

Originalveröffentlichung in: Kohl, Jeannette ; Müller, Rebecca (Hrsgg.): *Kopf, Bild : die Büsten in Mittelalter und früher Neuzeit*, München 2007, S. 33-73 ; 368 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz : I Mandorli ; 6)

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007861>

Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste

Rebecca Müller

Schlägt man das *Dictionary of Art* unter dem Lemma *Bust* auf, so erfährt man, dass »the rebirth of the three-dimensional bust« sich der zunehmenden Reliquienverehrung im Spätmittelalter verdankt und die Wiederbelebung des menschlichen Bildnisses in Büstenform für das Florentiner Quattrocento zu konstatieren ist: »during the 15th century the sculptured portrait bust was revived.«¹ Diese Feststellung entspricht der geläufigen Meinung, die »eigentliche«, nämlich die Porträtbüste in antiker Tradition sei eine Neuerung des 15. Jahrhunderts.²

Zu diesem Eindruck trägt zunächst bei, dass sich die Objekte, die unter der Überschrift »mittelalterliche Bildnisbüste« diskutiert werden, formal wesentlich uneinheitlicher präsentieren als die Büsten der frühen Neuzeit und damit die Problematik gattungstypologischer Kriterien in den Vordergrund tritt. So wird den bekannten Bildnissen Bonifaz' VIII. und Benedikts XII. aus Alt-Sankt Peter als Halbfiguren eine Sonderrolle zugeschrieben.³ Ähnliches gilt für Büsten in architektonischem Kontext, bei denen es sich, wie die lebensgroßen Büsten im

Für Kritik und Anregungen gilt mein Dank Manuela Beer, Martin Büchsel, Wolfger Bulst, Lisbeth Castelnovo-Tedesco, Ingo Herklotz, Don Giuseppe Imperato, Michael Knuth, Charles Little, Marianne Müller, Jack Soutanian Jr., Helmut Trnek, Petra Winter und besonders Ralf Behrwald.

¹ N. Penny, »Bust«, in: *The Dictionary of Art*, Bd. V, London/New York 1996, S. 297-304, S. 300.

² Vgl. etwa Joachim Poeschke zu dem Bildnis Bonifaz VIII.: es handele sich nicht »um eine Porträtbüste im eigentlichen Sinne [...]«. Denn das Hauptinteresse gilt nicht der Wiedergabe der individuellen Gesichtszüge. Vielmehr soll mit der Person auch ihr Amt – und dieses sogar vorrangig – vor Augen geführt wer-

den«, id., *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. II: *Gotik*, München 2000, S. 95 f.; s. a. G. Winter, *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste*, Stuttgart 1985, S. 89: »In der Tat verschwand die Porträtbüste völlig aus der mittelalterlichen Bildnerie«.

³ N. Rash, »Boniface VIII and Honorary Portraiture: Observations on the Half-Length Image in the Vatican«, in: *Gesta*, XXVI, 1987, S. 47-58 (hier S. 52 f. zu Benedikt XII.); s. zu dem Bildnis besonders J. Gardner, »Boniface VIII as a Patron of Sculpture«, in: *Roma Anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale (Roma, 1980), hrsg. v. A. M. Romanini, Roma 1983, S. 513-522, bes. S. 514 f.; A. M. D'Achille, »La Tomba di Bonifacio VIII e le immagini scolpite del papa«, in: *La sto-*

Prager Dom und die weniger bekannten in San Gavino Monreale auf Sardinien zeigen, durchaus um identifizierbare oder inschriftlich und heraldisch identifizierte Bildnisse handeln kann.⁴ Die Frage einer – formalen wie inhaltlichen – »Autonomie« wird auch bei dem als *Cappenberger Kopf* bekannten, um 1160 entstandenen Kaiserbildnis gestellt: Seine Bewertung als »Schein-Aquamanile«,⁵ als »steckengebliebener Ansatz« auf dem Weg zur »freien« Bildnisbüste,⁶ als »erste nachantike Porträtplastik«⁷, oder als »Bildnis« des Kaisers, dessen Identität möglicherweise bewusst im Unklaren und deshalb zwischen Urbild (Karl [= dem Großen]) und zeitgenössischer Aktualisierung (Friedrich I.) schillernd gelassen worden war,⁸ lässt erlauben, in welchem Maße die Bewertung der Gattung von der selten abzusichernden Deutung abhängig ist, die ihre einzelnen Vertreter erfahren. Es liegt auf der Hand, dass es hier ebenso wie bei der Frage nach dem mittelalterlichen Porträt um das oft divergierende Bild geht, das wir uns von »Individuum« und »Individualität« im Mittelalter machen.⁹ Dies erhellt sowohl aus der verwen-

ria dei Giubilee, Bd. I: 1300–1423, hrsg. v. G. Fossi, Prato 1997, S. 224–237, bes. S. 280f.; Poeschke, 2000 (s. Anm. 2), Kat. 81; A. Paravicini Bagliani, *Boniface VIII Un pape hérétique?*, Paris 2003, S. 244f.; V. Pace, »Una presenza marginale: l'immagine di Bonifacio VIII e i programmi figurativi moderni nella Roma trionfante del primo giubileo«, in: *Bonifacio VIII. Atti del XXXIX Convegno storico internazionale* (Todi, 2002), Spoleto 2003, S. 501–539, S. 517f. – Zu dem Bildnis Benedikts XII. G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. III, Roma 1984, S. 57f., Rash, *ibid.*, S. 52f. – Halbfigurenbildnisse der Renaissance, etwa die *Dame mit dem Blumenstrauß* im Bargello (s. den Beitrag von Adrian Randolph in diesem Band) werden (m. E. zu Recht) selbstverständlich zu den Büsten gerechnet und dann auf die Implikationen hin befragt, die sich aus der Wiedergabe des Oberkörpers einschließlich der Arme ergeben.

