faßbar. Die Jungfrau Maria, die von den Sienesen seit der Schlacht von Montaperti offiziell als Herrin der Stadt verehrt wurde, tritt in dem Fresko zwar nicht „persönlich“ in Erscheinung, an zentraler Stelle sind jedoch Symbole vorhanden, die zur Signalisierung ihrer Herrschaft über Siena in Gebrauch waren. Zu beiden Seiten des Kopfes der *Comune*-Personifikation befinden sich die Buchstaben *C. S. C. V.* (zu dem dritten, falsch ergänzten *C* vgl. RUBINSTEIN, Political Ideas [wie in A. 35] 181), die für *Comune Senarum Civitas Virginis* stehen und auf dem ins Auge springenden überdimensionierten Herrscherglobus eine Darstellung des Siegelbildes der Stadt (eine von zwei Kandelaberengeln flankierte thronende Madonna mit Kind). Das Argument, daß die Dedikation der beiden Adeligen dadurch, daß sie an die sienesische Kommune erfolgt, gleichzeitig auch an deren Herrin gerichtet ist, gehört somit zumindest implizit zur Gesamtaussage des Freskos.

<sup>47</sup> COGNASSO, Note e documenti (wie in A. 18), *passim*.

<sup>48</sup> PEYER, Stadt und Stadtpatron (wie in A. 46) 35—36.

<sup>49</sup> G. GIULINI, Continuazione delle memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano nei secoli bassi. Milano 1771, parte I, 357—374; G. CALLIGARIS, Il Flagello di Sant' Ambrogio e le leggende delle lotte ariane, in: Ambrosiana. Scritti varii pubblicati nel XV centenario dalla morte di S. Ambrogio. Milano 1897, 1—63, bes. 5—9; COGNASSO, L'unificazione (wie in A. 1) 281—284; COGNASSO, Visconti (wie in A. 1) 178—180; PEYER, Stadt und Stadtpatron (wie in A. 46) 37.

<sup>50</sup> PEYER, Stadt und Stadtpatron 37.

<sup>51</sup> GIULINI, Continuazione, parte I, 365—371; A. GIULINI, La chiesa e l'abbazia cistercense di S. Ambrogio della Vittoria in Parabiago. *Arch. Storico Lombardo* (1923) 144—158.

Vor dem Hintergrund dieses Geschehens wird deutlich, daß die inhaltliche Aussage der Huldigungsdarstellung zur Entstehungszeit des Grabmals politisch von besonderer Aktualität war. Mit der Darstellung bekräftigten die Visconti die Kontinuität des hl. Ambrosius als Schutzpatron auch unter ihrer Herrschaft. Das Umfassen der Attribute der beiden Personifikationen *Milano* und *Comune* durch den Heiligen veranschaulicht, daß diese unter seinem Schutz stehen<sup>52</sup>. Ferner wird mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß auch die von den Visconti eroberten Städte seinen Schutz erlangten.

Hinsichtlich der Bedeutung, die dem hl. Ambrosius durch die Huldigung der Stadtpersonifikationen beigemessen wird, ist insbesondere auch beachtenswert, daß einige Chronisten in ihren Ausführungen zur Schlacht von Parabiago hervorheben, daß der durch ihn herbeigeführte positive Ausgang der Schlacht nicht nur Mailand, sondern die gesamte Lombardei vor großem Unheil bewahrt habe<sup>53</sup>. Es ist durchaus denkbar, daß es im Umfeld der Visconti im Anschluß an die Schlacht gezielte Bestrebungen gab, Ambrosius über seine traditionelle Rolle als Patron Mailands hinaus als Schutzheiligen des gesamten Herrschaftsbereichs der Visconti zu profilieren. Wenn dies zutreffen sollte, dann war die Huldigungsdarstellung des Azzo Visconti-Grabmals ein in Marmor gemeißeltes Manifest dieser Bestrebungen.

\* \*  
\*

#### ANHANG

Durch Guiden- und Geschichtsschreiber sind eine Reihe zum Teil widersprüchlicher Nachrichten überliefert, anhand derer man die Geschichte des Grabmals erschließen kann.

Erstmals erwähnt wird es in den «Vite dei dodici Visconti» des Paolo Giovio (1549): «Fu sepolto» (Azzo Visconti) «in un bellissimo sepolero di marmo all'altare di S. Gotardo, nel quale si vede l'effigie sua posta a giacere di lavoro intagliato e indorato; del medesimo artificio è circondata la cassa del sepolero di tavole di marmo; nelle quali si vede diligentemente scolpita l'immagine dell'Imperator Ludovico in habito solenne, quando inanzi Azzo supplichevole è inginocchiato esso gli dona l'insegne dello stato di Milano. L'Epitaphio d'Attio, il quale in quel rozzo secolo si chiamava Azzo.

Hoc in Sarcophago tegitur vir nobilis Azo  
Anguiger, Imperio placidus, non lenis & asper,  
Urbem qui muris cinxit, Regnumque recepit,  
Punivit fraudes, ingentes struxit & aedes  
Dignus longa vita, in fatis si foret ita  
Ut virtus multos posset durare per annos»<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Insbesondere hinsichtlich des Fahnenmotivs vgl. das Relief der Portallünette von S. Zeno in Verona (L. SIMEONI, Verona. Roma 1929, 61—62, und L. MAGAGNATO, Arte e Civiltà del Medioevo veronese. Torino 1962, 8 und Abb. 2) und die Darstellung der Vertreibung des Herzogs von Athen im Palazzo Vecchio in Florenz (G. LENSİ ORLANDI, Il Palazzo Vecchio di Firenze. Firenze 1977, 38—39, Abb. 27).

<sup>53</sup> Fiamma, *Opusculum* (wie in A. 1) 26—31; Bonincontro Morigia, *Chronicon Modoetiense* (*RIS* XII [1728]) 1173—1175; *Annales Mediolanenses ab anno 1230 usque ad annum 1402* (*RIS* XVI [1730]) 713—714.

<sup>54</sup> P. JOVII, *Vitae Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum. Lutetiae 1549*, 127, zit. nach der italienischen Ausgabe (Venezia 1549) GIOVIO, *Vite* (wie in A. 5), f. 77<sup>r</sup>—77<sup>v</sup>.

Zehn Jahre später sei auch Luchino Visconti in S. Gottardo bestattet worden: «Fu sepolto nella Chiesa di San Gothardo appresso Azzo . . . . Questi rozzi versi furono scritti nella sepoltura:

Justitiae cultor, scelerumque acerrimus ultor,  
 Pauperibus carus, nunquam dum vixit avarus,  
 Egregijus factis, & cladibus ante peractis.  
 Insignem bello laudem meruit, nisi fraudem  
 Sors mala struxisset, crudeliter, & perijisset»<sup>55</sup>.

Das Grabmal von Azzo Visconti erwähnt Giovio auch in den «Elogia virorum bellica virtute illustrium» an zwei Stellen. In beiden Fällen weicht er — wie bereits gesagt — von seiner in den Visconti-Viten gegebenen Identifizierung der beiden thronenden Figuren der Mittelgruppe des Sarkophagfrontreliefs ab. In dem Elogium des Galeazzo I. heißt es: «Eius effigie in sepulchro Actii filii egregie sculta», und das Elogium des Luchino endet mit dem Hinweis: «Effigies eius in Actii sepulchro marmore sculpta prospicitur»<sup>56</sup>.

Paolo Morigia gibt in seiner «Historia dell'antichità di Milano» (1592) die in den Visconti-Viten und den «Elogia» Giovios enthaltenen Ausführungen verkürzt wieder: «Azzo Visconti fu sepolto in un sepolcro di marmo, ove si vede l'effigie sua intagliata, & indorata all'altare di detta Chiesa. Il suo Epitafio dice così . . . ; Luchino fu sepolto in San Gottardo appresso ad Azzo suo nipote; nel cui sepolcro vi è l'effigie sua . . . . Questi rozzi versi furono scritti nella sepoltura di Luchino . . .». Der Wortlaut beider Inschriften stimmt mit dem von Giovio wiedergegebenen überein<sup>57</sup>.

Placido Puccinelli publiziert die beiden Inschriften in seinen «Memorie Antiche di Milano» (1650) zusammen mit zwei gedruckten Randglossen: «Paul Jovius. Già era nella Capella Regia di S. Gottardo» und «Paul Jovius. Al Tumulo di Luchino»<sup>58</sup>.

In der Beschreibung von S. Gottardo, die in dem «Ritratto di Milano» von Carlo Torre (1674) enthalten ist, findet man die Feststellung: «Nello stesso lato» (der Nordseite der Apsis) «mirate i Tumuli di scarpellato marmo de' Principi Azzo, e Luchino». Die Grabinschriften zitiert Torre innerhalb einer kurzen Darstellung der Taten «de' dodici Visconti regnanti»<sup>59</sup>.

Serviliano Latuada äußert in seiner «Descrizione di Milano» die Überzeugung, daß Giovanni Maria Visconti 1412 in S. Gottardo bestattet wurde «in un Mausoleo di bianco marmo intagliato, che ancora sta innestato al corno degli Evangelii in vicinanza dell'Altare maggiore»<sup>60</sup>.

