

PETER SEILER

## *PRAEMIUM VIRTUTIS ODER ABOMINABILE IDOLUM?*

Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des  
Bernabò Visconti in Mailand

Zu Beginn seines »Trattatello in Laude di Dante« stellt Boccaccio sich auf den griechischen Gesetzgeber Solon berufend fest, die Prämierung tugendhaften Handelns sei ebenso wichtig wie die Bestrafung von lasterhaften Vergehen. Beide Prinzipien seien Grundpfeiler jeden politischen Gemeinwesens. Als Prämien, die in der Antike üblich waren, erwähnt er in diesem Zusammenhang Lorbeerkränze, Statuen, Grabmäler und Triumphbögen. Dauerhafte öffentliche Ehrenmonumente, vor allem Grabmäler und Bildnisstatuen, waren im spätmittelalterlichen Italien außergewöhnliche Auszeichnungen, aber als *Praemia virtutis* stellten sie keine isolierten Phänomene dar. Sie gehörten zu den vielfältigen Formen der Prämierung, mit denen die Kommunen versuchten, gemeinnütziges Verhalten zu stimulieren und zu fördern.

Boccaccio war mit der zeitgenössischen Praxis der Honorierung tugendhaften Handelns jedoch nicht zufrieden. Im Unterschied zur Antike würden nicht die wirklich Guten belohnt, sondern nur ruchlose und schlechte Menschen (»malvagi e perversi uomini«). Allein Ehrgeiz führe zum Besitz einer Prämie: »ogni premio di virtù possiede l'ambizione«.<sup>1</sup> Ähnlich urteilte Petrarca in »De remediis utriusque fortunae«. In der Antike habe man Ehrenstatuen als Zeichen der Tugend errichtet, in der Gegenwart widme man dagegen reichen Kaufleuten kostbare Werke aus fremdländischem Marmor.<sup>2</sup>

Die aufwendigsten Monumente, überwiegend Grabmonumente, waren diejenigen kirchlicher und weltlicher Würdenträger.<sup>3</sup> Im Allgemeinen durch individuelle und familiäre Interessen und Ambitionen motiviert dienten auch sie ihrem Anspruch nach dem dauerhaften Gedächtnis tugendhafter Personen. Wie wurden sie beurteilt? Galten für sie spezifisch moralische Maßstäbe? Hatten kirchliche und weltliche Würdenträger aufgrund ihres jeweiligen Amtes, das sie zu tugendhaftem Handeln für das Gemeinwohl in besonderer Weise verpflichtete, eine Art moralische Lizenz, sich Bildnisstatuen und andere Ehrenmonumente zu errichten? Konnten sie diese für sich reklamieren wie

<sup>1</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in Laude di Dante*, in: DERS., *Opere minori in volgare*, Bd. 4, hg. von MARIO MARTI, Mailand 1972, S. 311–388, hier S. 311–312.

<sup>2</sup> FRANCESCO PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, in: DERS., *Opera omnia*, 4 Bde., Basel 1554, Bd. I (I, 41); vgl. hierzu: PETER SEILER, *Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit*, in: *Pratum Romanum*. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von RENATE L. COLELLA [et al.], Wiesbaden 1997, S. 299–324, hier S. 308.

<sup>3</sup> Für einen Überblick zu den wichtigsten Grabmonumenten siehe JOACHIM POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 2: *Gotik*. Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer, München 2000.

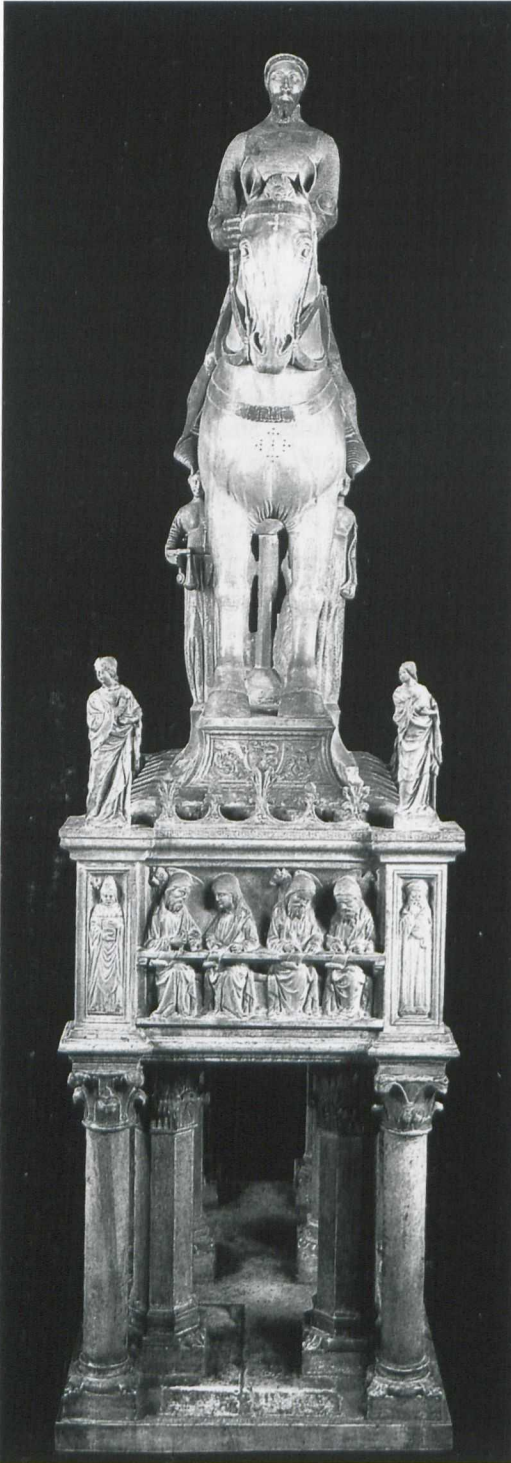


Abb. 1: Bonino da Campione, Grabmal des Bernabò Visconti. Mailand, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

herrscherliche Amtsinsignien, Ehrenrechte und Privilegien? Die überlieferten Monumente lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie von ihren Auftraggebern als legitime Mittel der Repräsentation ihrer Amts- und Herrscherwürde aufgefaßt wurden. Wie aber urteilten ihre Untertanen und andere Zeitgenossen? Dem Versuch einer differenzierten Beantwortung dieser Frage sind durch eine spärliche Quellenlage enge Grenzen gesetzt. Es ist daher beachtenswert, daß zur Reiterstatue des Bernabò Visconti mehrere Äußerungen überliefert sind (Abb. 1).<sup>4</sup> Es handelt sich um sieben Zeugnisse. Vier, die der Zeit nach dem Tod des Signoren entstammen, würdigen ausschließlich die ästhetischen Qualitäten des Monuments, drei, kurze Zeit nach dessen Entstehung verfaßt, enthalten unterschiedliche ethische Bewertungen und sind daher von besonderem Interesse: Die Autoren sind der Chronist Pietro Azario, der französische Theologe Jean de

<sup>4</sup> Zum Grabmal Bernabòs siehe PETER SEILER, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentensetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, 2 Bde., Phil. Diss., Univ. Heidelberg 1989 (Mikrofiche-Ausgabe 1995), Bd. 1, S. 205–259; ALLISON LEE PALMER, *Bonino da Campione's Equestrian Monument of Bernabò Visconti and Popular Piety in the Late Middle Ages*, in: *Arte Lombarda* 121, 1997, S. 57–67; GRAZIANO ALFREDO VERGANI, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Cinisello Balsamo 2001.



Hesdin und Francesco Petrarca. Einige Informationen zum historischen Kontext (vor allem zu Ereignissen der Jahre 1355 bis 1364) und zur Ikonographie der Reiterstatue sind vorauszuschicken.

»A sua possa nessuno possa dura«

Bernabò Visconti und seine Brüder Galeazzo II. und Matteo setzten 1354 als Nachfolger von Giovanni Visconti die Herrschaft ihrer Familie in Mailand fort. Als Matteo bereits ein Jahr später verstarb, teilten Bernabò und Galeazzo II. das große Teile der Lombardei umfassende Herrschaftsgebiet untereinander auf.<sup>5</sup> Beide mußten in den ersten Jahren ihrer Signorie eine Serie von Niederlagen hinnehmen. Bernabò geriet zudem in einen erbitterten Konflikt mit dem Papst, weil er die Herrschaft über Bologna beanspruchte.<sup>6</sup> Die Auseinandersetzungen spitzten sich 1360 zu, als Papst Innozenz VI. zwei Prozesse gegen ihn eröffnete und ihn, nachdem er einer Vorladung nicht Folge geleistet hatte, im Mai des darauffolgenden Jahres zum Häretiker erklärte und exkommunizierte. Da sich Bernabò auch einem kaiserlichen Schiedsspruch in der Bologneser Streitsache nicht unterwarf, entzog ihm Karl IV. in demselben Monat das Reichsvikariat, das er ihm im Dezember 1354 verliehen hatte, und stellte ihn unter Reichsacht.<sup>7</sup> Der Mailänder Signore blieb unbeugsam, obwohl er am Ponte San Rufillo bei Bologna auch noch eine schwere militärische Niederlage hinnehmen mußte.<sup>8</sup> Nach dem Tod von Innozenz (12. September 1362) führte Urban V. den Kampf fort, erklärte Bernabò am 4. März 1363 erneut zum Häretiker und versuchte, einen Kreuzzug gegen ihn ins Leben zu rufen. Wenige Wochen später änderte der Papst jedoch seinen politischen Kurs. Seine drastischen Maßnahmen waren beim französischen König, der im Oktober seine Tochter Isabella von Valois mit Galeazzo II. verheiratet hatte, und auch bei einer Reihe von Kardinälen zunehmend auf Kritik gestoßen. Nach geheimen Verhandlungen wurde 1364 ein Frieden abgeschlossen: Bernabò verzichtete auf die Herrschaft über Bologna, erhielt dafür eine finanzielle Entschädigung und wurde aus dem Kirchenbann gelöst. Da er allen Angriffen standgehalten hatte, konnte ein Hofpoet wie Braccio Bracci behaupten: »A sua possa nessuno possa dura.«<sup>9</sup>

<sup>5</sup> FRANCESCO COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in: *Storia di Milano*, hg. von der Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Bd. 5: *La Signoria dei Visconti (1310-1392)*, Mailand 1955, S. 1-567; DERS., *I Visconti*, Mailand <sup>2</sup>1972, S. 195-199.

<sup>6</sup> Siehe GEROLAMO BISCARO, *Le relazioni dei Visconti con la Chiesa: Bernabò Visconti e il vicariato di Bologna - Innocenzo VI e i primi processi 1355-1362*, in: *Archivio Storico Lombardo*, N.S., 2, 1937, S. 119-193.

<sup>7</sup> COGNASSO 1955 (wie Anm. 5), S. 413; FRITZ TRAUTZ, *Die Reichsgewalt in Italien im Spätmittelalter*, in: *Heidelberger Jahrbücher* 7, 1963, S. 45-81, hier S. 69.

<sup>8</sup> Zu Bernabòs persönlicher Betroffenheit nach der Niederlage bei San Rufillo siehe MATTEO VILLANI, *Cronica*, con la continuazione di Filippo Villani, 2 Bde., hg. von GIUSEPPE PORTA, Parma 1995, Bd. I, S. 530-531 (X, 60), und PIETRO AZARIO, *Liber gestorum in Lombardia*, hg. von FRANCESCO COGNASSO (*Rerum Italicarum Scriptores*, neue Ausgabe; 16, 4), 1925-1939, S. 137.

<sup>9</sup> ANTONIO MEDIN, *Letteratura poetica viscontea*, in: *Archivio Storico Lombardo*, Ser. 2, 12, 1885, S. 569-581, hier S. 578.