⁴ Harald Keller sah in den Prager Büsten in der Mehrzahl »emanzipierte Konsolen« (»Büste«, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 255–274, Sp. 265); A. Reinle konstatiert: »im M(ittel)a(Iter) hätten für die »freie« Bildnisbüste durchaus Ansätze bestanden; man denke an [...] die Parlerschen Triforiumsbüsten [...], die man nur vom Bau hätte loslösen können« (s. v. »Bildnis I. Plastik«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, München/Zürich 1983, S. 154–159, S. 159); zu Prag zuletzt C. Freigang, »Werkmeister als Stifter. Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten«, in: *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hrsg. v. B. Klein & H. Wolter-von dem Knesebeck, Dresden/Kassel 2002, S. 244–264; R. Suckale, »Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger«, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. v. M. Büchsel & P. Schmidt, Mainz 2003, S. 191–204, bes. S. 196f.; wichtig die Überlegungen von B. Reudenbach, »Individuum ohne Bildnis? Zum Problem

künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter«, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hrsg. v. J. A. Aertsen & A. Speer, Berlin/New York 1996, S. 807–818, bes. S. 811, 817; weniger ergiebig, da weitgehend auf die Frage nach »Ähnlichkeit« ausgerichtet G. Sommers Wright, »The Reinvention of the Portrait Likeness in the Fourteenth Century«, in: *Gesta*, XXXIX, 2, 2000, S. 117–134. C. Olde-Choukair hat auf die Büsten in der Kathedrale von Sées als mögliche Vorläufer der Prager Skulpturen hingewiesen, die sich jedoch nicht sicher als historische Persönlichkeiten identifizieren lassen (»Neue Gedanken zur Herkunft des Büstenmotivs im Chortriforium der Kathedrale St. Veit in Prag«, in: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, hrsg. v. K. Bergdolt & G. Bonasanti, Venezia 2001, S. 201–210). Für die ohne künstlerischen Anspruch in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen vier Büsten in San Gavino s. F. C. Casula, »La scoperta dei busti in pietra dei re o giudici d'Arborea«, in: *Medioevo. Saggi e rassegne*, IX, 1984, S. 9–28.

⁵ M. Hütt, »*Quem lavat unda foris ... Aquamanilien. Gebrauch und Form*, Mainz 1993, S. 145, S. 184; S. 207–222 zu dem Aquamanile in Büstenform im Aachener Domschatz, das er ebenfalls als Herrscherbild beurteilt. Hütt kommt S. 224 zu dem Schluss: »Beide Werke sind Idealbilder Kaiser Friedrichs I.«

⁶ Reinle, 1983 (s. Anm. 4), S. 159.

⁷ W. C. Schneider, »Die Kaiserapotheose Friedrich Barbarossas im »Cappenberger Kopf«, in: *Castrum Peregrini*, CCXVII/CCXVIII, 1995, S. 7–53, S. 7.

⁸ U. Nilgen, »Herrscherbild und Herrschergenealogie der Stauferzeit«, in: *Kronungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos*, Ausstellungskatalog (Aachen Rathaus/Domschatzkammer/Dom), hrsg. v. M. Kramp, Bd. I, Mainz 2000, S. 357–367, S. 360; s. a. H. Keller, 1954 (s. Anm. 4), Sp. 264: »Übergänge zwischen Reliquiar- und Profan-B(üste) fließend! Das [...] Kappenberger Reliquiar des hl. Johannes

deten Begrifflichkeit – im Zusammenhang mit dem *Cappenberger Kopf* spricht Ursula Nilgen von den »Grenzen des allgemein Akzeptierbaren« und »Brisanz« – als auch aus den teilweise bezeichnend gegensätzlichen formalen Charakterisierungen, wie sie etwa zu dem Bildnis Bonifaz VIII. geäußert wurden.¹⁰

Andere Büsten sind in so ruinösem Zustand – wie diejenige Bischof Bernwards in Hildesheim, die in Gestik und Ausschnitt jene des Caetanipapstes in bemerkenswerter Weise vorwegnimmt –, ganz verloren – etwa die des Cansignorio della Scala in Verona – oder lediglich hypothetisch zu rekonstruieren – wie jene des Lamba Doria in Genua –, dass sie im größeren Zusammenhang und zumal unter der Prämisse künstlerischer Qualität leicht übersehen werden.¹¹

Zudem sind Büsten in mittelalterlichen Quellen kaum sicher zu identifizieren – im Gegensatz etwa zu Reiterstatuen, über deren verlorene Vertreter wir durch Beschreibungen informiert sind, die die Bildnisform benennen und damit unsere Vorstellung von dieser Gattung erheblich

war ursprünglich eine Porträt-B(üste) Friedrich Barbarossas«. In ihrer ausführlichen Behandlung der Bronze unter dem Aspekt der *memoria* sieht auch C. Horch sie als »Kopfbild« des Kaisers (*Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters*, Kleve 2001, S. 102–148). Dagegen wurde jüngst die Deutung als »stellvertretendes, leuchtendes Bildnis Christi, als Darstellung des *rex regum* (Apc 1,5) und *imperator*« unterstrichen, s. S. Wittekind, »Bedeutung der Sockel von Kopfreliquiare«, in: *Reliquiare im Mittelalter*, hrsg. v. B. Reudenbach & G. Toussaint, Berlin 2005, S. 107–135, S. 116.

⁹ S. bes. die Beiträge in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, 1996 (s. Anm. 4); H. Bredekamp, »Das Mittelalter als Epoche der Individualität«, in: *Individualität: Akademievorlesungen*, Berlin 2000, S. 191–240, und, mit Blick auf das Porträt als »das Fenster des Individuums in der bildenden Kunst«, M. Büchsels Einleitung in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, 2003 (s. Anm. 4), S. 9–17.

¹⁰ Die Zitate aus Nilgen, 2000 (s. Anm. 8), S. 360; vgl. die Beurteilungen der Papstbüste durch Poeschke (zit. in Anm. 2, vgl. auch J. Gardner, *The Tomb and the Tiara: Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992, S. 174f.) und durch A.M. Romanini, die ihre »forza realistica« unterstreicht und sie beschreibt als »un ritratto che inaugura il romanzo psicologico, nel senso moderno del termine, forzando il marmo a rendere duttile [...] le inafferrabili ambiguità di caratteri e stati d'animo transeunti: nel caso specifico, le ambiguità di uno dei più ambigui e complessi personaggi del Medioevo occidentale [...] fissate in uno dei più moderni tra i ritratti medievali«, ead., »Il ritratto gotico in Arnolfo di Cambio«, in: *Europäische Kunst um 1300*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, hrsg. v. H. Filitz & M. Pippal, Wien 1986, S. 203–209, S. 205 f.