Giorgio Giulini befaßt sich in seinen «Memorie di Milano» (1771) ausführlich mit dem Grabmal von Azzo Visconti: «L'arca sepolcrale ivi» (in S. Gottardo) «ancora si conserva; ma la statua è stata levata dal suo luogo per formar ivi un'apertura, ed è stata collocata in altro sito della chiesa. Io giudico di dar qui la figura di quel mausoleo intero colla statua a suo luogo, com'era anticamente (Fig.). Sopra l'arca di esso vedonsi diverse sculture a basso rilievo che rappresentano le città sudditte di Azone inginocchiate avanti a sant'Ambrogio, ciascuna col suo santo protettore a lato, e distinta coi simboli e colle

<sup>55</sup> GIOVIO, Vite, f. 80<sup>v</sup>—81<sup>v</sup>.

<sup>56</sup> GIOVIO, Elogia (wie in A. 22) 290 und 292.

<sup>57</sup> P. MORIGIA, Historia dell'antichità di Milano. Milano 1592 (Nachdruck Bologna 1967) 118 und 121.

<sup>58</sup> P. PUCCINELLI, Memorie Antiche di Milano. Milano 1650, 28, Nr. 120—121.

<sup>59</sup> C. TORRE, Il Ritratto di Milano. Milano 1674, 386, 373—383.

<sup>60</sup> S. LATUADA, Descrizione di Milano II. Milano 1737, 216.

insegne sue proprie. A lato alla statua giacente di Azone v'è l'immagine di una donna in atto doloroso, che sembrami Caterina di Savoja, di lui moglie. Vi sono anche altre imagini scolpite, come si vede nell'annessa figura; non v'è per altro incisa parola alcuna; onde l'epitaffio pubblicato dal Giovio dee annoverarsi anch'esso fra le imposture letterarie adottate da quell'autore. I due lati dell'arca, che non si possono vedere nella figura, gli ho fatti aggiungere da una parte e dall'altra separatamente»<sup>61</sup>.

Giulini weist an anderer Stelle ausdrücklich darauf hin, daß er in der Kirche nur ein Grabmal vorfand: «in essa non vedesi altro deposito, che quello di Azone». Der Überlieferung, derzufolge auch Luchino Visconti in S. Gottardo bestattet worden war, schenkte er keinen Glauben. Die von Giovio publizierte Grabinschrift hielt er ebenso wie die ebenfalls nicht vorhandene Grabinschrift des Azzo Visconti-Grabmals für eine «bella impostura»<sup>62</sup>.

Aus der «Storia di Milano» von Pietro Verri (1783) geht hervor, daß das Grabmal in Privatbesitz gelangte: «La figura di questo amato Principe» (Azzo Visconti) «si vede nel di lui Mausoleo, che trovasi presso del Sig. Conte Anguissola»<sup>63</sup>. Vier Jahrzehnte später werden in der von Pompeo Litta herausgegebenen Reihe «Famiglie celebri italiane» (1828) maßstabgetreue Stiche der erhaltenen Fragmente des Grabmals publiziert und kurz kommentiert: «Questo monumento esisteva nella chiesa di Corte detta s. Gottardo. Nel 1778 dovendosi ristaurare la chiesa, il monumento, qual ingombro, fu venduto ad un lapidario. Era costui in procinto di metterlo a profitto pel suo commercio, quando per buona sorte comparve un conte Anguissola raccoglitore di antichità, che lo comprò. Estinta nel 1807 colla morte di questo gentiluomo la sua famiglia in Milano, si trovò un altro pio e dotto signore, che salvò il monumento dalla distruzione. E questi il marchese Trivulzio, che conserva tuttavvia il monumento in sua casa»<sup>64</sup>.

Girolamo Calvi weicht in seinen «Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori» von diesem Bericht in einigen Punkten ab: «Al cadere dell'ultimo secolo il conte Giulini ve lo vedeva ancora, sebbene la figura principale fosse stata levata dal suo posto per aprirvi una finestra, e ne diede il disegno nello stato suo integrale. Esso andò disperso probabilmente al tempo che Piermarini ricostruiva il palazzo e la chiesa; parte, passò presso la famiglia Anguissola che poi fu acquistata da quella de' marchesi Trivulzi, che non aversa come il suo antenato verso que' signori di Milano, raccolse d'altrove anche la statua principale, e riunite alla meglio i pezzi, custodisce religiosamente quelle preziose memorie, insieme a molt'altri capi d'arte pregevolissimi»<sup>65</sup>.

1928 wurden die im Besitz der Familie Trivulzio befindlichen Fragmente des Grabmals wieder nach S. Gottardo zurückgebracht und an der nördlichen Innenwand der Apsis aufgestellt<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> GIULINI, Continuazione delle memorie di Milano (wie in A. 49), parte I, 381.

<sup>62</sup> A. O., parte I, 480, und parte II, 27.

<sup>63</sup> P. VERRI, Storia di Milano I. Milano 1783, 336.

<sup>64</sup> LITTA, I Visconti (wie in A. 5), Tav. XVIII. Die 2. Auflage von 1856 der «Memorie di Milano» von G. GIULINI (wie in A. 49) enthält in einer Anmerkung den Hinweis: «Rifabbricatasi la chiesa di san Gottardo, questa magnifica arca sepolcrale fu ridotta in pezzi; una pietosa mano buona porzione ne raccolse, ed ora si possono vedere presso il marchese Giorgio Trivulzio, nel suo palazzo, quasi di fronte alla chiesa di s. Alessandro».

<sup>65</sup> G. CALVI, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza I. Milano 1859, 19.

<sup>66</sup> Vgl. VIGEZI, La scultura lombarda (wie in A. 2) I 46, und die unterhalb des Grabmals angebrachte Inschrift zur Wiederaufstellung der Skulpturen.

Nicht alle Angaben der lokalen Überlieferung können richtig sein. Welche sind zuverlässig und welche nicht? Kann man davon ausgehen, daß tatsächlich alle Skulpturen, die 1928 in S. Gottardo aufgestellt wurden, ursprünglich zum Grabmal Azzo Viscontis gehörten? Wie ist Giulinis Rekonstruktion des Grabmals einzuschätzen? Gab es mehrere Visconti-Grabmäler in S. Gottardo<sup>67</sup>?

Mit Sicherheit irrte Latuada, als er das Grabmal, das er in der Nähe des Hauptaltars sah, mit Giovanni Maria Visconti in Verbindung brachte. Es kann sich bei diesem «Mausoleo» nur um das Grabmal von Azzo Visconti gehandelt haben. Dafür spricht nicht nur der angegebene Standort des Grabmals, der mit dem von Giovio und Giulini überlieferten übereinstimmt, sondern auch die Tatsache, daß Giovanni Maria Visconti nachweislich im Dom von Mailand bestattet wurde<sup>68</sup>.

Die Nachricht, daß in S. Gottardo ein Marmorgrabmal von Luchino Visconti existierte, erscheint ebenfalls nicht zuverlässig. Die Überlieferung, daß Luchino Visconti in der Kirche bestattet wurde, basiert auf B. Corio und P. Giovio<sup>69</sup>. Ein «sepulcro di marmo» wird jedoch von beiden nicht erwähnt. In Giovios Visconti-Viten ist nur von einer «sepultura» mit einer Grabinschrift die Rede. Das skulptierte Bildnis Luchinos, das Giovio in den «Elogia» erwähnt, glaubte er am Grabmal von Azzo Visconti zu erkennen. Von einem Marmorgrabmal spricht nur Carlo Torre: «Nello stesso lato» (der Nordseite der Apsis von S. Gottardo) «mirate i Tumuli di scarpellato marmo de' Principi Azzo, e Luchino». Latuada dagegen erwähnt nur ein «mausoleo di marmo intagliato», und Giulini weist sogar ausdrücklich darauf hin, daß er nur ein Grabmal in der Kirche vorfand — das von Azzo Visconti<sup>70</sup>. Wenn es in San Gottardo tatsächlich einmal ein Marmorgrab-

<sup>67</sup> Bereits G. MONGERI, *L'arte in Milano*. Milano 1872, 173, glaubte, davon ausgehen zu können, daß neben Azzo Visconti auch Luchino und Giovanni Maria Visconti in S. Gottardo bestattet wurden; bei C. ROMUSSI, *Milano ne' suoi monumenti II*. Milano 1913, 280 ist von drei «mausolei» die Rede, die «furono dispersi nel 1770 da Giuseppe Piermarini»; s. auch P. MEZZANOTTE-G. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*. Milano-Roma 1968, 71: «scomparso il sepolcro di Luchino Visconti»; G. BASCAPÉ, *Il «Regio Ducal Palazzo» di Milano dai Visconti ad oggi*. Milano 1970, 16: «Altri Visconti furono tumulati in S. Gottardo. Luchino, zio di Azzone, † 1349 e Giovanni Maria, † 1412. Ma delle loro arche nulla si sa»; ROMANINI, *Nuove tracce* (wie in A. 1) 159: «(il) sepolcro di Azzone . . . aderente — lo ricorda anzitutto il Torre — alla parte settentrionale, accanto allo scomparso monumento di Luchino Visconti»; Andrea S. NORRIS, *The Tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*. Ph. D. New York University 1977. *Ann Arbor/Mich.* 1979, 70 „(Azzo), his uncle Luchino, and Giovanni Maria Visconti were buried in the church. Nothing remains of Luchino's tomb“.