Die politischen Turbulenzen der ersten zwölf Jahre seiner Herrschaft hielten Bernabò nicht von aufwendigen Bauprojekten ab. Er ließ den ehemals von seinem Onkel Lucchino errichteten Palast, in dessen Besitz er 1354 gelangt war, zu einer festungsartigen Residenz erweitern und die direkt neben dem Baukomplex stehende Kirche S. Giovanni in Conca zu einer prächtigen Palastkapelle umgestalten.<sup>10</sup> Das spektakulärste Ausstattungsstück war das Reitermonument des Signoren, durch das er die Kirche auch zur Grabkirche seiner Familie bestimmte.<sup>11</sup> Ein auf Stützen erhöhter Sarkophag diente von Anfang an als Unterbau.<sup>12</sup> Das Monument stand unmittelbar hinter dem Hochaltar und bildete das optische Zentrum des Mittelschiffprospekts. Die visuelle Anziehungskraft der frontal auf den Kirchenbesucher ausgerichteten, in ihrem Golddekor erstrahlenden monumentalen Figur muß außerordentlich gewesen sein.

### Bellezza, virtù, nobiltà

In eng anliegender Rüstung in einem hohen Tuniersattel eingespannt ragt Bernabò in forciert gestreckter Haltung über seinem Roß auf. In der Linken hält er den Zügel, in der Rechten den auf den Oberschenkel aufgesetzten Kommandostab. Seine äußere Erscheinung entspricht in jeder Hinsicht den Normen der zeitgenössischen höfisch-ritterlichen Mode. Der formschöne Zuschnitt seiner Rüstung verleiht ihm eine imponierende Statur mit schlanker Taille und mächtig sich vorwölbender Brust. Er trägt kurzes Haar, das von einem Schmuckreif haubenartig zusammengehalten wird, und einen geteilten Bart von gepflegtem kurzem Zuschnitt.<sup>13</sup> Durch sein ebenmäßiges, faltenloses Gesicht besitzt er eine Aura jugendlicher Frische. Lediglich die nur halbgeöffneten Augen und der in den Winkeln durch eine leichte Biegung nach unten energisch angespannte Mund gehören nicht zum Arsenal höfischer Schönheit, sondern weisen auf Erfahrung, Willensstärke und Charakter hin.

Im Kontrast zu der unbewegten Pose des Reiters strahlt das Pferd natürliche Lebendigkeit aus.<sup>14</sup> Es steht zwar stramm und aufrecht da, aber nicht regungslos. Es reagiert auf den festen Zugriff des Reiters. Mit zurückgenommenem Kopf, gespitzten Ohren

<sup>10</sup> AZARIO/COGNASSO (wie Anm. 8), S. 46 und 133.

<sup>11</sup> Zu den Grablegern der Visconti vgl. PETER SEILER, La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento, in: *Il Gotico europeo in Italia*, hg. von VALENTINO PACE und MARTINA BAGNOLI, Neapel 1994, S. 119–140.

<sup>12</sup> Zur Datierung des Grabmals siehe zuletzt PETER SEILER, Il monumento equestre di Bernabò Visconti. Interrogativi sulla datazione e sulla genesi del monumento, in: *Monumenti equestri del Medioevo. Forme, funzioni, modelli*, Giornata di studi, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, 13.–14. Februar 2006 (in Druckvorbereitung).

<sup>13</sup> Es handelt sich um einen modisch »a forfecchino« zugeschnittenen Bart. Vgl. ROSITA LEVI PISETZKY, Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del '300, in: *Storia di Milano* (wie Anm. 5), S. 875–908, hier S. 883–884: »barba [...] a »forfecchino« cioè a due punte come le forbici (forfe).« Ebenda auch einige Bemerkungen zur Bartracht der Visconti-Signoren.

<sup>14</sup> Das Pferd weist zahlreiche auf Naturbeobachtung hinweisende Details auf. Muskelpartien und Hautfalten sind insbesondere an Brust und Hals deutlich ausgebildet; am Kopf sind mit großer Sorgfalt Adergeflechte wiedergegeben.





Abb. 2 und 3: Bonino da Campione, Grabmal des Bernabò Visconti (Details). Links: Fortitudo. Rechts: Justitia. Mailand, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

und aufgeblähten Nüstern verharrt es in der ihm mit kurzem, straffem Zügel aufgezungenen Haltung.

Die Reiterstatue steht ikonographisch in der Tradition militärischer Reiterbilder. Ihre Konzeption ist jedoch betont unmartialisch. Auf die Motive heroischen Kampfverhaltens wurde ebenso verzichtet wie auf kriegerisches und heraldisches Beiwerk, etwa Schabracke, Schild und Turnierhelm. Bevorzugt wurde eine ruhige, zeremonielle Pose. Die Statue vergegenwärtigt Bernabò als paradiierenden Feldherrn. Durch seine

Barhüptigkeit ist seine Befehlsgewalt als geistige Macht charakterisiert. Im Einklang hiermit verkörpern die beiden Roß und Reiter flankierenden weiblichen Begleitfiguren herrschaftliche Tugenden: »Justizia« und »Fortitudo« (Abb. 2–3). Letztere ist durch ihr mit der Aufschrift »sourayne« versehenes Schriftband ausdrücklich als herrschaftliche Stärke und Überlegenheit ausgewiesen.

Bernabò präsentierte sich seinen Untertanen also nicht mit furchterregender waffengewaltiger *terribiltà*,<sup>15</sup> sondern als tugendhafter Herrscher und Feldherr von bewundernswerter höfischer Eleganz und Schönheit. An diesem herrscherlichen *image* arbeiten auch die an seinem Mailänder Hof tätigen Dichter.<sup>16</sup> In einem fiktiven poetischen Briefwechsel mit dem Sultan von Babylon, den Braccio Bracci zu Ehren des Visconti-Signoren verfaßte, findet man analoge inhaltliche Elemente. Das Thema des Gedichts ist die *nobiltà* des Bernabò. Der Dichter beginnt mit einer Beschreibung seiner physischen Erscheinung, die demselben modischen Schönheitskanon verpflichtet ist wie die Statue in S. Giovanni in Conca:

»El gran Signor [...]
   
E grande più assai che 'l comunale:
   
Cesarian dimostra el suo aspecto:
   
Elli ha le membre ben proportionate
   
E sua statura è dritta com' un strale,
   
E d' un leon pare il suo largo petto.
   
Ell' è sì bello in ogni human cospetto,
   
Ch' ogn' altro bello presso a lui par nulla:
   
Non s'allevò in culla
   
Già fa gran tempo alcun di lui più bello;
   
[...]«<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Trotz der Evidenz der ikonographischen Merkmale und der in den Quellen überwiegend zum Ausdruck gebrachten ästhetischen Wertschätzung und Schaulust der Betrachter wird sowohl in der älteren wie auch in der jüngeren Literatur die furchterregende Wirkung der Reiterstatue betont; vgl. z.B. JOHN LARNER, *Culture and Society in Italy 1290–1420*, London 1971, S. 138: »During his own lifetime Bernabò had this statue placed above the high altar of San Gottardo [*sic!*], from which effective if bizarre setting it can be imagined as menacing the congregation upon their knees before it.« – JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture. An introduction to Italian Sculpture*, New York 31985, S. 27: »[...] it needs no effort of imagination to recapture the awe which this particularized, formidably lifelike image must have inspired.« – JOHN WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400* (Pelican History of Art; 28), Harmondsworth 21987, S. 610: »It must have been a strange and awe-inspiring sight [...] when horse and rider, armed as if for battle, stood in their original position on the high altar of S. Giovanni in Conca in Milan.« – Für weitere Hinweise zu bisherigen Forschungsmeinungen siehe SEILER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 221–224.

<sup>16</sup> MEDIN (wie Anm. 9), S. 569–581.

<sup>17</sup> Ebd., S. 576; zu Braccio Bracci und der zitierten Canzone vgl. ANTONIO VISCARDI und MAURIZIO VITALE, *La cultura milanese nel secolo XIV*, in: *Storia di Milano* (wie Anm. 5), S. 569–726, hier S. 606; NATALINO SAPEGNO, *Il Trecento* (Storia letteraria d'Italia; 4), Mailand 1934, S. 469; GIORGIO PETROCCHI, *Cultura e Poesia del Trecento*, in: *Storia della Letteratura Italiana*, Bd. 2: *Il Trecento*, hg. von EMILIO CECCHI und NATALINO SAPEGNO, Mailand 1987, S. 571–742, hier S. 703.



Die herausragende Schönheit des Signoren ist die sichtbare Erscheinungsform seiner außerordentlichen *nobiltà*,<sup>18</sup> die Braccio Bracci in den folgenden Versen mit zahlreichen Rückgriffen auf die traditionelle Topik des Herrscherlobs dann ausführlich beschreibt. Das Gedicht endet mit einem allegorischen Bild: dem von Tugenden umgebenen Herrscher.

»[...] et seco ha sette donne  
 Che 'l mondo tengon fiso:  
 Nessun mortal po' gire in Paradiso  
 Se quelle donne non gli fan compagnia.<sup>19</sup>

Eine gemalte Version dieses auch innerhalb der Bildkünste traditionsreichen Themas ist aus dem Bereich der Hofkunst der Visconti nicht überliefert. Aber die Kombination von Reiter und Tugenden ist bereits in früherer Zeit in Verbindung mit Bruzio Visconti belegt. Die illustrierte Handschrift der Ende der vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts entstandenen »Canzone delle virtu e delle scienze« von Bartolomeo de' Bartoli<sup>20</sup> enthält eine Miniatur, welche die feierliche Übergabe dieses Werkes an Bruzio Visconti mit einer ungewöhnlichen ikonographischen Formulierung veranschaulicht (Abb. 4). Die traditionelle zweifigurige Bildformel der Übergabe eines literarischen Werkes an einen Auftraggeber oder Mäzen wurde zu einer vielfigurigen allegorischen Komposition erweitert, die im rechten Teil motivische Elemente des religiösen Dedikationsbildes aufgreift und im linken Darstellungselemente des Herrscheradvents paraphrasiert. Das Pferd des Bruzio Visconti wird von zwei weiblichen Personifikationen, die in diesem Fall *Circumspectio* und *Intelligentia* verkörpern, am Zügel geführt.<sup>21</sup> Die beiden Bruzio flankierenden Reiter sind *Vigor* und *Sensus*; den *compositor operis* begleiten *Docilitas mater*

<sup>18</sup> Vgl. FRIEDRICH VON BEZOLD, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Bonn 1922, S. 35 ff. und S. 55 ff.; ERNST ROBERT CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern<sup>2</sup> 1954, S. 189–190.

<sup>19</sup> MEDIN (wie Anm. 9), S. 579.

<sup>20</sup> LEONE DOREZ, La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Bergamo 1904, S. 22–23; CARLO VOLPE, Andrea de' Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento, in: Paragone 371, 1981, S. 3–16, hier S. 8.

<sup>21</sup> Die Komposition der Miniatur ist allem Anschein nach durch Herrscheradvent-Darstellungen aus dem Bereich des mittelalterlichen Chronikbildes angeregt. Vgl. z. B. die Darstellung des Zeremoniells der Privilegienbestätigung für die römischen Juden in der dem Italienzug Heinrichs VII. gewidmeten Bilderchronik des sog. Balduineums, Staatsarchiv Koblenz, Abtlg. 1C, Nr. 1, fol. 24: »Imperator redit, Dans Judeis Legem Moysi in Rotulo«, siehe FRANZ-JOSEF HEYEN, Kaiser Heinrichs Romfahrt. Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg (1308–1313), Boppard am Rhein 1965, Abb. 24a. Vielleicht spielte auch die Kenntnis von Herrscheradvent-Darstellungen antiker Münzen eine Rolle. Anlaß zu dieser Vermutung gibt ein motivisches Detail der *Intelligentia*. Mit ihren steil aufgerichteten Flügeln entspricht sie der Darstellungsform der antiken *Victoria*, die in den antiken Herrscheradvent-Darstellungen dem triumphierenden Kaiser gelegentlich voranschreitet. Vgl. z. B. den Herrscheradvent des Bronzemedallions von Kaiser Tacitus (ca. 276 n. Chr.), in: JOHN P. C. KENT, BERNHARD OVERBECK und ARMIN U. STYLOW, Die römische Münze, München 1973, S. 147, Taf. 120, Abb. 544. Zur Kenntnis antiker Münzen und Medaillen im Trecento vgl. ANNEGRI SCHMITT, Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento – Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildes in die Ikonographie »Berühmter Männer«, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18, 1974, S. 167–218.