¹¹ Die Büste Bernwards ist in ihren Maßen (84 cm Höhe) dem päpstlichen Halbfigurenbild vergleichbar; sie war über dem Scheitelpunkt der Westapsis von Sankt Michael angebracht; vgl. K. Niehr, *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Weinheim 1992, S. 102, S. 270 f., Kat. 67 (»1240/50«); M. Brandt, »Bernwardbüste«, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. M. Brandt & A. Eggebrecht, Bd. II, Hildesheim/Mainz 2002, Kat. IX-17, S. 618 f. (»Hildesheim, vor 1186«). – Hier soll keine Abhängigkeit der Büste Bonifaz' von dem Hildesheimer Werk postuliert werden, aber wenn sich dessen zeitlicher Ansatz vor dem Bildnis aus Sankt Peter bestätigt, dann könnte man von einer größeren Verbreitung des Darstellungstyps in monumentaler Form ausgehen als bisher vermutet. Dass das Bildformular in plastischer Ausprägung für die Darstellung eines Lebenden zur Verfügung stand, verdeutlicht die (inschriftlich benannte) Reliefbüste des Abtes Reginward an Sankt Emmeran in Regensburg (nach 1049). – Zu der Büste des Cansignorio am Brückenturm des Ponte delle Navi P. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1989, Microfiche 1995, S. 66, Anm. 285, hier auch zu der wohl ebenfalls im Trecento entstandenen Büste des Matteo Visconti in Mailand; vgl. auch N. Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996, S. 235–237; zu einer erst in späteren Quellen greifbaren Büste des Lamba Doria (gest. 1323) an San Matteo in Genua s. R. Müller, *Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002, S. 133–139.

bereichern.¹² Es gab für *Büste*, wie im Übrigen auch in der Antike, offenbar bis in das 15. Jahrhundert hinein keinen spezifischen Terminus: wie Textzeugnisse zu erhaltenen Büsten belegen, wurden sie meist mit dem Begriff *caput* bezeichnet und damit nicht in ihrer Büstenform charakterisiert, und auch die Benennung *simulacrum* kennzeichnet nicht die reduzierte Körperwiedergabe.¹³ Präzise Beschreibungen wie jene einer vermutlich antiken Gemme, die »*facies et pectus*« eines Mannes zeigte, bleiben die Ausnahme.¹⁴

Der Ansicht, abgesehen von Reliquiaren seien Büsten vor dem Quattrocento eine höchstens ganz vereinzelte Erscheinung, steht die pointierte Formulierung entgegen, mit der Harald Keller 1939 in seinem Aufsatz zur *Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters* die von Friedrich II. propagierte Rezeption der Antike charakterisierte: »Zunächst wird die Haupterscheinungsform des antiken plastischen Porträts zurückgewonnen, die Büste.«¹⁵ Auf Keller verweisend spricht auch Irving Lavin mit Blick auf die Vorläufer der Renaissancebüste ganz selbstverständlich von mittelalterlichen Porträtbüsten,¹⁶ die ihm zufolge ihre kanonische Gestaltung als im waagerechten Schnitt abgetrennte Oberkörper gefunden hätten.

Im Rückblick scheinen die Aussagen beider Autoren an Überzeugungskraft zu verlieren. Denn gerade die von Keller einzig näher diskutierte und von Lavin als exemplarisch erwähnte Herrscherbüste in Acerenza wird in jüngerer Zeit plausibel in nachmittelalterliche Zeit datiert, ein Schicksal, das sie mit mehreren Kopf- und Büstenbildnissen aus Italien teilt.¹⁷ Vor dem oben skizzierten Hintergrund führt dies vor Augen, dass sich die mittelalterliche Kunstgeschichte in der Diskussion um die Büste erneut ihrer Objekte versichern muss. Gleichzeitig gilt es, darauf aufbauend für die Büste nicht nur gattungstypologische Aspekte herauszuarbeiten, sondern – auch im Rahmen der weiterhin aktuellen Diskussion um das mittelalterliche Porträt, seine Funktion, seine »Autonomie«, seinen »Individualismus« – die Objekte profaner oder sakraler Art

¹² Seiler, 1989/1995 (s. Anm. 11), u. a. die Übersicht S. 12.

¹³ Vgl. F. Kobler, »Büste«. Vorläufige Bemerkungen zu einem Begriff in der Bildhauerkunst«, in: *Hauptsache Köpfe. Plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog, Dresden 2001, S. 15–17, S. 15, s. a. I. Lavin, »On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust«, in: *Art Quarterly*, XXXIII, 1970, S. 207–226, S. 210f., S. 214. – Siegfried von Ballhausen beschreibt kurz nach 1300 ein Bildnis Bonifaz' VIII. in Sankt Peter als »*simulachrum suum de marmore sculptum atque auro ornatum*« (*Sifridi Presbyteri de Balhusin historia universalis*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Bd. XXV, Hannover 1880, S. 684–718, S. 712), was sich aufgrund der vorangehenden Ortsangabe »*et iuxta tumbam in pariete*« wohl nur auf das Halbfigurenbild des Papstes beziehen kann, vgl. Ladner (s. Anm. 3), Bd. II, 1970, S. 311, Anm. 1; Rash, 1987 (s. Anm. 3), S. 51; J. Gardner, 1992 (s. Anm. 10), S. 107, sieht damit offenbar die ruhende ganzfigurige *effigies* beschrieben. – Als *capites* werden die Büsten am Capuaner Brückentor bei Jacobus de Cessolis (Ende 13. Jahrhundert) bezeichnet, s. P. C. Clausen, »Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in

Capua (1234–1239)«, in: *Festschrift für Hartmut Biermann*, hrsg. v. C. Andreas u. a., Weinheim 1990, S. 19–39, S. 20; als »*caput hominis cum media facie*« beschreibt Richard von San Germano 1232 das Profilbild Friedrichs II., *Ryccardi de Santo Germano chronica*, *Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. VII, 2, hrsg. v. L. A. Garufi, Bologna 1937, S. 182.

¹⁴ B. Bischoff, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, Bd. I: *Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, München 1967, S. 142, Nr. 140, Schatzverzeichnis der Abtei Komburg: »*una praecipua gammahu erat magnitudine ovi gallinaei, faciem et pectus Aethiopsis habens*« (frühes 12. Jahrhundert).

¹⁵ H. Keller, »Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, S. 227–356, S. 269.

¹⁶ Lavin, 1970 (s. Anm. 13), S. 211. Für Lavin ist funktional entscheidend, dass mittelalterliche Büsten (mit Ausnahme von Reliquiaren) nicht »independent« seien, sondern wie andere Formen des Porträts »included within some physical and conceptual context, such as church and tomb decoration, or ordinary coinage«, (S. 207).

für bildhistorische Fragen fruchtbar zu machen und sie in der *longue durée* der Gattung zu sehen. Die mittelalterliche Büste harret also einer Neusichtung und Neubewertung, zu denen an dieser Stelle freilich nur ein Anstoß gegeben werden kann.