<sup>68</sup> LATUADA'S Irrtum beruht offenbar auf der Tatsache, daß Giovanni Maria Visconti am 16. Mai 1412 in S. Gottardo ermordet wurde. F. COGNASSO, *Il Ducato Visconteo di Gian Galeazzo Visconti a Filippo Maria*, in: *Storia di Milano VI*. Milano 1955, 152, zu dem Grabmal von Giovanni Maria s. S. 396, A. 6.

<sup>69</sup> B. CORIO, *Storia di Milano* [Erstdruck Milano] (1503), a cura di Anna MORISI GUERRA, Bd. I. Torino 1978, 768 «(Luchino) fu tumulato nel templo di Sancto Gotardo, contiguo a la corte sua»; GIOVIO, *Vite* (wie in A. 5), f. 80<sup>v</sup>—81<sup>v</sup>, und DERS., *Elogia* (wie in A. 22) 290 und 292. Der Bestattungsort Luchinos ist jedoch nicht mit Sicherheit überliefert. Im *Chronicon Estense* (RIS XV [1729] 452) heißt es nur: *obiit in Mediolano, & sepultus ad Capellam suam*. Es könnte sich hierbei im Grunde auch um die Kirche S. Giovanni in Conca handeln, neben der sich Luchino einen Palast errichtet hatte. P. Azario, *Liber gestorum in Lombardia* (wie in A. 22) 46, und COGNASSO, *Il Ducato Visconteo* (wie in A. 68) 526. Nach Azario (a. O. 47) wurde Luchino in der Kirche von Crescenzago bestattet. Das *Chronicon Mutinense* des Giovanni da Bazzano (RIS XV [1729] 614) und das *Chronicon Placentinum* des Giovanni de Mussis (RIS XVI [1739] 499) enthalten keine Angaben zum Bestattungsort von Luchino. GIULINI, *Continuazione* (wie in A. 49) 480, und COGNASSO, *L'unificazione* (wie in A. 1) 322.

<sup>70</sup> LATUADA, *Descrizione* (wie in A. 60) 216, und GIULINI, *Continuazione*, parte II, 27; s. jedoch auch E. FILIPPINI, *Giuseppe Piermarini nella vita e nelle opere*. Foligno 1936, 79, der im Zusammenhang mit der von Piermarini durchgeführten Umgestaltung des Palazzo Ducale — bedauerlicherweise ohne konkrete Quellennachweise — feststellt, daß an der Innenfassade «alcuni monumenti funerari» in S. Gottardo vorhan-

mal Luchinos gegeben haben sollte, dann müßte es zwischen 1674 und 1737 entfernt worden sein. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß der bei Carlo Torre vorhandene Hinweis auf zwei Marmorgrabmäler auf einem Irrtum basiert.

Giulini berichtet: «L'arca sepolcrale» (von Azzo Visconti) «ancora si conserva: ma la statua è stata levata dal suo luogo per formar ivi un'apertura, ed è stata collocata in altro sito della chiesa». Es kann sich bei der hier angesprochenen «apertura» nur um die in der nördlichen Apsiswand sitzende und ins Innere des Palazzo Ducale führende Tür handeln und keineswegs, wie Girolamo Calvi behauptete, um ein Fenster. Die Tür entstand im Zusammenhang mit einer Restaurierung des Palazzo Ducale, die zwischen 1662 und 1668 unter dem spanischen *Governatore* Ponza de Leon durchgeführt wurde<sup>71</sup>. Aus Giulinis Angaben geht hervor, daß man bei dem Durchbruch der (Tür-)Öffnung nicht das gesamte Grabmal versetzte, sondern nur einen Teil desselben: die «statua». Es ist jedoch kaum vorstellbar, daß man nur diese entfernte. Zweifellos demontierte man auch den Unterbau des Grabmals, den Sarkophag und die beiden Rankensäulen. Der Bogen des Grabmals wurde, Giulinis Stich (Abb. 9) nach zu urteilen, mit Konsolen abgestützt. Dasselbe könnte mit dem dreiteiligen Figurentabernakel geschehen sein. In welcher Form man die übrigen Elemente aufstellte, läßt sich nicht klären. Es ist denkbar, daß man den Sarkophag auf die beiden Rankensäulen stellte. Giulini hätte in diesem Fall bei seinem Rekonstruktionsvorschlag die oberen und unteren Teile des Grabmals, so wie er sie vorfand, miteinander kombiniert. Ob diese Vermutung zutrifft oder nicht, ist im vorliegenden Zusammenhang nicht von Belang. Wichtig ist nur, daß man Indizien dafür hat, daß das Grabmal von Azzo Visconti einige Jahre vor 1674, dem Erscheinungsjahr von Carlo Torres «Ritratto di Milano», in zwei Teilensembles zerlegt wurde, und daß es daher sehr gut möglich ist, daß Carlo Torre diese Teilensembles irrtümlich als zwei Grabmäler identifizierte.

Demzufolge wäre das Grabmal des Azzo Visconti das einzige Marmorgrabmal, das einem Mitglied der Familie Visconti in S. Gottardo errichtet wurde. Hinsichtlich der beiden überlieferten Grabinschriften bleibt festzuhalten, daß nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß ihr Wortlaut nicht unabhängig von Giovios Visconti-Viten überliefert ist, Giulinis Annahme, daß es sich um «imposture letterarie» handelt, durchaus plausibel erscheint.

Hinsichtlich der Zwischenstationen, auf denen die Fragmente des Azzo Visconti-Grabmals nach dessen endgültiger Demontage in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in den Besitz der Familie Trivulzio gelangten, kann man von der Richtigkeit von Littas Angaben ausgehen. Entgegen Girolamo Calvis Behauptung gelangten die Skulpturen zusammen mit der Liegefigur in den Besitz des Conte Carlo Anguissola. Dies bezeugt

---

den waren: «per poter eseguire questo lavoro ... occorreva sacrificare una parte della annessa chiesetta di San Gottardo ... e precisamente la semplice facciata, a cui erano adossati internamente alcuni monumenti funerari. Il Piermarini fece conoscere questa necessità all'Arciduca Ferdinando, il quale ... diede all'architetto il suo alto consenso di abbattere quella parte di cui aveva bisogno rimuovendo però e trasportando in luogo sicuro i monumenti e le decorazioni scultorie più importanti della facciata. Così nel 1774 il nostro ordinò, e fece attuare con ogni cautela questa opera ...».

<sup>71</sup> Die Tür ist erstmals auf einem Grundriß der Raccolta Bianconi nachweisbar, der mit diesen Restaurierungsarbeiten in Zusammenhang steht; Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico, Raccolta Bianconi, f. 3<sup>r</sup>; zu diesem Grundriß und zu den auf f. 1, f. 2 und f. 4<sup>r</sup> B befindlichen älteren Grundrissen des Palazzo Ducale s. P. MEZZANOTTE, Raccolta Bianconi. Catalogo Ragionato I. Milano 1942, 35—48, vor allem 40—41 und die Tav. I, II, V und VIII.

nicht nur Pietro Verri, sondern auch Alessandro Da Marrona in seinem Werk «Pisa Illustrata»<sup>72</sup>. Auch wenn einige Skulpturen des Grabmals sehr unterschiedlich gearbeitet wurden, hat man daher noch keinen zwingenden Grund, ihre Zusammengehörigkeit zu bezweifeln<sup>73</sup>.

Wie ist der von Giulini publizierte Stich (Abb. 9) einzuschätzen? Welche Teile des Grabmals wurden rekonstruiert? Welche waren noch in ihrem ursprünglichen Zustand und Zusammenhang vorhanden?

Man kann davon ausgehen, daß der Wimpergbogen des Grabmals und der dreiteilige Figurentabernakel auf dem Stich relativ genau wiedergegeben sind. Für die einzelnen architektonischen und dekorativen Elemente lassen sich, bis auf wenige Ausnahmen, formal entsprechende oder zumindest eng verwandte Vergleichsbeispiele im Werk Giovanni di Balduccios und in seinem künstlerischen Umfeld ermitteln<sup>74</sup>. Der architektoni-

<sup>72</sup> A. DA MORRONA, *Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno* II. Pisa 1792, 207: «il magnifico deposito . . . ora si conserva nel domestico museo del prefato Sig. Conte Anguissola»; und die 2. Auflage (Livorno 1812), S. 395: «il magnifico deposito . . . si conservava nel domestico museo del prefato Anguissola mentre visse». Die bei ROMUSSI, *Milano ne' suoi monumenti* (wie in A. 6) 286, A. 4, wiedergegebene Anekdote der Rettung der Skulpturen durch ein Mitglied der Familie Trivulzio entspricht demzufolge nicht ganz den historischen Tatsachen.

<sup>73</sup> Ins Auge springen z. B. die besonders großen qualitativen Unterschiede, die zwischen den beiden Engeln des Figurentabernakels und den beiden Wappenschilden bestehen.