Incipit cantica ad gloriam et honorem magnifica militis domini Brunij  
 nati in elia ac illustis principis domini vicecomitis de aze  
 diolano in qua tractatur de uirtutibus et sciencijs uulgarizans. Amen.



**E** chavalier ch'au dongelle uofcho. Possi ch'auoi prima  
 parlar ei pi'aque s'iaoi dicee o'naque. Gu'ello a chi qui  
 dan queste el ch'auai bianco. Respoze senno i macho.  
 Senca uoi donne in chi fem e ho le c'arte e de le nostre fa  
 magne intelligencia et accio'rega parte. E'he uigore in arme. Ben  
 cognoschai per certo in uoi il cognoscho. El ch'auai' che noscho. Ch'ia  
 amato e mi' Bruce e si i compiaque. D'ferre'ion no' taq' ne han  
 de'alta ch'ue dal fiancho. Uegendo el baron fiancho. Ma d'fenne  
 Anle due p' miraneglie. Deserui alij me figlie. In uia p' uulgarie.  
 el'assarme covey lozo' auarme. E'hoi resti dagustino e'fimen' p'oi.  
 Poi d'ale in man di dui magur' nesc'oiq'.

Abb. 4: Dedikationsbild. In: Bartolomeo de' Bartoli, Canzone delle virtu e delle scienze. Chantilly, Musée Condé.



*Scientiarum* und *Discretio mater* bzw. *sol virtutum*. Die Konzeption der Reiterstatue Bernabòs wurde offenbar durch eine derartige allegorische Herrscheradvents-Darstellung angeregt.<sup>22</sup>

Die Einbeziehung der Tugenden sollte das positive Herrscherethos, das er für sich in Anspruch nahm, prägnant und nachdrücklich verdeutlichen. Durch die christliche Vorstellung, daß Tugenden erforderlich sind, damit »[un] mortal po' gire in paradiso«, besaß dieser Anspruch in Verbindung mit der Aufstellung der Statue hinter dem Hochaltar von S. Giovanni in Conca eine besondere religiöse Pointe: An diesem Standort reklamierte Bernabò als Lohn für seine Tugenden nicht nur irdische Anerkennung, sondern er gab zu verstehen, daß er weit mehr erwartete: die ewige Glückseligkeit. Die Statue konnte und sollte sowohl als profane Ehrenstatue wie auch als religiöse Motivstatue verstanden werden.<sup>23</sup>

»Est mirabilis et pulchra opera«

In dem Lamento »Come messer Bernabò morio«<sup>24</sup> in den »Annales Mediolanenses«, die von dem Parmeser Notar Balduchini kompiliert wurden,<sup>25</sup> in dem »Chronicon

<sup>22</sup> In der monumentalen Bildkunst ist das Motiv des von weiblichen Figuren begleiteten reitenden Herrschers durch den Magdeburger Reiter belegt. Die zu ihm gehörenden beiden »Jungfrauen« wurden bisher nicht überzeugend gedeutet (vgl. BERENT SCHWINEKÖPER, Zur Deutung der Magdeburger Reitersäule, in: Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet, hg. von PETER CLASSEN und PETER SCHEIBERT, Bd. 1, Wiesbaden 1964, S. 117–142, hier S. 139; BERENT SCHWINEKÖPER, Motivationen und Vorbilder für die Errichtung der Magdeburger Reitersäule. Ein Beitrag zur Geschichte des Reiterbildes im hohen Mittelalter, in: Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter. Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag, hg. von LUTZ FENSKE, WERNER RÖSENER und THOMAS ZOTZ, Sigmaringen 1984, S. 343–392, bes. S. 380–381). Das Magdeburger Monument könnte am Hof der Visconti durch mündlichen Bericht bekannt gewesen sein. Im Frühjahr 1358 hielt sich im Auftrag Karls IV. der Markgraf Burckhardt von Magdeburg in Mailand auf, siehe AZARIO/COGNASSO (wie Anm. 8), S. 105 und S. 106; vgl. COGNASSO 1955 (wie Anm. 5), S. 397; ERNST HATCH WILKINS, Petrarch's Eight Years in Milan, Cambridge, Mass. 1958, S. 157. Es ist daher möglich, daß Bernabò auch über das deutsche Reitermonument informiert war.

<sup>23</sup> Zur Verbindung von Tugend und himmlischer Prämie vgl. auch GORO DATI, Istoria di Firenze, Florenz 1735, S. 11: »[...] ma egli ebbe di simili crudeltadi assai; nondimeno si vide in lui molte opere di giustizia, e cose assai notabili, per le quali si tiene, che meritasse da Dio la grazia di fare buona fine [...]«. Siehe auch ebd., S. 13: »E in questo atto molte volte seguì il costume dello Imperadore Traiano [...]«. Vgl. VITO VITALE, Bernabò Visconti nella novella e nella cronaca contemporanea, in: Archivio storico Lombardo, Ser. 3, 28, 1901, S. 261–285.

<sup>24</sup> LODOVICO FRATI und ANTONIO MEDIN, Lamenti storici dei sec. XIV, XV, XVI, Bd. 1, Bologna 1887, S. 202–203: »A san Joanni è la (sua) sepoltura: / È lavorata tucta d'oro intorno, / E sopra 'l capo la sua armatura, / (Sic) come portava quel barone adorno. / Dall'altra parte è dipinta sua figura, / Come fu sepellito in quel giorno, / Coperto a fero in sun un buon cavallo, / colla corona in testa senza fallo. - D'oro e d'argento coperto è il barone, / Sun un caval(lo) bello e meraviglioso, / E di fin oro si porta sperone, / E par pur che sia vivo il valoroso, / Lancia ella targa ell'arme, il suo pennone; / E del guardar(lo) elli è si gratioso; / E per dilecto il guarda assai persone; / Per pietà ciasc(hed)un piange 'l barone.« Vgl. auch ANTONIO CERUTI, I principi del Duomo di Milano, Mailand 1879, S. 208; Le Croniche di Giovanni Sercambi Lucchese, hg. von SALVATORE BONGI, 3 Bde., Rom 1892, Bd. 1, S. 335–349.

<sup>25</sup> Annales Mediolanenses (Rerum Italicarum scriptores [im folgenden: RIS]; Bd. 16), Mailand 1730, Sp. 800: »Sepeliturque in Civitate Mediolani in Ecclesia Sancti Johannis ad Concham in sepultura alta, quae est

Placentinum« des Giovanni Musso<sup>26</sup> und in der Schrift »De modernis gestis« des Veronesers Marzagaia<sup>27</sup> wird das Monument als Kunstwerk gewürdigt. Hervorgehoben wird seine überwältigende Schönheit (»est mirabilis et pulchra opera«),<sup>28</sup> der nicht weniger Bewunderung auslösende materielle Prunk, die täuschend natur- und lebensnahe Darstellung des Reiters (»par vivo«),<sup>29</sup> die Größe der Statue, insbesondere des Pferdes – es sei so groß wie ein sehr großes Streitross (»magnum et grossum quantum est unus maximus dexterius«) –,<sup>30</sup> die technische Bravourleistung des Bildhauers – die Statue sei aus einem Block gemeißelt, was nicht ganz zutrifft –,<sup>31</sup> und schließlich die Schaulust,

---

retro Altare majus, ubi est imago sua sculpta in marmore & equestre, quae est mirabile & pulcra.« Nach COGNASSO <sup>2</sup>1972 (wie Anm. 5), S. 221, handelt es sich bei dieser Chronik um eine Kompilation, die am Ende des 14. Jahrhunderts von dem »notario parmigiano« Balduchini niedergeschrieben wurde.

<sup>26</sup> GIOVANNI MUSSO, *Chronicon Placentinum*, RIS 16, S. 544: »[...] super quam sepulturam est imago sua intagliata in marmore ipse erat, & armatus super unum dextrerium magnum & grossum, quantum est unus maximus dexterius. Et dictae imagines dicti Domini Bernabovis, & dicti equi sunt una lapis integra tam magna & grossa et alta, quantum ipse & equus erat, & est mirabilis & pulchra opera.« Bezeichnenderweise charakterisiert er auch die antike Reiterstatue des Regisole in Pavia als »magnus et pulcher valde«, ebd., S. 491.

<sup>27</sup> MARZAGAIA, *De modernis gestis*, in: *Antiche Cronache Veronesi*, hg. von CARLO CIPOLLA, Tomo I (Monumenti Storici publicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria; Serie 3 – Cronache e Diarii; 2), Venedig 1890, S. 115 (Cap. IV, 2): »Eque felicitis memorie se quod sequitur offert. Lapidis continui sinceritate inclitam Barnabovis Vicecomitis maiestatem statua, dearum fortitudinis ac iustitiae decorata simulacris, magnificabat equestris.«

<sup>28</sup> MUSSO (wie Anm. 26). Vgl. MEYER SCHAPIRO, Über die ästhetische Bewertung der Kunst in romanischer Zeit (1943), in: DERS.: *Romanische Kunst. Ausgewählte Aufsätze*, Köln 1987, S. 24–63, hier S. 44 ff., und z. B. auch die in GALVANO FIAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno MCCCXXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, hg. von CARLO CASTIGLIONI (<sup>2</sup>RIS 12, 4), Bologna 1938, S. 15 ff., enthaltene Beschreibung der Residenz von Azzo Visconti.

<sup>29</sup> Lamento »Come messer Bernabò morio«, in: FRATI/MEDIN (wie Anm. 24). Den Topos verwendet Magister Gregorius in seiner Rombeschreibung in Verbindung mit einem Bronzestier, dem Bronzekopf der konstantinischen Kolossalstatue und einer Venusstatue, siehe MAGISTER GREGORIUS, *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, hg. von ROBERT B. C. HUYGENS, Leiden 1970, S. 13, 17, 20. Robert de Clari erwähnt in seiner Beschreibung Konstantinopels vergoldete Figuren von Drachen, Adlern und Löwen »Et ymages d'autre figure / Qui semblent vives par nature«, zit. nach OTTO SÖHRING, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, in: *Romanische Forschungen* 12, 1900, S. 491–640, S. 513. Die Statuen der französischen Könige, die Philipp IV. gegen 1300 in der *Salle des Palais de la Cité* in Paris anbringen ließ, werden von Jean de Jandum in seinem »Tractatus de laudibus Parisius« ebenfalls als »quasi viva« beschrieben. Vgl. ANTOINE JEAN VICTOR LE ROUX DE LINCY und LAZARE MAURICE TISSERAND, *Paris et ses historiens aux XIV et XV siècles*, Paris 1867, S. 48 f., vgl. UWE BENNERT, *Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel. Le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité*, in: *Revue de l'Art* 97, 1992, S. 46–59, hier S. 56, Anm. 31. Weitere Belege liefern Petrarca, vgl. MAURIZIO BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von SALVATORE SETTIS, Bd. I: *L'uso dei classici* (Biblioteca di storia dell'arte, Nuova Serie), Turin 1984, S. 221–267, hier S. 222–231, und Giovanni Dondi, vgl. ERWIN PANOFKY, *Die Renaissance in der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main <sup>3</sup>1984, S. 214.

<sup>30</sup> MUSSO (wie Anm. 26).

<sup>31</sup> MARZAGAIA (wie Anm. 27). Das Lob monumentaler monolither Skulpturen geht auf antike Autoren zurück. Vgl. VIRGINIA BUSH, *The Classical Sculpture of the Cinquecento*, Phil. Diss., Columbia Univ. 1967, New York/London 1976, S. 25 (PLINIUS, *hist. nat.* XXXVI, 34, 37, 41; PAUSANIAS VIII, 34, 2; HERODOTUS II, 176; DIODORUS I, 47–48, 57; STRABO XVII, i, 46).



die das Monument beim Publikum auslöse.<sup>32</sup> Die Autoren dieser in erster Linie der traditionellen Topik des Kunst- und Künstlerlobs verpflichteten Äußerungen vermitteln einhellig den Eindruck, als gäbe es über die künstlerischen Qualitäten des Monuments hinaus nichts Außergewöhnliches zu kommentieren.