Das Thema soll ausgehend von drei Werken beleuchtet werden, die unter gattungstypologischen Aspekten kaum Beachtung fanden. Dabei konzentriert sich die Untersuchung zunächst auf die jeweils spezifischen Probleme, die sich mit ihrer Überlieferung verbinden, sowie auf die formale Analyse, um in einem zweiten Schritt die Möglichkeiten einer Deutung auszuloten. Ziel der Überlegungen ist es, die inhaltlichen wie künstlerischen Voraussetzungen dieser Werke zu beleuchten und dabei die bemerkenswerte Verbreitung von Monumenten des süditalienischen Dugento aufzuzeigen, die Bildnis und Büstenmotiv verbinden. Schließlich ist den inhaltlichen Konnotationen und den rezeptionsästhetischen Aspekten nachzugehen, die sich hier im Rahmen der mittelalterlichen Wiederaufnahme antiker Repräsentationsformen mit der Gattung Büste verbanden.

Im Dommuseum von Ravello befindet sich die Marmorbüste einer gekrönten Frau. Einschließlich ihres bis oberhalb der Brust wiedergegebenen Oberkörpers erreicht sie 47,5 cm Höhe und damit Lebensgröße (Abb. 1, 2, 3). Das leicht nach links gewandte Gesicht ist erhoben, der Mund geöffnet. Während in der Vorderansicht die mächtige florale Krone mit edelstein- und perlenbesetztem Reif, der breit herabhängende Ohrschmuck und die gleichermaßen mit Edelsteinen und Perlen bestickten Gewandsäume ins Auge fallen, überrascht die Rückenansicht mit zwei langen geflochtenen Zöpfen. Die Rückseite der Ohringe ist nur in der Rohform angelegt, ebenso einige Blattranken und Blütenmotive im rückwärtigen Bereich der Krone. Gleichzeitig weisen die abrupt endenden Zöpfe, die Bearbeitungsspuren an Rücken und Schulter, die unregelmäßigen Ränder der Büste sowie das nicht einheitlich polierte Inkarnat auf spätere Eingriffe und Materialeinbußen hin. Ungewöhnlich erscheint zumal die Nase: Für ihre höckerige Form dürften sich zumindest bei Darstellungen von Frauen kaum Vergleiche finden lassen, was den Schluss nahe legt, dass die Skulptur auch an dieser Stelle – möglicherweise infolge einer Beschädigung – leicht überarbeitet wurde.¹⁸ Der rechte Ohrring weist eine modern ergänzte Fehlstelle auf.

¹⁷ Für eine kaiserzeitliche Entstehung optierte C. Gelao, »Nuova ipotesi sul busto di Acerenza«, in: *Basilicata*, XXIV, 4, 1982, S. 29–36; zugunsten einer Datierung in das 1. Drittel des 16. Jahrhunderts L. Todisco, »Il busto della cattedrale di Acerenza«, in: *Xenia*, XII, 1986, S. 41–64; P. C. Claussen rechnet das Werk zu den »Büsten, deren Faktur eine mittelalterliche Entstehung nicht zwingend suggerieren«, s. »Die Erschaffung und Zerstörung des Bildes Friedrichs II. durch die Kunstgeschichte. Was bleibt?«, in: *Kunst im Reiche Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Akten des internationalen Kolloquiums (Bonn 1994), hrsg. v. K. Kappel u. a., München 1996, S. 195–209, S. 196; dezidiert äußerte sich J. Gardner in seiner Rezension der Ausstellung *Federico II e l'Italia* (Rom), in: *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, 1996, S. 424–426, S. 425 (»The armoured figure with its belligerent sideways is surely Quattrocento«); s. a. P. Mathis, »Busto di Acerenza«, in: *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luo-*

ghi, Segni e Strumenti, Ausstellungskatalog, Roma 1995, S. 250 – Zu weiteren Beispielen s. u.

¹⁸ Einzig E. Dobbert, *Ueber den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung*, München 1873, S. 11 ist »der deutliche Buckel auf der Nase« aufgefallen; er hält ihn allerdings für ursprünglich. Eine vergleichbare Formgebung trifft man vereinzelt bei Nicola Pisano an Köpfen im architektonischen Kontext an, aber nicht bei Figuren, die inhaltlich und im Darstellungsmodus mit der Büste vergleichbar sind. – Einen guten Eindruck vermitteln die jüngst nach der Reinigung der Skulptur publizierten Abbildungen in *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, hrsg. v. C. Little, Ausstellungskatalog (New York, Metropolitan Museum), New Haven/London, S. 160f. – Die *ibd.* S. vii während der Drucklegung nachgetragene These der Soprintendenza in Salerno, es handele sich um eine überarbeitete Antike, überzeugt bislang nicht. Es ist weder klar, welcher Statuentyp den Ausgangspunkt gebildet



1 Nicola di Bartolomeo da Foggia, Weibliche Büste, um 1270–1275, Ravello, Museo del Duomo



2 Nicola di Bartolomeo da Foggia, Weibliche Büste, um 1270–1275, Ravello, Museo del Duomo



3 Nicola di Bartolomeo da Foggia, Weibliche Büste, um 1270–1275, Ravello, Museo del Duomo

haben sollte, noch, welche Partien des Stückes als antik zu gelten hätten, vgl. die Rezension der Verf. in: *ArtHist*, Dez 2006. URL: <http://www.arthist.net/download/expo/2006/061218Mueller.pdf> (4. Mai 2007).

¹⁹ Zu 1540/1541 berichtet der Notar Bernardo Battimelli von der Überführung einer Büste nach Neapel und ihre glückliche Rückkehr nach Ravello: »Recordo come nel dicto mese et anno, lo vecere spagnuolo [...] mando per la testa di marmora, che sta al lictorio de lo episcopato [...] per gratia dela gloriosa Vergine [...] in pochi di retornò dicta testa;

De la quale tucta questa Cita resto mal contenta quando se ne porto, et per lo retorno se ne fece festa et allegria«, zit. nach M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Bd. II, Salerno 1881, S. 313, Anm. 1.