<sup>74</sup> Krabben in Weinblattform, wie sie am Giebel des Grabmals vorhanden waren, treten auch an der *Arca* di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia auf (dort allerdings nicht mit verschlungenen Doppelstielen) und in weniger qualitativvoller Ausführung an dem Dreikönigsretabel von S. Eustorgio in Mailand (BARONI, *Scultura gotica lombarda* [wie in A. 2] 98ff., Fig. 195, und 97, Fig. 184). Das Blattornament der Bogenstirn ähnelt sehr stark dem Ornament eines architektonischen Fragments, das zu einem Visconti-Grabmal gehörte, dessen Überreste im Museo di Castello Sforzesco in Mailand aufbewahrt werden (BARONI, a. O. 72ff., Fig. 111). Zu den Maßwerkknasen des Bogens vgl. die Maßwerkmotive der Fenster der Fassade von S. Maria di Brera (ROMANINI, *L'architettura* [wie in A. 1] I 286 und II, Tav. 126). Die beiden kleinen Pilaster, die an den vertikalen Seitenkanten des Wimperggiebels sitzen, sind sicherlich nicht korrekt wiedergegeben; die Flankenelemente trecentesker Wimperggiebel besitzen normalerweise keine Basen und Kapitelle, sondern lediglich ein einfaches Rahmenprofil, das gelegentlich Blattornamente oder figürliche Darstellungen einfaßt (vgl. z. B. die Wimperggiebel des Grabmals Gregors X. im Dom von Arezzo, den des Grabmals von Gherardo di Bartolomeo in S. Caterina in Pisa oder die der beiden Grabmäler der Corsini in S. Spirito in Florenz: LONGHURST, *Italian Monuments* [wie in A. 7], H 4, H 31, G 23 und G 24). Zu den hohen kelchförmigen, mit Blattwerk dekorierten Sockeln der beiden auf den seitlichen Wimpergabsätzen stehenden Figuren der Erzengel Michael und Gabriel vgl. diejenigen der beiden Heiligen des Seitenportals des *Duomo Nuovo* in Siena (GARZELLI, *Sculture toscane* [wie in A. 34] 104, Fig. 232). Die Kapitelle und Konsolen, die den Wimpergbogen auf dem Giulini-Stich tragen, können nicht zum mittelalterlichen Bestand des Grabmals gerechnet werden; dasselbe gilt für die beiden hohen Postamente, auf denen die beiden Rankensäulen stehen. Die vier mit Blattwerk reich dekorierten Konsolen unterhalb des Sarkophags entsprechen dagegen den Konsolen der von Giovanni di Balduccio signierten Kanzel von S. Maria del Prato in S. Casciano (RUSSOLI, *Le sculture* [wie in A. 2] 37, Fig. 16). Der dreiteilige Figurentabernakel war offenbar eine in Einzelementen variierte Version des Figurentabernakels der *Arca* di S. Pietro Martire; dem Stich nach zu urteilen, könnte es sich bei den äußeren Stützen um kleine Rankensäulchen gehandelt haben, bei den inneren um kleine polygonale Pfeiler. Die Wimperggiebel der Tabernakelhelme waren maßwerkartig durchbrochen. Die figürlichen Elemente des Grabmals gibt der Giulini-Stich weniger genau wieder. Es ist zu bezweifeln, daß die Salvatorfigur des Giebels tatsächlich den Medaillonrahmen überschneidet, und anstelle ihres „dreiflügeligen“ Nimbus war wohl eher ein dritter Cherub vorhanden (vgl. das Giebelmedaillon des sog. Stefano Visconti-Grabmals in S. Eustorgio in Mailand, bei dem die beiden unteren Cherubim allerdings verloren gingen: BARONI, a. O. 104, Fig. 219). Die auf dem rechten Giebelabsatz stehende Figur des Erzengels Gabriel hält anstatt einer kleinen nackten Seele einen mit Krabben besetzten Wimperggiebel in Händen. Die beiden in den seitlichen Zwickeln des Giebels sitzenden Visconti-Vipern, die als Zwickelzier Vorläufer in der Malerei haben (z. B. in den Gewölbezwickeln der *Rocca* von Angera. G. A. DELL'ACQUA-S. MATALON, *Affreschi Lombardi del Trecento*. Milano 1964,

sche Unterbau des Grabmals und die formale Gestaltung des Sarkophags (die Anordnung des Figurenfrieses der Huldigungsdarstellung und dessen Untergliederung mit Doppelsäulchen) wurden von Giulini nach eigenem Gutdünken rekonstruiert.

Die beiden Rankensäulen, die konkav gewölbte Marmorplatte mit dem Visconti-Wappen und die auf dem Stich als Auflager des Sarkophags wiedergegebenen Konsolen sprechen aus typologischen Gründen für die Annahme, daß es sich bei dem Grabmal um ein Konsolengrabmal handelte, das dieselbe architektonische Struktur aufwies wie das Grabmal des Guarnerio degli Antelminelli (Sarzana, S. Francesco) (Abb. 11)<sup>75</sup>. Durch das Rusca-Grabmal (Mailand, Museo del Castello Sforzesco, ehemals Como, S. Francesco) ist dieser Grabmaltypus in einer dem Azzo Visconti-Grabmal nahestehenden Version für den lombardischen Einflußbereich Giovanni di Balduccios belegt<sup>76</sup>. Für die Rekonstruktion der Komposition des Figurenfrieses sind zwei Indizien wichtig, aus denen man folgern kann, daß ursprünglich alle Stadtpatrone und -personifikationen an der Frontseite des Sarkophags angeordnet waren: 1. Die heute an den Schmalseiten aufgestellten Figurenpaare (Abb. 5. und 8) sind durch Blickrichtung, Körperhaltung und Gestik auf die Mittelgruppe direkt formal bezogen. 2. Die Stadtpersonifikationen differieren hinsichtlich ihrer Größe; in der als ursprünglich anzunehmenden Reihenfolge angeordnet (von links nach rechts: Bergamo, Bobbio, Novara, Vercelli, Como, Lodi, Asti, Brescia, Cremona, Piacenza) nimmt die Höhe der Figuren zur Mittelgruppe hin kontinuierlich ab. Diese Größenabstufung diente dazu, einen gleitenden Übergang zwischen der Kopfhöhe der knieenden Stadtpersonifikationen und den beiden thronenden Figuren der Mittelgruppe zu schaffen<sup>77</sup>. Daß die Stadtpersonifikationen auf dem Giulini-Stich in einer anderen Reihenfolge erscheinen (von links nach rechts: Bobbio, Novara, Vercelli, Bergamo, Como, Brescia, Piacenza, Cremona, Lodi, Asti), ist u. U. ein Indiz dafür, daß der Figurenfries damals bereits nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand erhalten war.

Der Sarkophag muß ursprünglich auf Untersätzen gestanden haben, die offenbar bereits vor 1771 verlorengingen. Zumindest treten sie auf dem Giulini-Stich nicht in Erscheinung. Da am Grabmal des Guarnerio degli Antelminelli Löwenkulpturen als Sarkophaguntersätze vorhanden sind und auch zu den im Museo del Castello Sforzesco aufbewahrten Fragmenten eines im Stil Giovanni di Balduccios gearbeiteten Visconti-

357—358, Tav. 17), wurden ohne die normalerweise aus ihrem Rachen herausragenden Figuren wiedergegeben.

<sup>75</sup> BARONIS Vermutung, daß das Grabmal analog zu dem sog. Stefano Visconti-Grabmal auf einem Säulenunterbau stand, ist m. E. nicht haltbar. BARONI, *Scultura gotica lombarda* (wie in A. 2) 81; zu dem Grabmal des Guarnerio degli Antelminelli s. BARONI, a. O. 64; MEYER, *Lombardische Denkmäler* (wie in A. 2) 8—10; W. R. VALENTINER, *Observations on Siense and Pisan Trecento Sculpture*. *AB* 9 (1926—1927) 217—219, und DERS., *Notes on Giovanni di Balduccio* (wie in A. 2) 43; ferner LONGHURST, *Italian Monuments* (wie in A. 7), K 3.

<sup>76</sup> Zum Rusca-Grabmal s. D. SANT'AMBROGIO, *Il sarcofago dei Rusca della metà del secolo XIV*. *Osservatore Cattolico*, 7 nov. 1908, der das Grabmal mit dem 1339 verstorbenen Franchino I. Rusca in Verbindung bringt; BARONI, *Scultura gotica lombarda* (wie in A. 2) 85—86 und Fig. 174—175; S. VIGEZZI, *La scultura in Milano*. Milano 1934, 96—97, Tav. VIII; LONGHURST, *Italian Monuments* (wie in A. 7), K 18.

<sup>77</sup> Zu der Größenabstufung der Stadtpersonifikationen s. die in LITTA, *I Visconti* (wie in A. 5), Tav. XVIII, publizierten Stiche. Bei einer erneuten Vermessung der Figuren ergaben sich die folgenden Größen (in cm): Bergamo 46,5; Bobbio 44,2; Novara 42,5; Vercelli 42,2; Como 41; linke thronende Figur 40; rechte thronende Figur 39; Lodi 42,2; Asti 45; Brescia 49,5; Cremona 49,7; Piacenza 50,5. Die Heiligenfiguren sind 67 cm hoch. BARONIS Hypothese, derzufolge der Figurenfries ursprünglich mit Doppelsäulchen untergliedert war, läßt sich mit dieser Größenabstufung der Figuren nicht vereinbaren: BARONI, *Scultura gotica lombarda* (wie in A. 2) 91, A. 54, und DERS., *La scultura* (wie in A. 2) 770.