### Pietro Azario

Pietro Azario würdigt in seinem »Liber gestorum in Lombardia« die materielle Pracht und die formalen Qualitäten der Reiterstatue mit keinem Wort. Er äußert sich zu ihren Standort und zu ihrer Ikonographie:

»Die Kirche selbst verschönerte er auf prächtige Weise mit Mauern, Fenstern, Metallarbeiten, Malereien und Altären und vor allem mit einem Hochaltar, über welchem Altar, ich meine den Altar selbst überragend, er sich in Marmor figürlich meißeln ließ, mit einer Rüstung bewehrt und mit dem selbstverständlich dazugehörenden Kommandostab; seitlich begleitet wird er von den [ebenfalls in Marmor gemeißelten] Jungfrauen Justitia und Fortitudo, und so ist er [den] vorgenannten [Jungfrauen] bei der Ausübung seines Herrschaftsamtes verpflichtet, daß man gegen diese Tugenden sprechen, aber sich mit eigener Kraft nicht widersetzen kann.«<sup>33</sup>

Den Standort des Monuments und vor allem die mit ihm verbundene Hauptansicht auf die Reiterstatue hielt Pietro Azario für mitteilenswert. Er stellt nicht einfach fest, daß das Monument hinter dem Hauptaltar steht, sondern er versucht – auf eher ungeschickte Weise – in Worte zu fassen, daß die Statue durch ihren erhöhten Standort *super altare* zu sehen sei (Abb. 5). Dabei verzichtet er auf eine Bewertung dieses Effekts.

Die Ausführungen des Chronisten sind vor allem wichtig, weil er Bemerkungen zur ikonographischen Konzeption der Reiterstatue macht. Er registriert nicht nur die Rüstung des Signoren, sondern nimmt auch das Vorhandensein herrschaftlicher Attribute zur Kenntnis, wobei er insbesondere die beiden Tugenden als Träger einer politischen Aussage auffaßt. Zunächst wird durch die zweimalige Verwendung des Verbs *adhaerere* ihre Bedeutung als Leitprinzipien der Herrschaftsausübung Bernabòs betont: So wie die beiden skulpturalen Tugendfiguren mit der Reiterstatue verbunden sind, so sei auch er bei der Ausübung seines Herrschaftsamtes mit den dargestellten Tugenden verbunden. Der folgende Satz ist nicht ohne weiteres zu verstehen. Die Aussage scheint eine Warnung zu enthalten, die sich gegen diejenigen richtet, die es wagen, dem Signoren

<sup>32</sup> Vgl. FIAMMA (wie Anm. 28), S. 16–17: »In latere capelle [S. Gottardo] est constructum campanile rotundum ex coctis lateribus, ornatum a summitate deorsum collumpnellis marmoris, quod videre est quaedam magna delectatio.«

<sup>33</sup> AZARIO/COGNASSO (wie Anm. 8), S. 133–134: »Ecclesiam autem ipsam magnificavit muris, celaturis, picturis, altaribus et potius altari magno, super quo altari, dico in superficie ipsius altaris, se fecit sculpiri in petra marmorea figuratus, sicut stat in armis armatus et certe proprie cum baculo domini sculptus est, cui adherent sculpte a latere due virginis Justicia et Fortitudo, et sic predictis exercendo dominium adheret, contra quos virtutes posset dici, sed non impingi posse suo.« Die von VERGANI (wie Anm. 4), S. 121, und in der älteren Literatur häufig zitierte Ausgabe (RIS 16, Sp. 385) gibt den Passus mit teilweise abweichendem Wortlaut wieder; nach COGNASSO, in: <sup>2</sup>RIS 16, 4, S. XXX, war der in dieser Ausgabe erscheinende Text der Chronik bei der Transkription im 17. Jahrhundert »bereinigt« und »korrigiert« worden.

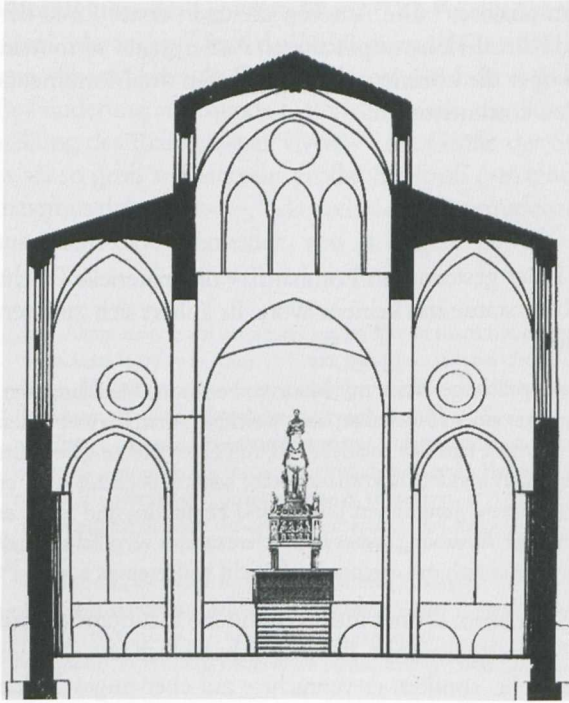


Abb. 5: Mailand, S. Giovanni in Conca, Querschnitt durch das Langhaus mit Blick auf den Chor. Ursprünglicher Standort der Reiterstatue des Bernabò Visconti (Rekonstruktion des Verfassers).

Stärke und Gerechtigkeit abzusprechen, die aber dennoch deren Wirkung einräumen müssen, da sie gegen seine Macht nichts auszurichten vermögen. Die politische Situation des Jahres 1363 läßt diese Lesart sinnvoll erscheinen. In diesem Jahr gab Urban V. seinen harten Kurs gegen Bernabò auf. Der Mailänder Signore hatte sich erfolgreich gegen alle Anfeindungen behauptet.

Pietro Azario beurteilt das Monument also ohne Einschränkungen positiv: Die Reiterstatue fungiert zusammen mit den beiden Tugendfiguren als legitime bildliche Repräsentation der *virtus* des Bernabò.

### Jean de Hesdin

Ganz anderer Auffassung war der französische Johanniter Magister Jean de Hesdin. Für ihn war die Reiterstatue ein abscheuliches Idol. Seine Bemerkungen sind in einer Streitschrift enthalten, die weder mit der Person Bernabòs noch mit Reiterstatuen oder Grabmonumenten unmittelbar etwas zu tun hat. Der Adressat der Schrift ist Francesco Petrarca und ihr Thema die Frage, ob Avignon oder Rom als Sitz der päpstlichen Kurie geeigneter sei. Wie es zur Abfassung dieses Textes kam und in welchem Zusammenhang auf das Reitermonument Bernabòs Bezug genommen wird, sei kurz dargelegt.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Zu dem Folgenden vgl. ERNEST HATCH WILKINS, *Vita del Petrarca e la formazione del »Canzoniere«*, hg. von REMO CESERANI, Mailand <sup>2</sup>1980, S. 260–263, S. 277–278, S. 303–305; GUSTAV PIRCHAN, *Italien und*



Beunruhigt über den ungebrochen starken Einfluß der italienfeindlichen Mitglieder des überwiegend französischen Kardinalskollegiums sandte Petrarca 1366 und 1368 an Papst Urban V. (1362–1370) zwei Briefe,<sup>35</sup> in denen er die Rückkehr der päpstlichen Kurie von Avignon nach Rom leidenschaftlich befürwortete. Er stellte die Wahl Urbans zum Oberhaupt der Gläubigen als göttliche Fügung dar und versuchte ihn zu überzeugen, daß es seine Bestimmung sei, das Exil der Kirche endgültig zu beenden. Um den Papst zudem gegen die italienfeindlichen Kräfte zu immunisieren, schilderte er ihm in beiden Schreiben in aller Ausführlichkeit die Vorzüge und Ruhmestitel Roms und Italiens und bat ihn, der Ignoranz seiner Kardinäle entgegenzutreten, die aufgrund ihrer Vorliebe für den Wein von Burgund und aus anderen nichtigen Gründen Avignon und das »barbarische Frankreich« als Sitz der Kurie favorisierten.

Urban nahm Petrarcas Ausführungen wohlwollend zur Kenntnis; die angegriffenen französischen Kardinäle waren freilich äußerst ungehalten und beauftragten den an der Pariser Universität lehrenden Theologen Jean de Hesdin mit der Aufgabe, Petrarcas Anschuldigungen entgegenzutreten. Der dem Johanniterorden angehörende Gelehrte weist in seiner sehr wahrscheinlich zwischen 1369 und 1370 verfaßten Streitschrift Petrarcas Ausführungen als Anmaßungen zurück, hält ihm im Gegenzug vor, die politischen und sittlichen Mißstände, die seit jeher in Italien herrschten, nicht zu beachten und trumps schließlich mit den Vorzügen und Verdiensten Frankreichs auf.<sup>36</sup> Auf die Reiterstatue nimmt er in einem Passus Bezug, in dem er Petrarca mit dem Argument konfrontiert, Italien sei von Tyrannen beherrscht, die jeder Form von Unrecht und Gottlosigkeit Vorschub leisteten:

»Bedächte er also die Art, wie man dort [in Italien] lebt und regiert, und die unbegrenzten Spielarten, mit denen – wie er selbst weiß – dort schändlich Geld erpreßt wird, sollte er auch über solche Zustände sprechen und sie hervorheben. Habe ich nicht in Mailand ein abscheuliches Idol über dem Altar Gottes gesehen, das Bild eines Mannes in Rüstung auf einem Pferd aus weißem Marmor, aufgestellt an der Stelle, wo man den Leib Christi zu weihen und aufzubewahren pflegt? Darf so etwas etwa mit Schweigen übergangen werden? Muß man denn nicht fürchten, daß Gott diese Ungerechtigkeit bestrafen wird? Es sagt nämlich der Psalmist: »Ich sah den Ungläubigen hoch erhoben über allem, hoch erhoben wie die Zedern des Libanon, und ich ging vorbei und siehe er ist nicht mehr da.« Und nach Seneca in seiner Tragödie Thyest: »Wo es keine Scham gibt, gibt es auch keine Pflege des Rechts, keine Unverletzlichkeit, keine Frömmigkeit, keinen Glauben und die Regierung ist unsicher.« Und in der Tragödie Ödipus: »verhaßte Herrschaften währen niemals lange.« Und in der Octavia sagt er über die glückbringende Fortuna: »glaubst du etwa dem, fragt er, der sich ihr allzu leichtfertig hingibt: wankelmütig ist die Göttin.«

Kaiser Karl IV. in der Zeit seiner zweiten Romfahrt, 2 Bde., Prag 1930, Bd. 1, S. 115–133, und Bd. 2, S. 67–69, S. 153–155.

<sup>35</sup> PETRARCA, Sen. VII, 1 und IX, 1. Vgl. WILKINS (wie Anm. 34), S. 260–263, S. 277–278, S. 303–305; EMANUELE CASAMASSIMA, L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (Seniles IX, 1), in: Quaderni Petrarqueschi 3, 1985–1986, S. 5–175, hier S. 13–18.

<sup>36</sup> Vgl. PIERRE DE NOLHAC, Pétrarque et l'Humanisme, 2 Bde., Paris 1907, Bd. 2, S. 304–317; GUSTAV KÖRTING, Petrarcas Leben und Werke, Leipzig 1878, S. 382–388; FRANCESCO PETRARCA, Epistole, hg. von UGO DOTTI, Turin 1978, S. 746, Anm. 7–8.