²⁰ Die Kanzel ist zuletzt ausführlich diskutiert worden durch N. Zchomelidse, »Amore virginis und honore patria – Die Rufolo Kanzel im Dom von Ravello«, in: *Analecta romana instituti danici*, XXVI, 1999, S. 99–117, und J. Caskey, *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean. Merchant Culture in the Region of Amalfi*, Cambridge 2004,

Bis in das Jahr 1972 war die Büste im Dom von Ravello auf der großen, sich rechterhand erhebenden Kanzel aufgestellt, eine Anbringung, die erstmals im Jahr 1540 erwähnt wird.¹⁹ Die Kanzel wurde, wie zwei Inschriften an der zum Mittelschiff gerichteten Wand des Aufgangs dokumentieren, durch den Ravelleser Nicola Rufolo gestiftet und von dem *marmorarius* Nicola di Bartholomeo da Foggia 1272 geschaffen (vgl. Abb. 4).²⁰ Ein Vergleich besonders der Krone mit der floralen Ornamentik der Kanzel, Nicolas einzigem signiertem Werk, macht sehr plausibel, dass dieser auch die Büste geschaffen hat.²¹ Über einen funktionalen Zusammenhang ist damit jedoch nichts ausgesagt. Die Aufstellung direkt auf der Brüstung über dem Kanzelaufgang wurde bereits von Émile Bertaux als sekundär erkannt, und auch die jüngere Forschung lehnt die Zugehörigkeit der Büste zur Kanzel überwiegend zu Recht ab.²²

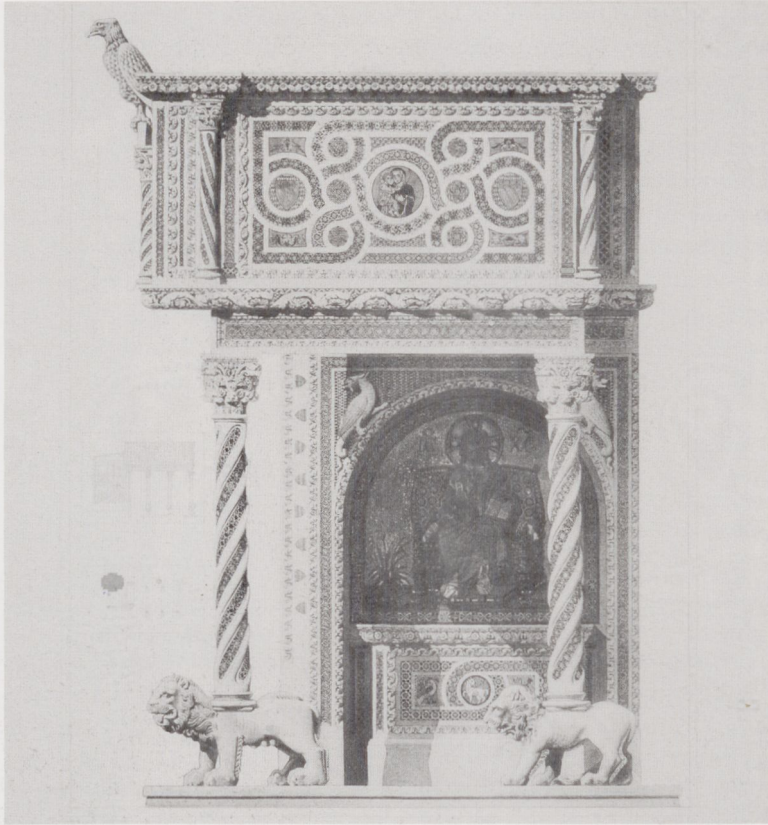
Der Büste aus Ravello wurde beginnend mit Eduard Dobberts Monographie zu Nicola Pisano aus dem Jahr 1873 eine weitere, seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschollene und ver-

bes. S. 143–152, 156–183. Wichtig zu nachmittelalterlichen Veränderungen A. Forcellino, »Il restauro dei pulpiti della Cattedrale«, in: *La cattedrale di Ravello e i suoi pulpiti*, hrsg. v. R. Martines, Viterbo 2001, S. 31–42, bes. 37. Die Stifterinschrift lautet »VIRGINIS ISTUD OPUS | RUFULUS NICOLAUS AMORE | VIR SICLIGAYTE PATRIEQ(UE) | DICAVIT HONORE | EST MATHEUS AB HIIS URSO | JACOBUS QUOQ(UE) NATUS | MAURUS ET A PRIMO | LAURENTIUS EST GENERATUS | HOC TIBI SIT GRATUM PIA | VIRGO PRECAREQ(UE) NATUM | UT POST ISTA BONA DET | EIS CELESTIA DONA | LAP-SIS MILLENIS BIS | CENTUM BISQ(UE) TRICENIS | XP(IST)I BISSENIS ANNIS | AB ORIGINE PLENIS«. Träger ist eine Platte aus weißem Marmor. Sie ist mit dem Purpurfarbstoff Dibromindigo eingefärbt, vgl. P. Moioli & C. Seccaroni, »Pigmenti, vetri e ceramiche nell'ambone e nel pulpito della Cattedrale di Ravello«, in: *ibid.*, S. 51–66, S. 57. Damit sollte an der mit farbenprächtigen und kostspieligen Materialien ausgezeichneten Kanzel (Caskey, 2004 [s. Anm. 20] S. 156–164) offenbar der Eindruck von Porphyrt hervorgerufen werden (tatsächlich wurde die Platte jüngst als »Porphyrtafel« mit imperialen Konnotationen beschrieben, was bereits aufgrund der technischen Anforderungen auszuschließen ist). Die Buchstaben waren vergoldet (Moioli & Seccaroni, *ibid.*), wohl in der Tradition antiker *litterae aureae*. Die Künstlerinschrift ist darunter auf einer weiteren Marmortafel zu lesen: EGO MAGISTER NICO | LAUS DE BARTHOLOME | O DE FOGIA MARMORAR | IUS HOC OPUS FECI.

²¹ Detailvergleiche der Kapitelle und Schmuckfriese der Kanzel mit der Krone der Büste zeigen mit Blick auf die Motive und die Meißelführung, dass beide in engstem Zusammenhang, wohl von einer Hand, entstanden sind. Vgl. u. a. F. Aceto, »Nicola di Bartolomeo da Foggia«, in: *Enciclopedia dell'ar-*

te medievale, Bd. VIII, Roma 1997, S. 685–687, S. 686, hier weitere Literatur; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Bari 1999, S. 125 (mit einer Zuschreibung an Nicola, jedoch einer wenig plausiblen Datierung um die Jahrhundertmitte, da »ancora non fa proprio il tratto laicamente ambiguo che è l'impronta più significativa di quell'opera« [i. e. der Kanzel]), Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 181; ablehnend S. Bottari, »Intorno a Nicola di Bartolomeo da Foggia«, in: *Commentari*, VI, 1955, S. 159–163, der dies mit der »diversità con i leoni del pulpito« begründet. Kritisch steht der Zuschreibung M. Seidel gegenüber, »Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIX, 1975, S. 307–392, S. 309 (im folgenden wird für Abbildungen verwiesen auf die italienische Übersetzung in: id., *Arte italiana del medioevo e del Rinascimento*, Bd. II: *Architettura e Scultura*, Venezia 2003, S. 133–200).