Grabmals eine derartige Löwenskulptur gehört, geht man sicherlich nicht fehl, wenn man für das Grabmal von Azzo Visconti ebenfalls Löwenuntersätze annimmt.

Zwei figürliche Skulpturen des Grabmals, das Giebelrelief und die thronende Madonna mit Kind, verschwanden nach 1771 und gelangten nicht in den Besitz der Familie Trivulzio. Baroni äußerte die wahrscheinlich zutreffende Vermutung, daß es sich bei der thronenden Madonna mit Kind, die 1950 zusammen mit anderen größtenteils trecentesken Skulpturen aus dem Park der Villa Tittoni in Desio in das Museo del Castello Sforzesco überführt wurden, um die des Grabmals von Azzo Visconti handelt<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> BARONI, *La scultura* (wie in A. 2) 779 und Abb. auf S. 782; s. auch D'AURIA, *Le sculture* (wie in A. 2) 126—127, auf S. 124 der Hinweis, daß die Skulpturensammlung der Villa zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den Marchesi Cusani begonnen wurde. W. R. VALENTINERS Vorschlag, eine aus der Sammlung Trivulzio stammende Madonnenfigur mit dem Grabmal in Verbindung zu bringen, ist wegen der campionesischen Stilmerkmale der Figur und wegen ihrer geringen Größe (sie ist nur 1—2 cm größer als die beiden Engel des Figurentabernakels) nicht haltbar: VALENTINER, *Notes* (wie in A. 2) 50.

\* \*  
\*

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1—8: Photo Mario Perotti, Milano.  
 Abb. 9: Photo nach G. GIULINI, *Continuazione delle memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano nei secoli bassi. Milano 1771, parte I, zwischen S. 240 und 241.*  
 Abb. 10: Photo Arch. Helmut Peuker.  
 Abb. 11: Photo nach F. RUSSOLI, *Le sculture*, in: R. CIPRIANI—G. A. DELL'ACQUA—F. RUSSOLI, *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano. Milano 1963, fig. 15.*  
 Abb. 12: Photo Soprintendenza per i beni artistici e storici, Napoli.  
 Abb. 13, 14: Photo Biblioteca Hertziana, Roma (Hilde Lotz).  
 Abb. 15: Photo nach A. GONZALES PALACIOS, Ambrogio Lorenzetti. *La Sala della Pace. Milano 1969, fig. 23.*  
 Abb. 16: Photo nach *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII—XVIII)*, a cura di L. BORGIA—E. CARLI—M. A. MORANDINI—P. SINIBALDI—C. ZARRILI. Roma 1984, 113.

#### *Anschrift des Autors:*

Dr. Peter SEILER  
 Bibliotheca Hertziana  
 Via Gregoriana, 28  
 I-00187 Roma

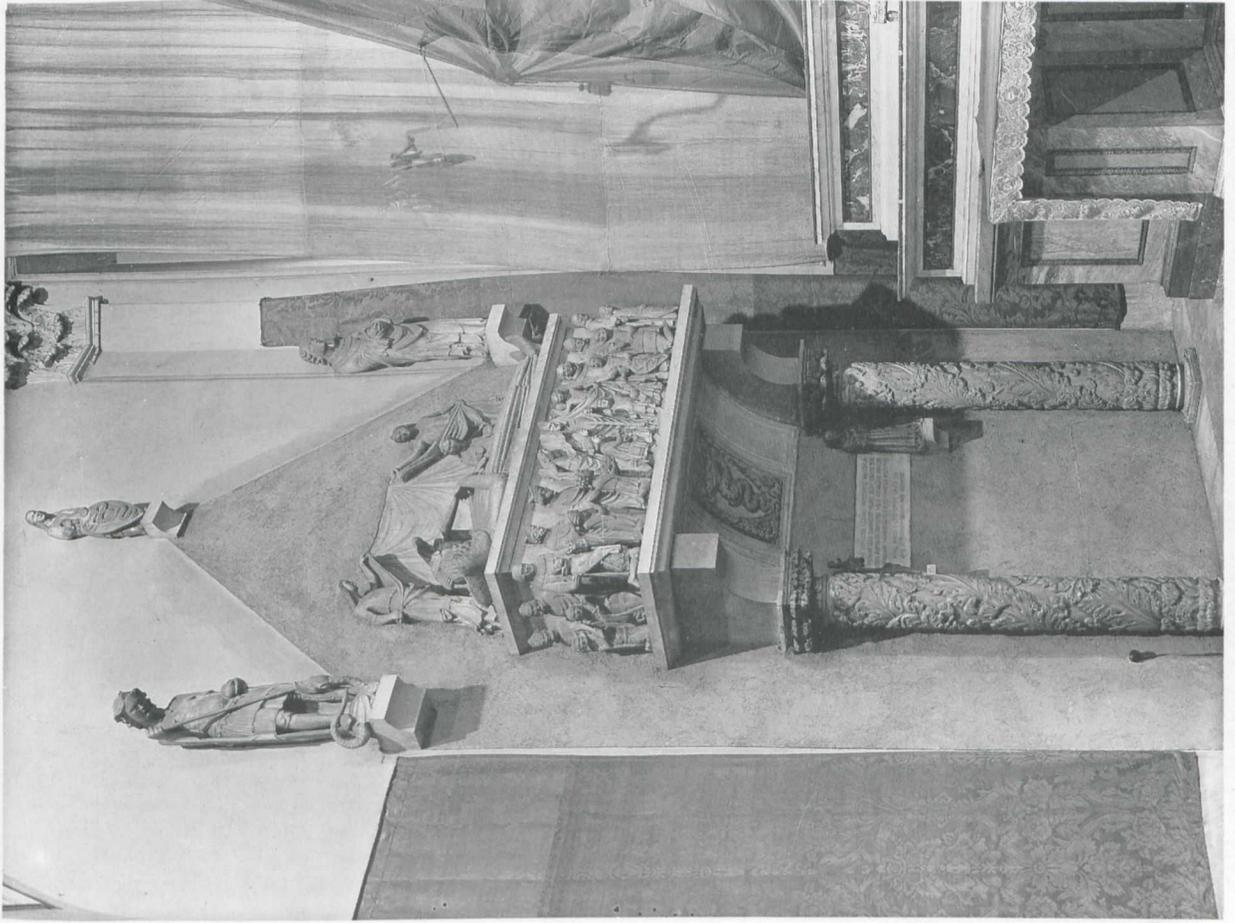


Abb. 1: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti. Giovanni di Balduccio

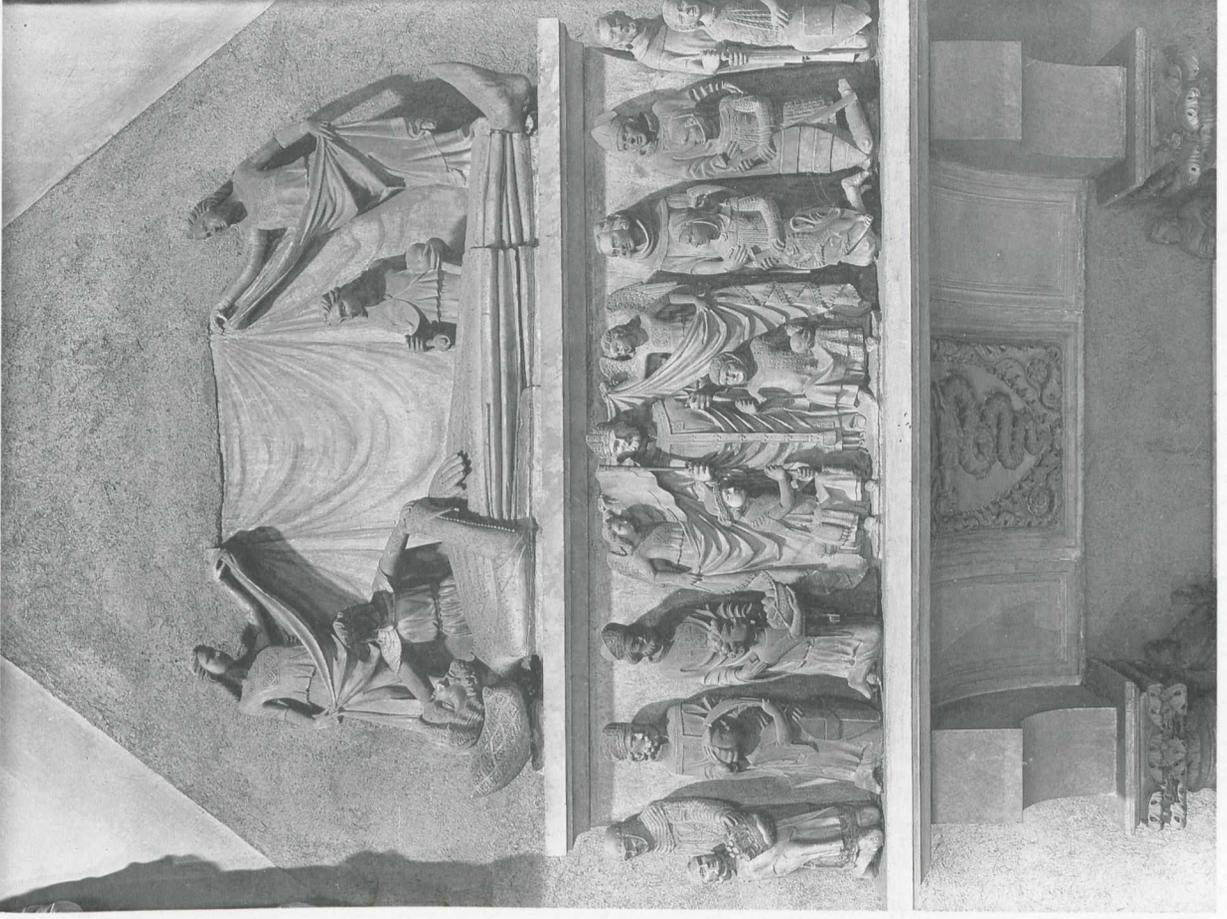


Abb. 2: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti



Abb. 3: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti, Liegefigur (Detail)