Wenn aber Gott bis jetzt geduldig ist, darf man darauf nicht einigermaßen vertrauen; denn angetan ist der Herr mit dem Gewand der Rache, da ja Sein die Rache ist, und Er selbst im Übermaß denen heimzahlen wird, die sich des Hochmuts schuldig machen. Bedächte also eben jener hervorragende Prediger, wie viel – mit Gottes Hilfe – seine Predigt oder Ermahnung vielen nützen kann, auch weil er sie zwischen Tür und Angel hält, sollte er seine Scharfzüngigkeit durch Milde lindern und durch den angemahnten Tiefgang der Wissenschaft lenken und er sollte aufhören, den Splitter im fremden Auge zu beobachten und statt dessen den großen Balken von den eigenen Augen entfernen.«<sup>37</sup>

Der Inhalt der Streitschrift machte eine Erwähnung der Reiterstatue nicht zwingend notwendig. Es ist daher zu vermuten, daß Jean de Hesdins Kritik auf persönlicher Überzeugung gründet und ihm das Monument als negativ zu bewertendes Phänomen von einem seiner Italienaufenthalte lebhaft in Erinnerung geblieben war.<sup>38</sup> Die von ihm vorgebrachten Kritikpunkte sind freilich alles andere als persönliche Erfindungen. Sie basieren auf traditionellen Einwänden, die das gesamte Mittelalter hindurch gegen weltliche oder überwiegend weltlich motivierte Herrscherbildnisse vorgebracht wurden, wann immer sich gelehrte Kleriker zu kritischen Äußerungen gegenüber zeitgenössischen Herrschern berufen fühlten. Die wichtigsten Argumente lassen sich in folgenden Aussagen zusammenfassen:

- (1) Die Reiterstatue ist ein Idol.
- (2) Ihre Errichtung ist ein Akt hochmütiger Selbstüberhöhung.
- (3) Herrschaft, die auf der Mißachtung herrschaftlicher Tugenden gründet, ist nicht dauerhaft.
- (4) Hochmut wird von Gott bestraft.

Man würde Jean de Hesdin verkennen, würde man ihm aufgrund seiner Ausführungen kurzerhand eine rigorose Bildfeindlichkeit unterstellen. Der französische Gelehrte war,

<sup>37</sup> ENRICO COCCHIA, *Magistri Iohannis de Hysdinio invectiva contra Fr. Petrarchae et Fr. Petrarchae contra cuiusdam Galli calumnias apologia. Revisione critica del testo con introduzione storica e commento*, in: *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 7, 1919, S. 93–201, hier S. 124: »Consideret igitur modum ibi vivendi et regendi, et infinitos modos, quibus – ut ipse novit – turpiter extorquetur pecunia, et talibus loquatur et praedicet. Sed quid plus? Nonne in Mediolani vidi abominabile idolum super altare Dei, hominis scilicet armati imaginem, sedentis super equum de candido marmore fabricatum, et in loco ubi corpus Christi sacratum consuevit vel reponi, collocatum? Estne illud sub dissimulatione transeundum? Nonne est formidandum, ne Deus suam iniuriam? Dicit enim Psalmista: vidi impium superexaltatum, et elevatum sicut cedros Libani, et transivi, et ecce non erat (Ps. 37,35–36). Nam secundum Senecam in tragoedia Thyestis: Ubi non est pudor nec cura juris, / sanctitas, pietas, fides instabile est regnum. (Seneca, Thyestes v. 215) Et in tragoedia Oedippi: invisa numquam imperia retinentur diu (Seneca, Phoenissae v. 660). Et in Octavia de prospera fortuna dicit idem: crede, inquit, obsequenti parcius: levis est dea (Seneca, Octavia v. 452). Si igitur Deus patiens est ad tempus, non est aliquid confidendum; quoniam indutus est dominus vestimentis ultionis, quoniam Ipsi vindicta est, et Ipse retribuet abundanter facientibus superbiam. Consideret igitur iste praedicator egregius, quantum – Deo adiuvante – ipsius praedicatio, sive exhortatio multis posset proficere, et quod habet in foribus quos facundiae suae lenitate mulceat et profunditate scientiae dirigat exhortando, dimittatque in oculo remoto festucam (observare), trabem magnam de propriis oculis removendo.«

<sup>38</sup> DE NOLHAC (wie Anm. 36), Bd. 2, S. 307, weist darauf hin, daß Jean de Hesdin im Gefolge des Kardinals Gui de Boulogne wiederholt in Italien war, verzeichnet jedoch keinen Italienaufenthalt nach 1351.



wie aus einer anderen Schrift hervorgeht, alles andere als ein Ikonoklast. Er hatte sich die seit Gregor dem Großen geläufige Argumentation, der zufolge Bilder als didaktische Mittel der Instruktion des Lesens Unkundiger gerechtfertigt seien, nicht nur zu eigen gemacht, sondern diese Auffassung sogar in die heidnische Antike zurückprojiziert.<sup>39</sup> In einem Abschnitt seiner *lectura* über den Brief des Apostels Paulus an Titus stellt er – auf den Vergilkommentator Servius sich berufend – fest, in der heidnischen Antike habe man Tugenden zu Göttern gemacht und Poeten, die Geistliche und Gelehrte gewesen seien, hätten das Volk über Tugenden und Laster mit Hilfe von Idolen und Statuen belehrt, und so seien nun in der Kirche Bilder als Bücher der ungebildeten Bevölkerung in Gebrauch.<sup>40</sup>

Angesichts dieser Ausführungen ist es notwendig, die Frage, warum Jean de Hesdin in seiner Schrift gegen Petrarca die Reiterstatue als Idol bezeichnete, etwas genauer zu untersuchen. Tat er es lediglich in polemischer Absicht oder war er ernsthaft der Auffassung, daß die Statue als »abscheuliches Idol« einzustufen sei? Beide Interpretationen sind möglich.

Jean de Hesdins Kritik unterscheidet sich deutlich von den Idolatrie-Vorwürfen, die man im frühen 14. Jahrhundert in dem Prozeß gegen Papst Bonifaz VIII. vorbrachte.<sup>41</sup> Während diese vorrangig gegen den Papst gerichtet waren, ist sie – Jean de Hesdins Kritik – auf das Bildwerk konzentriert und Bernabò als Person bleibt ausgeblendet. Das ist bemerkenswert, da Schilderungen im Umlauf waren, die dem Visconti idolatrisches Machtgebaren zuschrieben und die offenbar auch in den gegen ihn geführten Häresie-Prozessen eine Rolle spielten. Nach den Angaben des Florentiner Chronisten Matteo Villani gehörte zu den vielen Häresie-Anklagepunkten auch der Vorwurf, der Mailänder Signore habe behauptet »Gott auf Erden« zu sein, und zwar insbesondere in seinem Herrschaftsbereich.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Zur Bilderlehre Gregors des Großen siehe CELIA M. CHAZELLE, Pictures, Books and the Illiterate. Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles, in: *Word & Image* 6, 1990, S. 138–153; LAWRENCE DUGGAN, Was Art Really the »Book of the Illiterate«?, in: *Word & Image* 5, 1989, S. 227–251; GERHARD WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, S. 148–156; HELMUT FELD, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990, S. 11–14.

<sup>40</sup> Oxford, Balliol College 181, fol. 92v, zit. nach BERYL SMALLEY, Jean de Hesdin O. Hosp. S. Joh., in: *Recherches de Théologie ancienne et médiévale* 28, 1961, S. 283–330, S. 313: »[...] Servius, qui fuit commentator Virgili, super Georgicam dicit, quod antiqui faciebant virtutes deos et quod quando poete, qui clerici et litterati erant, de aliqua virtute aut vitio populo proprietates dicebant, illi statim idolum aut statuam construebant et fabricabant, in quo significatio proprietatis illius virtutis aut vitii significabatur, et sic tales imagines populo rudi erant pro libris, (sicut) nunc in ecclesiis fiunt picture, que dicuntur communiter libri rusticorum.« Servius, der Kommentator Vergils, sagt zu den »Georgica«, daß die Alten Tugenden zu Göttern machten und daß die Poeten, die Geistliche und Gelehrte waren, wenn sie zum Volk über die Eigenarten irgendeiner Tugend oder irgendeines Lasters sprachen, diesem sogleich ein Bild oder eine Statue schufen und errichteten, worin die Bedeutung der Eigenart dieser Tugend oder dieses Lasters veranschaulicht wurde, und so gab es an Stelle von Büchern solche Bilder für das einfache Volk, so wie es heute in den Kirchen Bilder gibt, die allgemein Bauernbücher genannt werden.

<sup>41</sup> PETER SEILER, Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. von PHILINE HELAS [et al.], Berlin 2007, S. 353–374.

<sup>42</sup> MATTEO VILLANI, *Cronica* XI, 31 (Bd. 2, S. 632): »[...] il santo padre [Urban V.] fermò gravissimi processi contro a messer Bernabò di resia e scisma, i quali si plubicarono in Firenze domenica a di XXVIII di

Jean de Hesdin lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf Bernabò, sondern direkt auf die Reiterstatue und ihren Aufstellungsort. Die zweideutige Standortangabe »ich sah das abscheuliche Idol auf bzw. über dem Altar Gottes« und der darauf folgende kommentierende Hinweis »an der Stelle, wo man den Leib Christi zu konsekrieren und aufzubewahren pflegt,« entspringen jedoch nicht allein persönlichem Unmut über die religiöser Sensibilität zuwiderlaufende kultbildhafte Aufstellung der Reiterstatue. Der Hinweis »*vidi abominabile idolum super altare Dei*« besitzt einen gelehrten Hintergrund. Der Wortlaut der Formulierung erinnert an eine zur Wiederkehrrede Jesu gehörende Textstelle im Matthäus-Evangelium (24, 15–16):

»Wenn ihr aber den Greuel der Verwüstung, von dem der Prophet Daniel spricht, im Heiligtum stehen seht, – wer dies liest, soll verstehen, was es heißt – dann sollen die, die in Judäa sind, in die Berge fliehen.«<sup>43</sup>

Jean de Hesdin assoziiert die Reiterstatue Bernabòs mit der biblischen Vorhersage des »an heiligem Ort stehenden verheerenden Greuels«. Bei Daniel (Dan 9,27; 11,31; 12,11) weist der eigentümliche Ausdruck *abominatio desolationis* auf ein 168 v. Chr. von Antiochus Epiphanes im Tempel von Jerusalem aufgestelltes Götzenbild hin. Dieses wird mit demselben Ausdruck auch im ersten Makkabäerbuch erwähnt (1 Makk. 1,54). Paulus bezog im zweiten Brief an die Thessalonicher (2 Thess. 2,3–4) die Bezeichnung auf den kommenden Antichrist. Eine Verbindung der biblischen Vorhersage mit Herrscherbildnissen stellte Hieronymus her. Er erinnert in seinem Kommentar zum Matthäus-Evangelium nicht nur an die Überlieferung, der zufolge Pilatus ein Tiberiusbildnis im Tempel von Jerusalem aufzustellen versuchte, sondern erwähnt auch die Reiterstatue Hadrians, die noch in seiner Zeit »an diesem allerheiligsten Ort« zu sehen war:

»Wenn wir uns aber auf den Verstand berufen, zeigt sich, daß das, was gesagt wird, geheimnisvoll ist. Lesen wir es doch im Buch Daniel auf diese Weise: Und in der Mitte der Woche wird er mein Opfer und meine Trankopfer verbieten, und im Tempel wird der Greuel der Verwüstung sein bis zur Vollendung der Zeit, und die Vollendung wird gegeben nach der Einsamkeit.

Darüber spricht auch der Apostel, daß der maßlose Mensch sich auch feindlich erheben wird gegen alles, was Gott heißt oder verehrt wird, und dies so sehr, daß er es wagt, im Tempel Gottes zu stehen und zu zeigen, daß er selbst Gott ist, dessen Ankunft nach dem Handeln des Teufels jene zerstören wird und diejenigen, die erduldet haben, zur Einheit Gottes zurückführen wird.