²² É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Bd. II, Paris 1903, S. 782, Abb. 395, s. u. a. R. W. Lightbown, »Portrait or Idealization: The Ravello Bust«, in: *Apollo*, CXXVII, 312, 1988, S. 108–112, S. 109; Aceto, 1997 (s. Anm. 21), S. 686; A. Montefusco, »La storia dei pulpiti nelle fonti e nei documenti«, in: *La Cattedrale di Ravello*, 2001 (s. Anm. 20), S. 43–46, S. 45. – Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20) geht von einer Zugehörigkeit aus, ihre Argumentation überzeugt jedoch nicht, vgl. Anm. 49. Die Büste stand ohne Sockel o. ä. direkt auf der Türeinfassung, dort befestigt durch eine noch heute vorhandene, blei(?)ummantelte Metallstange an der Unterseite. Deren Oberfläche weist ähnliche Werkzeugspuren wie die Rückseite auf. Die seitlich aufgestellten fragmentarischen Eckstücke sind sicherlich ebenfalls sekundär hier platziert worden.



4 Edmond J. B. Paulin, Kanzel im Dom zu Ravello, nach einer Zeichnung um 1876, aus: *Fragments d'architecture du Moyen Âge et de la Renaissance*, hrsg. v. Hector D'Espouy, Paris 1897, Bd. I, Taf. 1

mutlich zerstörte Frauenbüste an die Seite gestellt (Abb. 5).²³ Sie gelangte 1878 in die Berliner Museen und stammt aus Scala, einer Ravello benachbart an der amalfitanischen Küste gelegenen Stadt. Mit 46 cm Höhe war diese Büste knapp lebensgroß, als Material wird in den Museumskatalogen Carraramarmor angegeben.²⁴

²³ Ehemals Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Inv. 36; s. a. den Anhang. Lightbown, 1988 (s. Anm. 22), gibt Schloss Köpenick als Aufbewahrungsort der Büste an, wo sie jedoch ansonsten nicht bezeugt ist; sie gilt in der Berliner Skulpturensammlung als Kriegsverlust. Unter der Literatur ist hervorzuheben Dobbert, 1873 (s. Anm. 18), S. 12 f.; Bertaux, 1903 (s. Anm. 22), S. 782; A. Filangieri di Candida, »Del preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel duomo di Ravello«, in: *Napoli Nobilissima*, XII, 1903, S. 34–37, S. 36; J. Deér, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern 1952, S. 42; J. Pope-Hennessy, *An Introduc-*

tion to Italian Sculpture, Bd. I: *Italian Gothic Sculpture*, London 1972, S. 3; P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, S. 123; L. Castelnuovo-Tedesco, »Il capitello e la testa di donna del Metropolitan Museum of Art di New York«, in: *Federico II immagine e potere*, hrsg. v. M. S. Calò Mariani & R. Cassano, Ausstellungskatalog (Bari, Castello Svevo), Venezia 1995, S. 395–397; L. De Lachenal, *Spolia: uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995, S. 331 f. Aceto, 1997 (s. Anm. 21), S. 687 (hier einem »stretto collaboratore di N[icola di Bartolomeo]«



5 Weibliche Büste, um 1270–1280, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



6 Weibliche Büste, Gipsabguss nach Form der Gipsformerei, 2002,
Staatliche Museen zu Berlin

zugeschrieben); Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), S. 107f.; N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423)*, München/Berlin 2001, S. 217, Abb. 127.

²⁴ W. Bode & H. v. Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin: Beschreibung der Bildwerke der christ-*

lichen Epoche, Berlin 1888, S. 12; W. Volbach, *Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin 1930, S. 61f.

²⁵ Die Ausnahme bildet der Aufsatz von G. L. Mellini, »Per Nicola di Bartolomeo da Foggia«, in: *Laby-*

Bislang wurde in der Literatur der Nachkriegszeit, die die Büste stets nur cursorisch erwähnte, meist übersehen, dass in der Berliner Gipsformerei eine Gussform des Werkes erhalten blieb.²⁵ Da vom Original nur wenige Photographien aus der Frontale und in leichter Schrägansicht vorliegen, die zudem in ungereinigtem Zustand aufgenommen wurden, bildet der Abguss eine wesentliche Ergänzung (Abb. 6, 7). Der Beurteilung der Oberflächen-gestaltung sind bei einem Abguss aus Gips selbstverständlich Grenzen gesetzt, und auch die Proportionen können durch den Alterungsprozess der Form leicht verändert sein, aber der Abguss vermag zumindest den motivischen Bestand zu klären und einen Gesamteindruck von der verlorenen Skulptur zu vermitteln.²⁶

Gezeigt ist eine Frau, deren Oberkörper mit angedeutetem Armansatz wiedergegeben ist. Der Kopf ist leicht schräg gehalten und geringfügig nach links gewandt, der Blick richtet sich aus etwas schief zueinander gebohnten Augen nach vorne. Auf den hinten überkreuz geführten Haaren sitzt ein steinbesetzter Reif mit Akanthusblättern und kugeligen Knospen über aufrecht stehenden Stengeln. Das Gewand ist durch reich mit Steinen besetzte Borten gefasst und wird ringsum von einem Mantel umschlungen. Erst der Gipsabguss erweist, dass die Büste dezidiert auf Frontalansicht angelegt war und bereits an den Seiten der rohe, nur grob bearbeitete Marmor stehen blieb. Die Aufnahmen des Originals lassen erkennen, dass die Büste besonders an Krone, Nase, Mund und im vorderen Bereich des Mantels stark bestoßen war.

Eine weitere weibliche Büste tauchte in den dreißiger Jahren im amerikanischen Kunsthandel auf. Sie wurde 1937 im Worcester Art Museum gezeigt und 1947 vom Metropolitan Museum erworben, ihre ursprüngliche Provenienz ist unbekannt.²⁷ Kopf und Oberkörper erwiesen sich als



7 Weibliche Büste, Gipsabguss nach Form der Gipsformerei, 2002, Staatliche Museen zu Berlin

rintbos, XXXIII/XXXIV, 1998, S. 3–32, Abb. 15 f.; die Büste S. 30 ohne Diskussion erwähnt. Er wurde in der einschlägigen Literatur mit Blick auf das Stück, soweit ich sehe, nicht rezipiert.