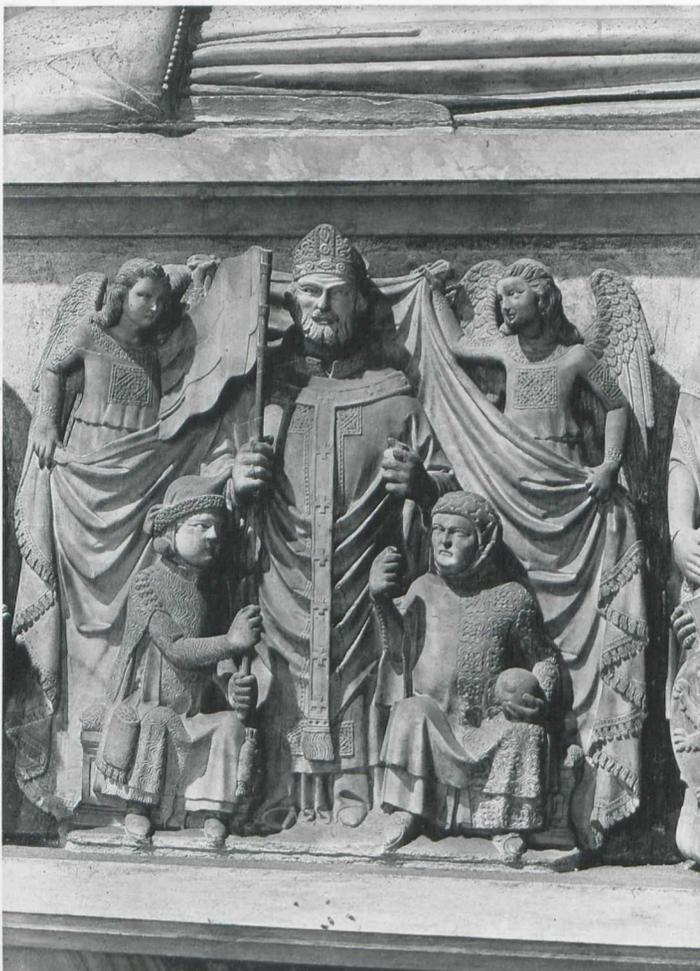


Abb. 4: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti, Mittelgruppe der Sarkophagfront



Abb. 5: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti, Personifikationen der Städte Bobbio, Novara und Bergamo mit ihren Stadtpatronen S. Colombano, S. Gaudenzio und S. Alessandro

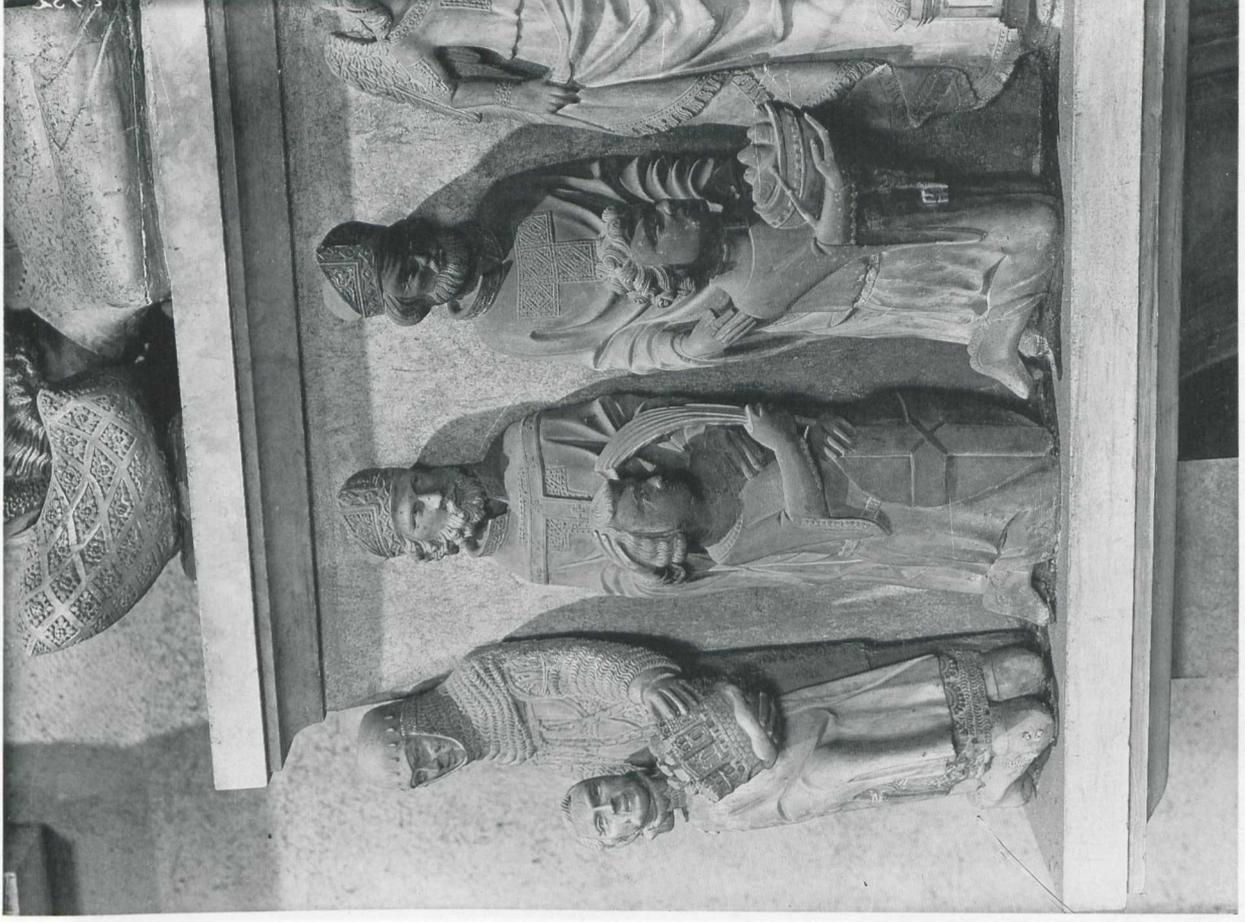


Abb. 6: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti, Personifikationen der Städte Bergamo, Verelli und Como mit ihren Stadtpatronen S. Alessandro, S. Eusebio und S. Abondio



Abb. 7: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti, Personifikationen der Städte Brescia, Cremona und Piacenza mit ihren Stadtpatronen S. Faustino (oder S. Giovita), S. Imerio und S. Antonio Martire



Abb. 8: Mailand, S. Gottardo, Personifikationen der Städte Piacenza, Asti und Lodi mit ihren Stadtpatronen S. Antonio Martire, S. Secondo Martire und S. Bassiano