Dies aber kann nur entweder vom Antichrist angenommen werden oder von dem Bild des Kaisers, das Pilatus im Tempel aufgestellt hat, oder von der Reiterstatue Hadrians, die bis heute auf allerheiligstem Boden steht. Dem Alten Testament gemäß wird das Idol auch Greuel

---

gennaio MCCCLXII, ne' quali erano molti articoli di resia, e intra li latri, ch'elli tenea d'essere Dio in terra, massimamente nel distretto suo, e assegnolli termine a irsi ad scusare per tutto il mese di febbraio MCCCLXII.«

<sup>43</sup> »Cum ergo videritis abominationem desolationis quae dicta est a Danihelo propheta stantem in loco sancto qui legit intellegat / Tunc qui in Iudea sunt fugiant ad montes.« Vgl. auch Mk 13,14. Der Wortlaut ist fast identisch. Anstelle von »in loco sancto« findet man jedoch »ubi non debet« vor.



genannt und wird der Verwüstung hinzugefügt, weil das Idol im verwüsteten und zerstörten Tempel aufgestellt worden ist.«<sup>44</sup>

Die Erwähnung der beiden kaiserlichen Bildwerke in Verbindung mit Matthäus 24,15 wurde von mittelalterlichen Theologen aufmerksam zur Kenntnis genommen.<sup>45</sup> Man findet sie zum Beispiel in der »Historia Scolastica« des Petrus Comestor und im »Speculum Historiale« des Vincenz von Beauvais.<sup>46</sup> Beide Werke waren Jean de Hesdin bekannt.<sup>47</sup> Einen weiteren Beleg liefert ein französischer Gelehrter des 14. Jahrhunderts. Pierre Bohier assoziierte in einer Glosse zum »Liber Pontificalis« die von Hieronymus erwähnte Reiterstatue des Hadrian mit der in Rom in der Nähe der Cappella Sancta Sanctorum stehenden Reiterstatue Marc Aurels.<sup>48</sup> Offenbar hatte er nicht bemerkt, daß es sich bei der Ortsangabe »in ipso sancto sanctorum loco« um eine Paraphrase für »im Tempel von Jerusalem« handelte.

Die Kritik des Jean de Hesdin enthält ein weiteres idolatriekritisches Standardargument, das für sensible Hüter christlicher Moral bereits allein ausgereicht hätte, das Mailänder Monument ein Idol zu nennen. Jean de Hesdin rekurriert auf eine traditionelle Gelehrtenmeinung, der zufolge Bildnisse, die nicht auf tugendhaftem Verhalten, sondern auf hochmütigem Streben nach Selbstverherrlichung basieren, mit Idolen gleichzusetzen seien, weil auch von ihnen die Gefahr moralischer Täuschung und Verblendung ausgehe.<sup>49</sup> *Superbia*, das Laster, das sich aus seiner Sicht in der Reiterstatue

<sup>44</sup> HIERONYMUS, *Commentariorum in Matheum*, CCSL, S. 225: »Cum ergo uideritis abominationem desolationis quae dicta est a Danihelo propheta stantem in ipso loco sancto. Quando ad intellegentiam prouocatur mysticum monstratur esse quod dictum est. Legimus autem in Danihelo hoc modo: Et in dimidio hebdomadis auferetur sacrificium meum et libamina, et in templo abominatio desolationum erit usque ad consummationem temporis, et consummatio dabitur super solitudinem. De hoc et apostolus loquitur quod homo iniquitatis et aduersarius eleuandus sit contra omne quod dicitur Deus, aut quod colitur ita ut audeat stare in templo Dei et ostendere quod ipse Deus, cuius aduentus secundum operationem satanae destruat eos et ad Dei solitudinem redigat qui se susceperint. Potest autem simpliciter aut de antichristo accipi aut de imagine Caesaris quam Pilatus posuit in templo aut de Adriani equestri statua quae in ipso sancto sanctorum loco usque in praesentem diem stetit. Abominatio quoque secundum ueterem scripturam idolum nuncupatur et idcirco additur desolationis, quod in desolato templo atque destructo idolum positum sit.«

<sup>45</sup> Von mittelalterlichen Theologen wurden neben der Reiterstatue des Hadrian auch die beiden anderen aus der schriftlichen Überlieferung bekannten Fälle der Aufstellung antiker Statuen im Tempel von Jerusalem (die Statuen des Gaius Caligula und Tiberius) als unheilvolle (Vor-)Zeichen erwähnt. Vgl. hierzu Anm. 44.

<sup>46</sup> PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, PL 198, Sp. 1610, Cap. CXXXVIII; VINCENZ VON BEAUVAIS, *Speculum Historiale*, Lib. X, Cap. 90 (Ed. Graz 1965, S. 400); GERHOLD VON REICHERSBERG, *De investigatione Antichristi* I. 4, MGH Ldl. 3, S. 313.

<sup>47</sup> Vgl. SMALLEY (wie Anm. 40), S. 303.

<sup>48</sup> *Liber Pontificalis* nella recensione di Pietro Guglielmo OSB e del cardinale Pandolfo, glossato da Pietro Bohier OSB (*Studia Gratiana*; 21–23), 3 Bde., hg. von ULDERICO PØEROVSKÝ, Rom 1978, Bd. 3, S. 465: »Jeronimus vocat eum caballum Adriani in expositione Evangelii: cum uideristis abominationes. Et est adhuc in Laterano ante Sancta Sanctorum ubi ipsam designat.« Vgl. INGO HERKLOTZ, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 22, 1985, S. 1–42, hier S. 24.

<sup>49</sup> Vgl. WILLIAM S. HECKSCHER, *Sixtus III aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit*, s'Gravenhage 1955, S. 21, Anm. 79; GERHART B. LADNER, *Der Bildbegriff bei den griechischen Vätern und der byzantinische Bilderstreit*, in: *Der Mensch als Bild Gottes*, Darmstadt 1969, S. 144–192, hier S. 172, Anm. 106. Es ist in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, daß Reiterfiguren im Mittelalter als ikonographische Zeichen des Hochmuts fungieren konnten (*Psalmvers* 19,8); siehe hierzu mit Literatur:

manifestierte, galt in der gelehrten Tradition als das Laster, durch das immer wieder Menschen dazu getrieben wurden, sich Idole zu schaffen. Für Pierre Bersuire, einen humanistisch gesinnten Freund Petrarcas, den Jean de Hesdin persönlich gekannt haben dürfte,<sup>50</sup> bildete die Verherrlichung hochmütiger Herrscher und sonstiger Würdenträger bereits eine Art von Idolatrie. In seinem »Repertorium morale« konstruiert er in diesem Zusammenhang eine Götzenbildtradition, die er mit der Statue des alttestamentlichen König Nebukadnezar (Dan 3,1–3) beginnen läßt:

»Als Idol wird jenes Bild, jene Figur oder Statue oder jenes Abbild bezeichnet, das von alters her von den Ungläubigen als Gott verehrt wurde. [...]

Zunächst also sage ich, das Idol bezeichne die hochmütig Erhobenen und die Ehrgeizigen. So wie nämlich ein Idol, obwohl ohne Wirkmacht und Sinn, dennoch von alters her auf einen hohen Platz gestellt, wie Gott verehrt wurde, öffentlich mit Weihrauch geehrt und durch verschiedene Kulthandlungen und Opfer von den Ungläubigen verehrt wurde [...], so aber sind es heute die Ehrgeizigen, die, obwohl sie jeden Sinns und Verstands, jeder Tugend und Scheu, jeder Wirkung und jeder guten Handlung entbehren, selbst heute in hohen Würden und Ämtern überhöht werden, wo auch immer herausragende Menschen für vollkommene Götter gehalten werden, wo immer sie auch von Ungläubigen, d. h. den Bewunderern, verehrt und geehrt werden, und wo auch immer sie durch die Verehrung und die Zurschaustellung beweihräuchert und angespornt werden. Diese werden in jenem Idol präfiguriert, d. h. in jener Statue, die der König Nebukadnezar errichten ließ. [...] So also sehen wir [...], daß heute viele Idole, d. h. viele unnütze und dumme Personen vom König Nebukadnezar, d. h. vom Papst, vom König oder Kaiser in hohe Würden, Ämter, Praelaturen und Pfründen erhoben werden.«<sup>51</sup>

Mit der dritten Aussage (die Herrschaft hochmütiger Menschen ist nur von kurzer Dauer), die mit zwei Versen aus dem 37. Psalm (37,35–36) zum Ausdruck gebracht und

---

ERWIN PANOFKY, Grabplastik, Köln 1964, S. 92; FELIX THÜRLEMANN, Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter, in: Archiv für Kulturgeschichte 59, 1977, S. 25–65, bes. S. 49–50.

<sup>50</sup> SMALLEY (wie Anm. 40), S. 311, weist in Zusammenhang mit Jean de Hesdins Vorlesung über den Brief des Apostels Paulus an Titus auf die hierfür wesentlichen Fakten hin: »The only contemporary writer to be quoted by name is [...] Pierre Bersuire. It is almost certain that the two men knew each other. Bersuire came to Paris after his stay at Avignon and lived in the city or its neighbourhood from about 1342 until his death in 1362. He was inscribed as a student at the university. Hesdin was regent from about 1340 onwards, except for the time he spent at Avignon and on his visit to Italy. They would have had ample opportunity to meet.«

<sup>51</sup> PETRUS BERCHORIUS, Opera omnia sive reductorium, repertorium et dictionarium morale utriusque testamenti, Bd. 3, Köln 1692, S. 359–360: »Idolum. Nota quod idolum est illa imago, figura, statua, seu similitudo, quae antiquitus ab infidelibus pro Deo colebatur [...] Primo igitur dico, quod Idolum signat superbos elatos, et ambitiosos. Sicut enim idolum quamvis esset sine virtute, et sine sensu, tamen antiquitus in alto loco ponebatur, tanquam Deus adorabatur, coram ipso thurificabatur, et diuersis cultibus et muneribus ab infidelibus colebatur [...] sic vere hodie sunt ambitiosi qui quamvis careant omni sensu et ratione, omni virtute et discretionem, omni motu et bona operatione, ipsi tamen hodie in altis dignitatibus et officiis sublimantur, ubi dii, id est viri excellentes, et perfecti esse creduntur, ubi etiam ab infidelibus, id est ab adulatoris coluntur, et honorantur, et ubi per adulationem, & vanae laudis exhibitionem thurificantur, & incensantur. Isti figurantur in illo idolo, id est in illa statua, quam fecit erigi Nabuchodonosor rex [...] Sic vere charissimi videmus, quod hodie multa idola, id est multae personae inutiles, et ignorantes a Rege Nabuchodonosor, id est a papa, rege vel imperatore in altis dignitatibus, officiis, praelaturis et beneficiis eriguntur [...].«



durch Seneca-Zitate näher erläutert und untermauert wird, verbindet Jean de Hesdin die Reiterstatue mit seiner Kritik der politischen Instabilität in Italien. Indem er sie als »symbolische Form« deutet, in der die Mißstände in Italien zum Ausdruck kommen, nimmt er sie als Beweismittel für seine Auffassungen in Anspruch. Die vierte Aussage (Hochmut wird von Gott bestraft) bedarf keines Kommentars. In ihr kommt erneut die von christlichen Moralvorstellungen geprägte Grundhaltung des Jean de Hesdin deutlich zum Ausdruck.

#### Francesco Petrarca

Die Streitschrift des Jean de Hesdin wurde Petrarca erst im Januar 1373 bekannt. Er schrieb eine ausführliche Entgegnung, in der er mit den Ausführungen des französischen Gelehrten hart ins Gericht geht und diese Punkt für Punkt zurückweist.<sup>52</sup> Auf den Passus mit der Reiterstatue Bernabòs reagiert er folgendermaßen:

»Schon, daß er sich so sehr wundert, ein marmornes Reiterstandbild – er nennt es Idol – in Mailand über dem Altar Gottes zu sehen, ist sehr grob. Er hat es nämlich nicht über, sondern nahe bei dem Altar in der Hauskapelle gesehen. Um wieviel gerechtfertigter ist mein Staunen, daß ich in meiner Pariser Zeit die Chorräume ausgezeichneter Kirchen so vollgestopft mit Grabmälern und Kadavergräbern von Sündern gesehen habe, daß kaum jemand – und das ist noch schlimmer als die Sünder – die Knie beugen kann und kaum ein Weg zum Altar frei ist. Wenn dem Gallier, dem schonungslosen Kritiker fremder Zustände und nachsichtigen – wie ich vermute – der eigenen diese Antwort nicht genügt, möge er den fragen, um dessen Statue es sich handelt. Er wird ihm umfassend Antwort geben, bereit, auch Größeren zu antworten.«<sup>53</sup>

Petrarcas Bemerkungen sind, gemessen an der Ausführlichkeit, mit der er andere Punkte der Invektive des Jean de Hesdin kommentiert, äußerst spärlich. Er läßt sich auf eine Diskussion der Reiterstatue nicht ein, sondern zieht es vor, einen polemischen Gegen-schlag zu lancieren, der in erster Linie darauf abzielt, die intellektuelle Integrität des Jean de Hesdin fragwürdig erscheinen zu lassen. Seine Argumente enthalten zwei Vorwürfe: Sein Kontrahent nehme es mit den Fakten nicht allzu genau, und er äußere über Italien rigorose Urteile, verschweige aber das, was in Frankreich kritikwürdig sei.