²⁶ Zu Gipsabgüssen und ihrer Bedeutung für die Beurteilung zerstörter Skulpturen s. bes. B. Haussmann, U. Palitzka & B. Buczynski, »Betrachtungen zur Technik und Restaurierung«, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, hrsg. v. H. Krohm, Aus-

stellungskatalog, Berlin 1996, S. 461–464, und H. Quandt, »Der Gipsabguß als Dokument«, *ibid.*, S. 465–469.

²⁷ Inv.Nr. 47.100.534; zuvor im Besitz des Kunsthändlers Joseph Brummer, s. *The Dark Ages. Loan Exhibition of Pagan and Christian Art in the Latin West and Byzantine East*, Ausstellungskatalog, Worcester (Mass.) 1937, Nr. 55; »from South Italy (Basilicata?). Beginning of the XIII Century a.d.«.



8 Weibliche Büste, um 1270–1280, New York, Metropolitan Museum

der Büste in Ravello lässt sich danach als eine Variante erkennen, bei der die Zöpfe nicht hochgebunden sind, sondern über die Schultern herabfallen. Die Kronen des Kopfes in New York und der Büste aus Scala stimmen im Akanthusmotiv überein, die stilisierten Knospen zwischen den Blättern verbinden letztere mit der Büste in Ravello. Im Vergleich erweist sich die Büste aus Scala als die am wenigsten ausgearbeitete Skulptur.

Die Büsten aus Scala und Ravello zeigen enge stilistische Übereinstimmungen, wie die Proportionierung des Gesichtes, der Schnitt der Augen und der Brauen, die rund eingebohrten Mundwinkel, die in beiden Fällen sichtbaren Zähne sowie die Modellierung des Halsansatzes. Auch der durch den Gipsabguss ermöglichte Vergleich der Profile lässt eine übereinstimmende Formgebung besonders in den hohen Wangen und den scharf geschnittenen Augen erkennen.

Vgl. J. Schuyler, *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York/London 1976, S. 71 f. (hier noch als »young Prince«), Castelnovo-Tedesco, 1995 (s. Anm. 23), S. 396 f.; Aceto, 1997 (s. Anm. 21), S. 687 (dort einem Mitarbeiter von Nicola di Bartolomeo zugeschrieben); der Oberkörper ist abgebildet in: *Die Zeit der Stauer: Geschichte, Kunst, Kultur*, Ausstellungskatalog, Bd. II, Stuttgart 1977, Abb. 632.

²⁸ Castelnovo-Tedesco, 1995 (s. Anm. 23), S. 396.

²⁹ Der Vergleich mit der Frisur der Büste in Ravello

nachträglich verbunden und wurden getrennt. Bei letzterem dürfte es sich um eine an der Oberfläche künstlich gealterte nachmittelalterliche Arbeit handeln, die hier außer Acht bleiben kann. Der mit 34,9 Zentimetern Höhe leicht unterlebensgroße, stark bestoßene und abgeriebene Kopf präsentiert sich heute als Einsatzkopf, wie sie von antiken Porträts bekannt sind (Abb. 8, 9). Dies dürfte nicht den ursprünglichen Zustand widerspiegeln, vielmehr wurde wohl ein schlecht erhaltener Oberkörper abgearbeitet und durch den neuzeitlichen ersetzt, wofür der auffallend dünne, lange Hals und unregelmäßige Erhebungen oberhalb des konvexen Halsabschlusses sprechen. Neben den offenbar bei bereits abgeriebenem Zustand nachmittelalterlich eingesetzten Blei- und Lapislazulieinlagen²⁸ erscheinen auch die schematischen kreuzförmigen Einritzungen in die um den Kopf geführten Zöpfe als moderne ›Vollendung‹ der Skulptur.²⁹

In welchem Verhältnis stehen die drei Frauen zueinander? Den New Yorker Kopf verbindet mit der Büste aus Scala das Motiv der um den Kopf geführten Zöpfe. Die Frisur

macht deutlich, dass die Einkerbungen, die die hochgebundenen Zöpfe im Zickzack überziehen, nicht als Anlage eines Flechtmotivs verstanden werden können. Es fehlen jedoch Anhaltspunkte, den Kopf insgesamt als Fälschung anzusprechen, was in der Literatur auch nicht unternommen wurde. Die eher dilettantische Ausführung der Zutaten (Blei- und Lapislazulieinlagen, Ausarbeitung der Zöpfe, Oberkörper) könnten dagegen sprechen, ebenso der schlechte Zustand.



9 Weibliche Büste, um 1270–1280, New York, Metropolitan Museum

Dabei zeichnet sich das Werk in Ravello durch eine feinere Ausarbeitung im Detail aus. Der Bohrer ist hier systematisch eingesetzt, um die Haarsträhnen zu gliedern und durch Schattenzonen die Plastizität der Haarkappe zu unterstreichen, während er bei dem ehemals Berliner Stück überwiegend punktförmig angewandt wurde und die Haarstruktur stärker auflöst. Der schlechte Zustand des New Yorker Stückes erlaubt dazu keine Aussagen mehr.

Alle drei Werke rekurrieren offensichtlich auf römisch-antike Vorbilder, sowohl in stilistischer wie in motivischer Hinsicht. Die flächige Gestaltung der Wangen und die über tief liegenden Augen lang geschwungenen Brauen sind zu nennen, ebenso die stark vorgewölbte Nasenwurzel, wie sie an der Berliner Büste anschaulich wird. An dieser artikuliert sich das Übergewand in großzügigen Falten, die in einigen unmotivierten Stegen freilich nur oberflächlich den antiken Gewandwurf nachahmen; hier wie an der Büste in Ravello ist das Untergewand, das nicht antiken Vorbildern folgt, in schematischen Parallelfalten gegeben, die in Ravello kleinteiliger ausfallen. Das antike Motiv der vereinzelt, gelockten Haarsträhne über dem Ohr erscheint bei allen drei vorgestellten mittelalterlichen Köpfen.³⁰ Auch den Einsatz des Bohrers, der die Mundwinkel markiert und die Haarmassen strukturiert, konnten die Bildhauer an antiken – vor allem hadrianischen bis severischen – Werken beobachten, wobei sich sowohl für den stärker Massen gliedernden als auch für den die Oberfläche kleinteilig auflockernden Bohrer Vorbilder finden lassen. Sie waren in Süditalien in nicht geringem Umfang zugänglich, sei es als Relief und Bauornamentik an die Antike überdauernden Bauten, sei es als Spolien.³¹

Mehr als die Antikenähe im Detail und in der Formgebung, für die sich von den Skulpturen des Brückentors Friedrichs II. in Capua bis zu Nicola Pisano zahlreiche Vergleiche nennen ließen, überrascht ihre Gesamtanlage, die Büstenform, die das Stück aus Scala zeigt. Sie ergibt sich visuell nicht aus einem geraden Schnitt durch den Oberkörper, sondern wird durch das geschlossene Queroval des Mantels definiert. Die antike Gewandform der über eine Schulter gelegten Palla ist nicht ganz verstanden, aber doch aufgenommen worden. Die Büste ist nicht das Fragment eines ganz gedachten Körpers, sondern eine in sich geschlossene Einheit.