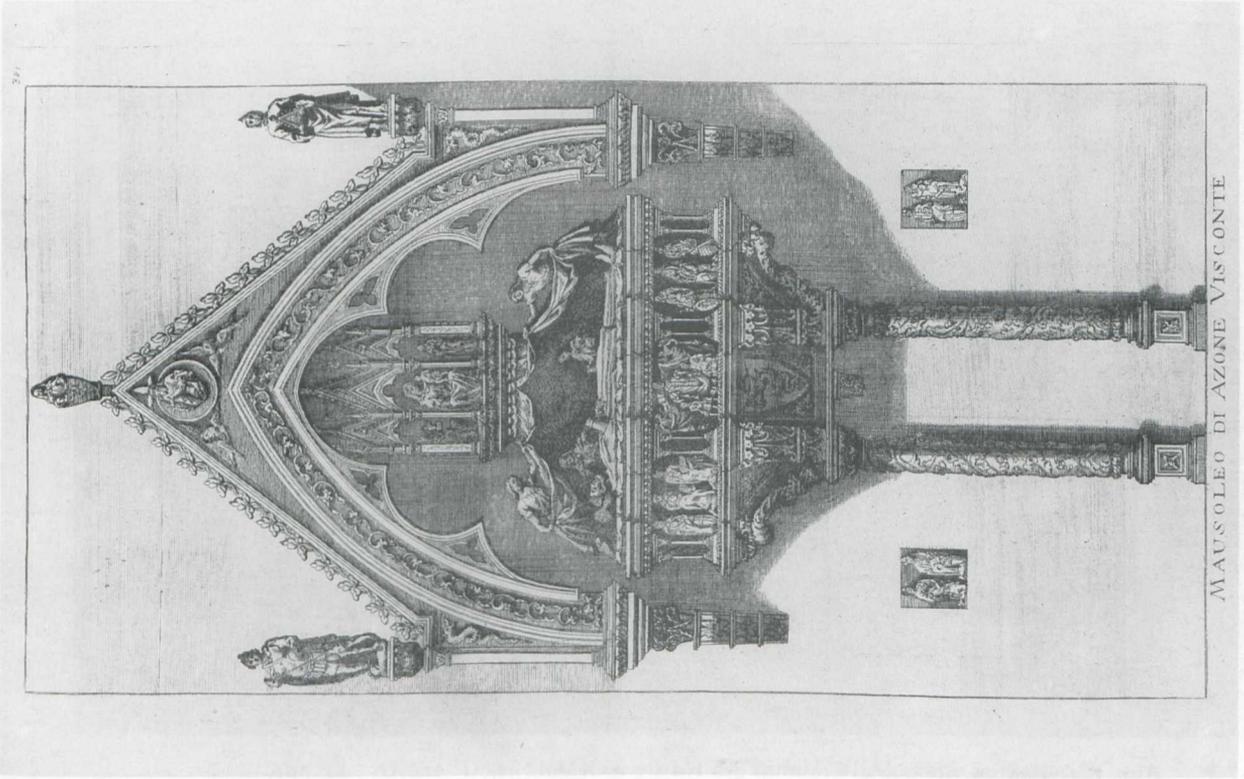


Abb. 9: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti  
(nach Giuliani)

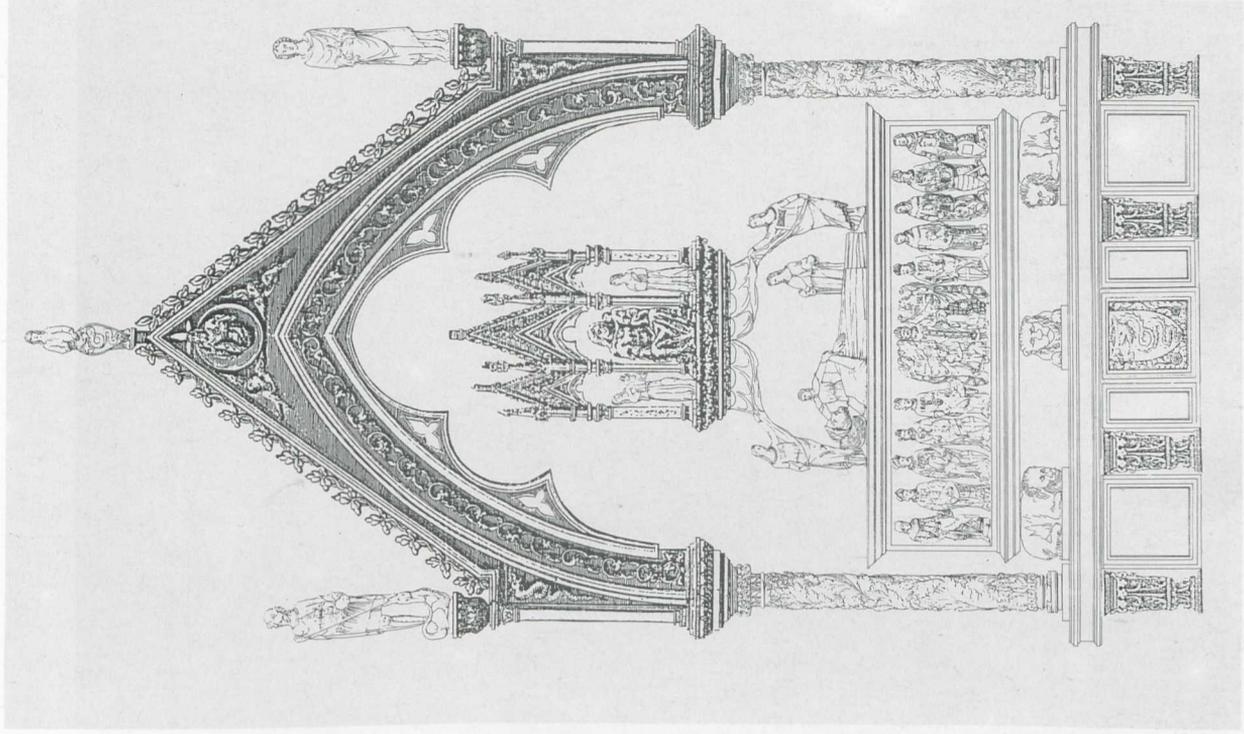


Abb. 10: Mailand, S. Gottardo, Grabmal des Azzo Visconti.  
Rekonstruktionen (Dipl. Arch. Helmut Peuker)

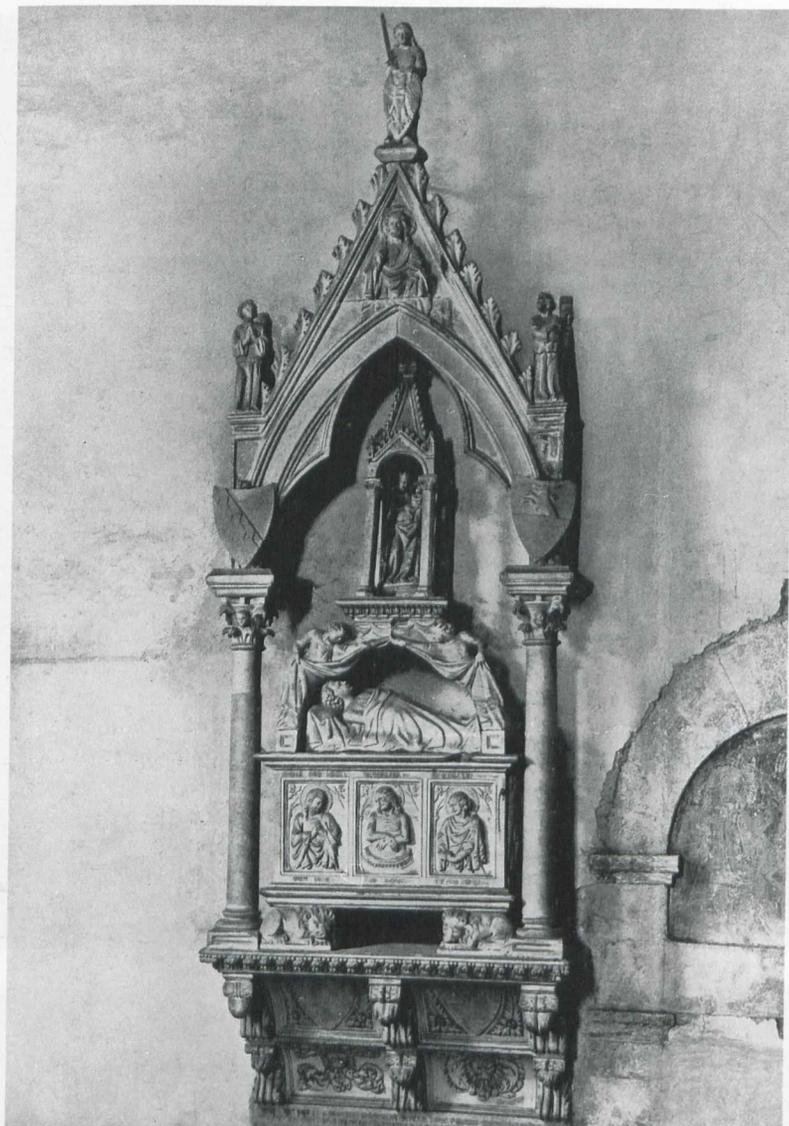


Abb. 11: Sarzana, S. Francesco,  
Grabmal des Guarniero degli Antelminelli.  
Giovanni di Balduccio