<sup>52</sup> Die Streitschrift war Petrarca durch eine Kopie bekannt geworden, die ihm Uguccone da Thiene überbracht hatte, der als päpstlicher Friedensvermittler zwischen Francesco da Carrara und Venedig nach Padua gekommen war. Die Replik verfaßte Petrarca in Form eines an Ugo Thiene gerichteten Briefs. FRANCESCO PETRARCA, *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*, zit. nach DERS., *Opere Latine*, hg. von ANTONIETTA BUFANO, 2 Bde., Turin 1975, Bd. 2, S. 1244; die Invektive trägt das Datum 1. März 1373, vgl. ebd., S. 1154, Anm. 1.

<sup>53</sup> Ebd., S. 1244: »Iam quod usque adeo miratur equestrem statuam marmoream – idolum vocat ipse – super altare Dei vidisse Mediolani, longe rudis est admiratio. Non enim super, sed secus altare et in capella domestica illam vidit. Quando ego dignius mirer, vidisse Parisius insignium choros ecclesiarum sic confertas bustis et cadaveribus peccatorum, quodque est fedius peccatum, ut vix quisquam possit se flectere ibi vixque iter pateat ad altare. Si Gallo, censori rigido alienarum rerum, molli – ut auguror – suarum, responsio ista non sufficit, illum interroget, cuius est statua. Ille sibi summarie respondebit, paratus etiam maioribus respondere.«

Der erste Hinweis auf den Standort der Reiterstatue (»er sah sie nicht auf, sondern nahe beim Altar«) läßt sich nur als Spitzfindigkeit charakterisieren. Die Reiterstatue stand zwar tatsächlich nicht unmittelbar auf dem Altar von S. Giovanni in Conca; der im Mittelschiff der Kirche stehende Betrachter sah sie jedoch, da sie hinter demselben auftrug, *super altare*.<sup>54</sup> Petrarca's Standortangabe *secus altare* (nahe beim Altar), die den Anspruch einer Richtigstellung erhebt, bagatellisiert letztlich die kultbildartige Aufstellung des Reitermonuments ebenso sehr, wie sie von Jean de Hesdin mit der zweideutigen Formulierung *super altare Dei* forciert suggeriert wird.<sup>55</sup>

Auch der zweite Hinweis (»und er sah sie in der häuslichen Kapelle«) zeigt Petrarca's Absicht, den Tatbestand herunterzuspielen, daß die Reiterstatue in Verbindung mit dem Altar stand. Es handelt sich genau genommen um keine Richtigstellung, da Jean de Hesdin überhaupt nicht erwähnt, in welcher Kirche er die Reiterstatue sah. Die Hervorhebung des privaten Charakters der Kapelle impliziert, daß Statuen, die in Kirchen standen, die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren, andere – restriktivere – Normen zu erfüllen hatten.<sup>56</sup> Indirekt wird hier deutlich, daß eine kritische Einstellung zu der Reiterstatue wegen des sie belastenden Standorts keineswegs so abwegig war, wie Petrarca mit seinen beiden Hinweisen suggeriert.

Daß Petrarca selbst bereit war, gegen im Chorbereich von Kirchen aufgestellte (Grab-)Monumente Einwände vorzubringen, die sich von denen des Jean de Hesdin letztlich nicht wesentlich unterscheiden, zeigt seine mißbilligende Erwähnung der in Pariser Kirchen stehenden Grabmonumente. Mit seinem Hinweis auf die sterblichen Überreste und Kadaver sündiger Menschen greift er ein traditionelles Standardargument gegen Bestattungen im Chorbereich (bzw. innerhalb von Kirchen überhaupt) auf, das auch, nachdem sich die gegenteilige Bestattungspraxis durchgesetzt hatte, keineswegs generell auf taube Ohren stieß.<sup>57</sup> Petrarca beschränkt sich in seiner Invektive auf die negative Bemerkung, daß diese Bestattungspraxis empörend sei und die Andacht der Gläubigen schon allein aus räumlichen Gründen behindere. Er unterläßt es jedoch, den von Jean de Hesdin benutzten Begriff »Idol« zu gebrauchen und von der Errichtung von Idolen zu reden. Daraus ist keineswegs zu schließen, daß es ihm widerstrebe, zeitgenössische Bildwerke mit dem Vorwurf der Idolatrie zu kritisieren. Petrarca selbst hat Bildwerke – und zwar in der Regel solche aus wertvollen Materialien – gelegent-

<sup>54</sup> Vgl. AZARIO/COGNASSO (wie Anm. 8), S. 133–134.

<sup>55</sup> Zur Empfindlichkeit mancher Zeitgenossen siehe z. B. FRANCESCO SACCHETTI, Lettera a Jacopo a Conte da Perugia sopra le Dipinture de Beati, in: Delle Novelle di Francesco Sacchetti, Bd. 3, London 1795, S. 367–379.

<sup>56</sup> Diese Auffassung wird von Petrarca interessanterweise als geläufig vorausgesetzt.

<sup>57</sup> GUILLELMUS DURANDUS, Rationale divinorum officiorum I–IV (Corpus Christianorum / Continuatio Mediaevalis; 140), hg. von ANSELME DAVRIL, Turnholt 1995, S. 61 (I, IV, 12, 109–115): »Nullum ergo corpus debet in ecclesia aut prope altare ubi corpus Domini et sanguis conficitur sepeliri, nisi corpora sanctorum patrum qui dicuntur patroni, id est defensores, qui meritis suis totam defendunt patriam, et episcopi et abbates et digni presbyteri et laici summe sanctitatis, sed cuncti debent circa ecclesiam sepeliri, puta in atrio aut in porticu aut in exedris siue uoltis ecclesie exterius adherentibus, aut in cimiterio.« Vgl. hierzu JULIAN GARDNER, The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages, Oxford 1992, S. 5–16; PHILIPPE ARIÈS, Geschichte des Todes, München/Wien 1980, S. 64; vgl. auch LEON BATTISTA ALBERTI, De re aedificatoria VIII, 1.



lich schon allein aufgrund des mit ihnen verbundenen Materialkults als Verstöße gegen das christliche Idolatrieverbot gewertet, weil sie seinen Vorstellungen von christlicher Tugendhaftigkeit widersprachen.<sup>58</sup> Daß er sich in seinen Ausführungen zu der von Jean de Hesdin an der Reiterstatue Bernabòs geübten Kritik nicht eindeutig und offen äußerte, hatte einen ganz konkreten Grund: Er befand sich in einem Zwiespalt, der sich aus seinen Loyalitätsgefühlen gegenüber Bernabò Visconti und seinen eigenen Auffassungen ergab. Petrarca hatte acht Jahre, November 1353 – Juni 1361, in Mailand gelebt und während dieser Zeit enge Beziehungen zu Galeazzo II. und Bernabò unterhalten. Die Kontakte waren auch nach seiner Übersiedlung nach Padua bzw. Arquà nicht abgerissen. Es war daher für ihn angebracht, Jean de Hesdins Kritik der Reiterstatue als völlig haltlos zurückzuweisen, aber es war ihm offenbar aufgrund seines eigenen Standpunkts doch nicht möglich, das Monument des Visconti ausdrücklich gutzuheißen.<sup>59</sup> Die letztgenannte Vermutung läßt sich mit dem Inhalt eines Passus aus dem »Fürstenspiegel« untermauern, in welchem Petrarca indirekt zu dem Reitermonument des Bernabò Visconti Stellung nimmt, indem er antike Vergleichsbeispiele kommentiert:

»Ich weiß freilich, daß man bei einem Herrscher nicht die Demut, sondern die Großherzigkeit zu loben pflegt. Aber jeder nach seinem Empfinden. Ich halte jede von beiden für lobenswert und nicht für einander entgegengesetzt, wie Unwissende glauben. Darin nämlich, wie in vielen oder fast allen Belangen irrt die breite Masse. Es gibt solche, die hochmütig großherzig und furchtsam demütig nennen: beides ist gleichermaßen falsch. Ich will, daß der Herrscher zu den Seinen und in glücklichen Zeiten demütig, gegen die Feinde und unter widrigen Umständen großherzig sei, niemals furchtsam oder hochmütig. Es ist nämlich, wie mir scheint, zu jeder Tugend die Demut die erste Stufe. Dennoch glauben gewisse Kleinmütige und Verblendete keine Herren zu sein, wenn sie nicht hochmütig sind und sich über das menschliche Maß hinaus aufblähen. Dorthier rührt der Spott gegenüber dummen Herrschern. Caius Caligula, der wertloseste der Herrscher, der mit den ihm geradewegs nicht geschuldeten menschlichen Ehren nicht zufrieden war, wollte göttliche und wollte, daß man ihn, nachdem man seine Statuen im Tempel aufgestellt, wie einen Gott anbetete und verehrte; zudem ist er unwürdig der Reverenz, da er für sein Numen einen eigenen Tempel, Schlachtopfer, Priester und ein goldenes Standbild schuf, und vieles andere ist abscheulich, was er freilich in dem Glauben tat, daß das seine Größe mehre, was gerade seine Dummheit enthüllte.

Was ist schlimmer als Commodus, was schändlicher? Dennoch opferte man auch ihm, dem schlechtesten Sohn eines allerbesten Vaters, wie einem Gott, und errichtete ihm in Gestalt des

<sup>58</sup> Zu Petrarcas idolatriekritischer Sensibilität siehe dessen Brief »Ad Anibaldum Tusculanum Episcopum Cardinalem, contra avaritiam pontificum« (Fam. VI, 1), in dem die Zurschaustellung von Reichtum mittels frommer Stiftungen kritisiert wird: »Dicite pontifices, in sancto quid facit aurum? [...] Facessat, oro, iantandem aurum templis inutile, et in alia templa Dei, hoc est in usus hominum egentium, coneratur; sit Cristi caritas, que seculi pompa est; nec semper, sub obtentu devotionis, ydolatrie serviat. Nescis quod avaritia est ydolorum servitus? [...]«. Petrarca orientierte sich hierbei wohl an Eph. 5,5 und Kol. 3,5 oder möglicherweise auch an Hieronymus (Epistel 58, 7 und 129, 4, 5 sowie Commentariorum in Daniele II, 1, CCSL LXXV A, S. 797), vgl. RUDOLF EISWIRTH, Hieronymus' Stellung zu Literatur und Kunst (Klassisch-philologische Studien; 16), Wiesbaden 1955, S. 57; zu Petrarcas Hieronymus-Kennntnis siehe GIUSEPPE BILLANOVICH, Un nuovo esempio delle scoperte delle letture del Petrarca. L'Eusebio – Girolamo – Pseudo-Prospero, Krefeld 1954; zu Petrarcas generellen Vorstellungen über Idolatrie vgl. SEILER (wie Anm. 2).

<sup>59</sup> Petrarcas Beziehungen zu den Visconti: PIRCHAN (wie Anm. 34), Bd. 1, S. 145–158, und Bd. 2, S. 88–91; COGNASSO <sup>2</sup>1972 (wie Anm. 5), S. 217–220.