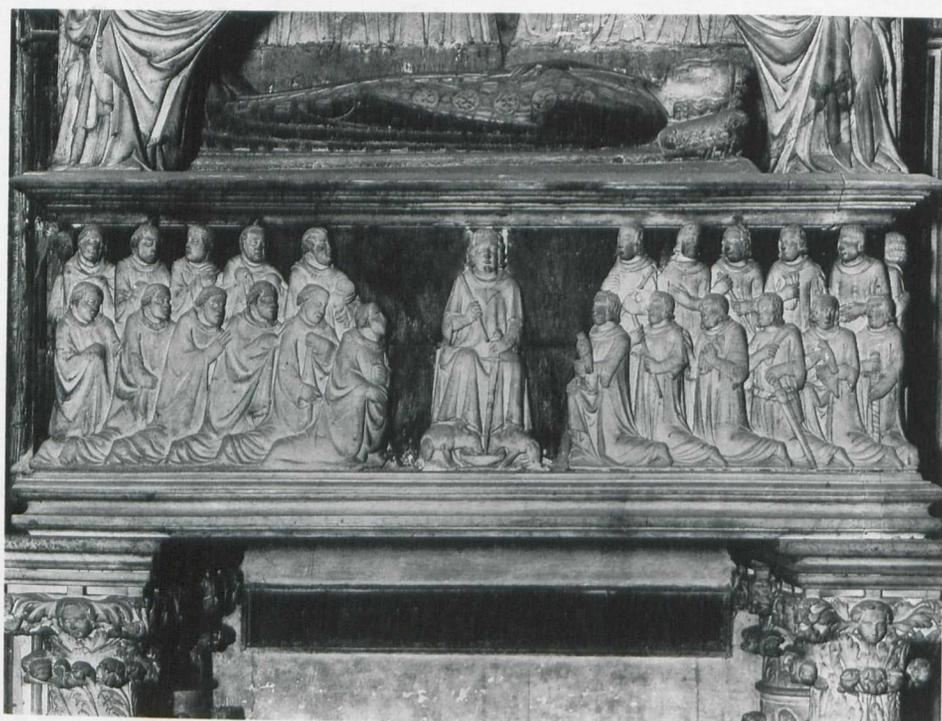


Abb. 12: Neapel, S. Chiara, Grabmal des Karl von Kalabrien



Abb. 13: Arezzo, Dom, Grabmal des Guido Tarlati, «Il Comune Pelato»

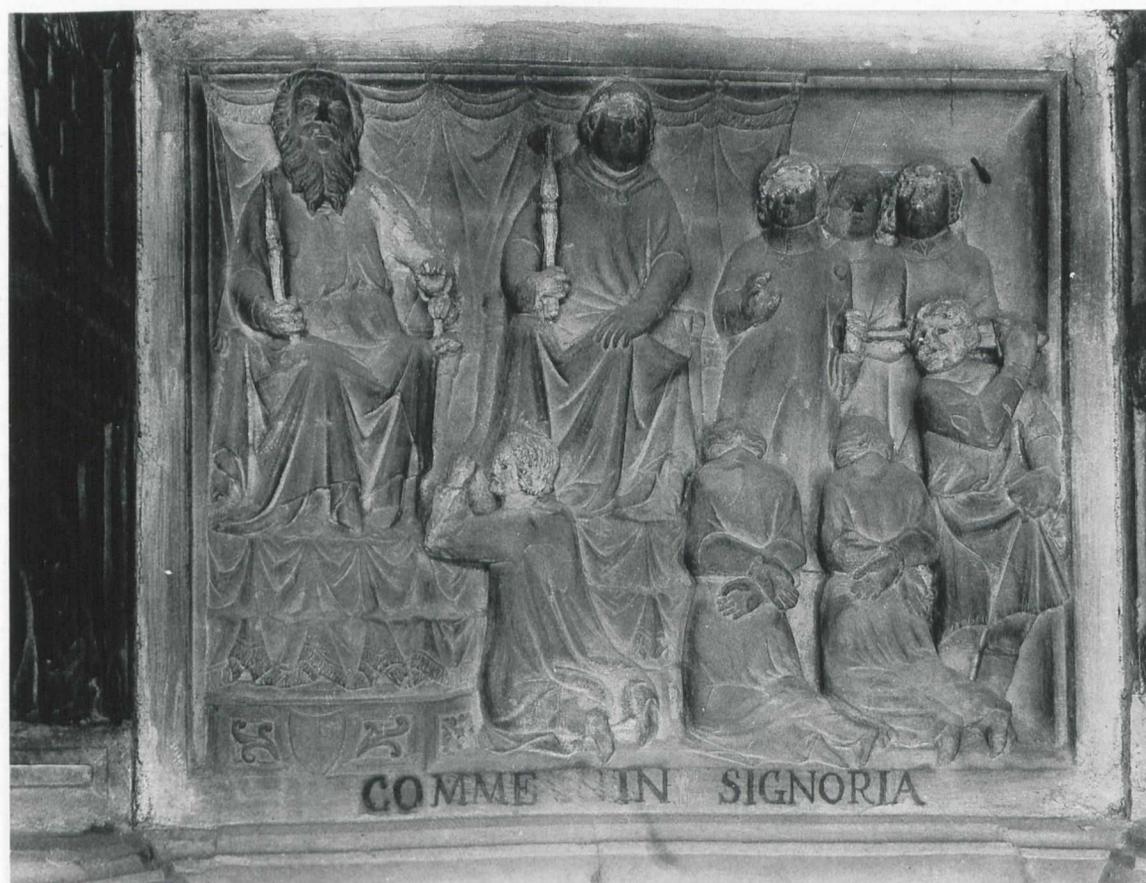
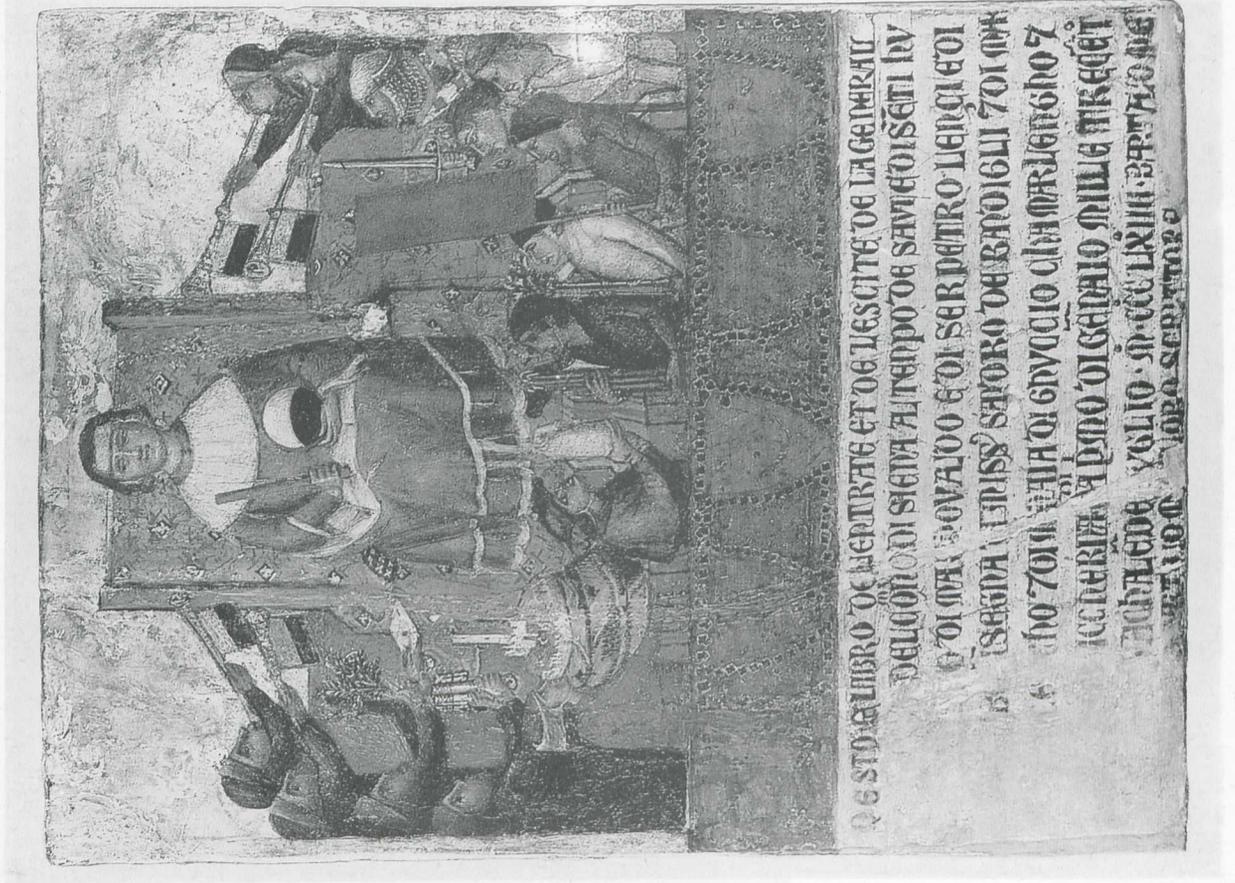


Abb. 14 Arezzo, Dom, Grabmal des Guido Tarlati, «Il Comune in Signoria»



Abb. 15: Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace, « Il Buon Governo »



E STO CALIBRO DE MENTITE ET DE LESCHITE DE LA GENERALI  
 DELI ON DI SIENA A TEMPO DE SAVIORSI SE TI RV  
 O' OI MA' BOVAIO E' OI SERPETRO LENQUEI OI  
 ISAGDA I EPISSE STORO DE BATOIGLI 7 OI MA'  
 A HO 7 OI VHA OI GIOVIO CIH MARLENGHO 7  
 OCCARIEA V' POMO OI GAIALO NULLE MRECEI  
 VOBALGDA VOLIO SP' OCCURIRI BERTALO DE  
 7 1100 LOBO SCORITTO E

Abb. 16: Boston, Museum of Fine Arts, Biccherna-Tafel von 1364