Herkules Statuen. Ja auch Heliogabal selbst begann man anzubeten, den unflätigsten unter den Herrschern und Menschen, die auf der Stelle getötet und in den Tiber oder die Kloake geworfen werden mußten.«<sup>60</sup>

Bevor Petrarca das Thema tugendhaften und lasterhaften herrscherlichen Verhaltens inhaltlich weiterführt, erwähnt er noch zwei weitere antike Herrscher, die göttliche Ehren beanspruchten (Diokletian<sup>61</sup> und Alexander den Großen<sup>62</sup>) und stellt ihnen zwei positive Herrscherpersönlichkeiten gegenüber (Cäsar<sup>63</sup> und Alexander Severus<sup>64</sup>), die nicht nur nicht als Götter hätten verehrt werden wollen, sondern es darüber hinaus auch ausdrücklich abgelehnt hätten, als *dominus* angesprochen zu werden.<sup>65</sup>

Dem Passus des »Fürstenspiegels« ist zu entnehmen, daß Petrarca die Reiterstatue des Bernabò Visconti mit dem heidnischen Bildkult antiker Imperatoren gedanklich in Verbindung brachte<sup>66</sup> und daß die Vorbehalte, die er gegenüber dem Mailänder Monu-

<sup>60</sup> PETRARCA/DOTTI (wie Anm. 36), S. 818 (Sen. XIV, 1: »Ad Magnificum Franciscum de Carraria Padue dominum, qualis esse debeat qui rem publicam regit«): »Scio quidem non humilitatem in principe, sed magnanimitatem solere laudari. Verum quisque secundum sensum suum. Ego utramque laudabilem iudicio nec sibi invicem adversas, ut stulti putant. In hoc enim, ut in multis in fere omnibus, vulgo erratur. Sunt qui superbium magnanimum timidumque humilem dicant: utrumque eque falsum. Volo ego principum inter suos et in prosperitate humilem contra hostes et in adversitate magnanimum, nusquam timidum aut superbium. Est quidem, quantum michi videtur, ad omnem virtutem primus gradus humilitas. Quidem tamen pusillanimes cecique non se dominos credunt, nisi superbiant tumeantque supra humanum modum. Hinc illa stultorum principum ludibria. Gaius Caligula, vilissimus principum, humanis sibi prorsus indebitis non contentus honoribus, divinos voluit, seque statuis in templo positus ut deum adorari et coli, indignus etiam salutari, quin et numini suo templum proprium et hostias et sacerdotes instituit et aureum simulacrum (Sueton, Caligula 22), multa preterea que prosequi est tediosum, credens scilicet hoc magnitudinem augere quo stultitiam detegebat. Quid Comodo incommodius, quid turpius? et huic tamen, pessimo filio patris optimi, immolatum est ut deo et in habitu Herculis oblate sunt statue (Scriptores Historiae Augustae, Commodus 9, 2), qui non modo non deus se ne homo quidem erat, imo feda prorsus et immitis belua. Quin et Heliogabalus ipse, non principum modo sed hominum spurcissimus adorari cepit (Scriptores Historiae Augustae, Alexander Severus 18, 3), qui omnes ilico trucidandi et in Tiberim et in cloacas abiciendi erant (Scriptores Historiae Augustae, Heliogabalus 17, 2).«

<sup>61</sup> EUTROPIUS, Breviarium ab urbe condita IX, 26.

<sup>62</sup> SÜETON, Cäsar 7ff., PETRARCA, Fam. VI, 4, 10.

<sup>63</sup> SÜETON, Augustus, 52 und 53, 1.

<sup>64</sup> Scriptores Historiae Augustae, Alexander Severus 18, 1.

<sup>65</sup> PETRARCA/DOTTI (wie Anm. 36), S. 820.

<sup>66</sup> Für die Auffassung, Petrarca beziehe sich mit den zitierten Ausführungen seines »Fürstenspiegels« auf die Reiterstatue Bernabòs, sprechen vor allem drei Gründe: (1) Zwischen der Abfassung des Brieftraktats, der das Datum 28. November (1373) trägt (vgl. PETRARCA/DOTTI [wie Anm. 36], S. 760), und der »Invectiva contra eum qui maledixit Italie«, die Petrarca im Frühjahr desselben Jahres verfaßte, liegen nur wenige Monate. (2) Die erwähnten goldenen Statuen, die sich die angesprochenen negativen antiken Herrscher in Tempeln errichten ließen, sind als Phänomen der innerhalb der Kirche von S. Giovanni in Conca aufgestellten Reiterstatue Bernabòs vordergründig direkt vergleichbar. (3) Petrarca vermerkt im Zusammenhang mit seiner an der selbstherrlichen Unredlichkeit der *barbari transalpini* geübten Kritik ausdrücklich, daß es ihm widerstrebe, auf die angeführten negativen *exempla* antiken Herrschertums einzugehen, daß er aber dennoch auf diese zu sprechen komme, weil man sich bei der Erörterung eines Themas nicht von persönlichen Neigungen, sondern von sachlichen Notwendigkeiten leiten lassen müsse: »Invitus, fateor, de his loquar, et peccatis, ut reor, exigentibus tales nobis imperatoris fuisse verecundor et deleo. At non quod ego cuperem, sed quod res habet, est dicendum, ut michi irasci debeant barbari nostri transalpini, si de eis quoque quod



ment allem Anschein nach doch hatte, mit dem Problem der Idolatrie in Zusammenhang standen.<sup>67</sup>

Hinweise zu seinem Idolatrieverständnis sind in einer ganzen Reihe seiner Briefe und Schriften enthalten. Seine Anschauungen über figürliche Bildwerke waren trotz seines beachtlichen Interesses für Malerei und Skulptur mit traditionellen, der gelehrten kirchlichen Überlieferung entstammenden Lehrmeinungen durchsetzt.<sup>68</sup> Man sollte daher auch die Ernsthaftigkeit der in »De remediis utriusque fortunae« in den Dialogen »De pictura« und »De statu« geforderten Zurückhaltung (*modestia*) im Umgang mit Bildwerken nicht völlig in Frage stellen, indem man sie ausschließlich auf die rhetorische Konzeption und die moralphilosophische Thematik des Traktates zurückführt.<sup>69</sup> In den beiden Dialogen dürfte die Ambivalenz von Petrarcas Anschauungen über gemalte und skulptierte Bildwerke in vielen Punkten weitgehend authentisch zum Ausdruck kommen. Wichtig ist vor allem der letzte Passus des Dialogs »De statu«:

sentio interdum loquar, veritate suadente non odio. Non enim homines odi, sed vitia, eaque non minus, imo equidem multi magis in nostris quam in aliis, sicut proprio in agro quam in alieno lappas ac tribulos et urticas, sed iactantiam vanissimam gentis inutilis et ad predicandum de se mentiendumque promptissime nullo modo, fateor, pati possum. At, ne novam litem cum absentibus ordiar, revertor ad ordinem.« PETRARCA/DOTTI (wie Anm. 36), S. 760. Diese Ausführungen korrespondieren inhaltlich mit dem Vorwurf der einseitigen Voreingenommenheit, den Jean de Hesdin in dem Passus seiner Invektive, in dem er sich auf die Reiterstatue bezieht, gegen Petrarca erhebt. Vgl. ebd., S. 820, Anm. 124.

<sup>67</sup> Petrarca hat hierbei sicherlich nicht angenommen, daß Bernabò mit dem Reitermonument offen idolatristische Ansprüche erhob. Er hat auch den herrschaftlichen Pomp derjenigen Signoren, mit denen er auf gutem Fuße stand, nicht nur nicht kritisiert, sondern entgegen den Ausführungen seines »Fürstenspiegels« gelegentlich auch gerühmt und bewundert. Siehe z.B. Petrarcas Brief an Boccaccio (14. Dezember 1365), in dem er diesem im Rahmen seiner Beschreibung der Sehenswürdigkeiten von Pavia auch die neue Residenz des Galeazzo II. Visconti schildert: »Quodque ultimum facit, non rerum ordo sed temporum, Palatium ingens urbis, in vertice vidisses, structurae mirabilis, atque impensae, quod magnanimus Galeaz Vicecomes, hic minor, Mediolani atque huius, et multarum in circuitu regnator urbium, erexit, vir in multis alios, in aedificandi magnificentia sese vincens, credo nisi me amor fallit auctoris, quo iudicio rerum es, cuncta inter modernorum opera, hoc augustissimum iudicasses, et praeter amici conspectum, quem tibi spero, quidem esse gratissimum, sed scio, multa te ut arbitror, non profecto levium ut ait Maro, sed utique gravium ac grandium admiranda spectacula delectassent.« Zit. nach Omaggio di Pavia a Francesco Petrarca. Aprile-Maggio 1975. Lettera di Francesco Petrarca a Giovanni Boccaccio (Ausstellungskatalog), hg. Comune di Pavia, Pavia 1975, S. 14; vgl. M. P. ADREOLLI PANZAROSA, Il Petrarca e Pavia Viscontea, in: Archivio Storico Lombardo, Ser. 9, 13, 1974, S. 42–65.

<sup>68</sup> Zu Petrarcas Kenntnis patristischer Lehrmeinungen zum Problemfeld der Idolatrie siehe SEILER (wie Anm. 2), bes. S. 312–324.

<sup>69</sup> Zu Petrarcas Verhältnis zu den bildenden Künsten siehe MICHAEL BAXANDALL, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford 1986, S. 51–66; LIONELLO VENTURI, La critica d'arte di Francesco Petrarca, in: L'arte 25, 1922, S. 238–244; PRINCE D'ESSLING und EUGENE MÜNTZ, Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits, Paris 1902; LUCIA CHIOVENDA, Die Zeichnungen Petrarca, Genf 1933; ERNEST HATCH WILKINS, On Petrarch's Appreciation of Art, in: Speculum 36, 1961, S. 299–301; PANOFSKY (wie Anm. 29), S. 25–27; BETTINI (wie Anm. 29), mit weiterer Literatur auf S. 222 in Anm. 1. Petrarcas Auffassungen über Idolatrie wurden in der bisherigen Literatur entweder nicht beachtet oder als mehr oder weniger belanglos aufgefaßt.

»Freude. Ich kann nicht ablassen, mich an Statuen zu erfreuen. Verstand. [...] sich an heiligen Bildern zu erfreuen, die die Betrachter der himmlischen Wohltat ermahnen, ist oft fromm und zur Anregung der Seelen nützlich; weltliche Bilder aber, auch wenn sie bisweilen bewegen und zur Tugend erheben, indem sie die lauen Seelen durch die Erinnerung an noble Taten erwärmen, lieben oder pflegen sollte man sie nicht über das angemessene Maß hinaus, damit sie nicht Zeugen der Dummheit, Diener der Habgier oder Gegner des Glaubens, der wahren Religion und jener berühmten Anweisung sind: hütet euch vor Bildwerken (*custodite vos a simulacris*, 1 Jo 5,21).«<sup>70</sup>

Angesichts dieser biblischen Warnung vor dem Mißbrauch von (profanen) Bildwerken ist nicht erstaunlich, daß Petrarca die hinter dem Altar von S. Giovanni in Conca aufgestellte Reiterstatue nicht positiv beurteilen konnte.

### Abbildungsnachweis

Archiv des Verfassers 1-3, 5; bpk/RMN/René-Gabriel Ojéda 4.

<sup>70</sup> FRANCESCO PETRARCA (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 51: »[...] Gaudium. Non delectari stautis non possum. Ratio. Delectari hominum ingeniis, si modeste fiat tollerabile, his praesertim, qui ingenio excellunt, nisi enim obstat livor, facile quisque, quod in se amat in alio veneratur. Delectari quoque sacris imaginibus, quae spectantes beneficii coelestis admoneant, pium saepe, excitandisque animis utile: prophanae autem, etsi interdum moveant, atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt: amandae tamen aut colendae aequo amplius non sunt, ne aut stultitiae testes, aut avaritiae ministrae, aut fidei sint rebelles, ac religioni verae, et praecepto illi famosissimo: Custodite vos a simulacris. [...]«