Unter den möglichen Vorbildern ist wiederum vor allem an Antiken zu denken, die als Spolien nicht nur im Mittelalter sichtbar blieben, sondern durch die Neuverwendung besonders

³⁰ Die oberhalb des Ohres aus der Haarmasse gezupfte Haarlocke – oft ergänzt durch eine zweite, längere, unterhalb des Ohres – findet sich wie ein Leitmotiv an zahlreichen mittel- oder unmittelbar nach antiken Vorbildern entstandenen Stücken im Umfeld der besprochenen Skulpturen, bei der *Iustitia* in Capua ebenso wie bei Werken Nicola Pisanos, vgl. Seidel, 2003 (s. Anm. 21), S. 150, Abb. 16 f., S. 188, Abb. 89 f.

³¹ Als Beispiele seien der Trajansbogen in Benevent genannt, die Büsten an dem von Hadrian gestifteten Theater in Capua (s. u.), die Figural kapitelle im Dom zu Monreale oder die mehrfach im Zusammenhang mit den besprochenen Büsten zitierten Kapitelle in Canosa (Basilica di San Leucio) und Brindisi (Museo Archeologico Provinciale; offenbar mittelalterlich überarbeitet), datiert von A. M. Mellini in das 3. bzw. 2. Jahrhundert v. Chr. (*Federico II imagine e potere*, 1995 [s. Anm. 23], S. 473).

³² Zu dem monumentalen Sarkophag Rogers I. (gest.

1101) aus SS. Trinità, Mileto, heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale, s. De Lachenal, 1995 (s. Anm. 23), S. 179 f., Abb. XVIII, 1 f.; I. Herklotz, *»Sepulcra«* e *»Monumenta«* del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia, Napoli 2001, S. 120 f., Abb. 13.

³³ Ein Teil der Büsten in Capua befindet sich heute noch in situ, andere wurden in den im 12. Jh. errichteten Campanile des Doms vermauert (De Lachenal, 1995 [s. Anm. 23], S. 171, Abb. XIV), weitere befinden sich im Palazzo del Municipio (16. Jh.; Foto Marburg LA 1866/29, LA 1866/41). Zu welchem Zeitpunkt es zu diesen Spolienverwendungen kam, ist nicht zu belegen.

³⁴ Gardner, 1983 (s. Anm. 3), S. 517, wies im Zusammenhang mit dem Brückentor auf Rimini hin.

³⁵ Neben C.A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden 1953, das die besten Abbildungen bietet, bes. B. Brenk, »Antikenverständnis und weltliches Rechtsdenken im Skulp-

ausgezeichnet und vorbildlich waren. Dabei handelt es sich seltener um isolierte Porträtbüsten, wie sie uns heute primär vor Augen stehen, als um Büsten an Sarkophagen – zu vergleichen ist etwa die weibliche Büste an dem Spoliensarkophag Rogers I., deren Oberkörper in ähnlicher Weise von ihrem Mantel eingerahmt ist³² – und um Bauplastik, wie sie die zahlreichen monumentalen Büsten an den Schlusssteinen des Theaters in Capua vertreten.³³ Der runde Gewandabschluss der Berliner Büste, ihre formale Geschlossenheit im Rund, erinnern auch an antike Büsten als *imagines clipeatae*, wie sie an wieder verwendeten Sarkophagen (Salerno, Atrium der Kathedrale) und Figural kapitellen (Monreale) zugänglich waren. Monumental treten Büstentondi an Stadttoren und Bögen in Erscheinung, wie etwa in den Götterdarstellungen am Augustusbogen in Rimini.³⁴

In der Rezeption dieser Vorbilder sind einige ebenfalls unteritalienische Vorläufer der Büste aus Scala zu nennen. Am Brückentor in Capua, errichtet unter Friedrich II. bis 1239, befanden sich, Beschreibungen, Zeichnungen und den erhaltenen Fragmenten zufolge, mindestens drei Tondi mit monumentalen Büsten.³⁵ Die Front wurde zentral beherrscht durch die weibliche, aufgrund der zugehörigen Inschrift plausibel als *Iustitia* gedeutete Büste, von der sich allein der 76 cm hohe Kopf erhalten hat. Die beiden flankierenden männlichen Büsten (Abb. 10), 87 cm und 85 cm hoch und ebenfalls von Inschriften (vermutlich in bronzenen Buchstaben³⁶) gerahmt, gehen im Ort der Anbringung, ihrer beeindruckenden Monumentalität und der generellen Disposition direkt auf die antiken Bogentondi zurück. Die Gewandführung ist mit den mittig geknoteten Mänteln und einem ornamentalen, scharfkantig gearbeiteten Faltenwurf jedoch ganz unantik und auch von der Frauenbüste aus Scala sehr verschieden.

Einen Vergleich für den rund geführten, antike Faltengebung rezipierenden Mantel bietet das knapp unterlebensgroße Büstenfragment in Bari (Abb. 11, 12).³⁷ Es wurde bei Grabungen vor dem Portal von Castel del Monte 1897 gefunden und stammt wohl aus dem Portaltympanon. Der Halsansatz lässt auf einen vorgeneigten, vollplastischen Kopf schließen. Die Büste zeigt ein randloses, feines Unterkleid, das souverän in differenzierter Fältelung über den Körper modelliert ist. Das stoffreiche, weit um den Oberkörper geführte Obergewand ist vor der linken Schulter durch einen dazu quer verlaufenden Stoffwulst gerafft, wie es so nicht im antiken For-

turenprogramm Friedrichs II. in Capua«, in: *Musagetes: Festschrift für Wolfram Prinz zu seinem 60. Geburtstag am 5. Februar 1989*, hrsg. v. R. G. Kecks, Berlin 1991, S. 93–103; P. C. Claussen, »Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234–1239)«, in: *Festschrift Hartmut Biermann*, hrsg. v. C. Andreas u. a., Weinheim 1990, S. 19–39; T. Michalsky, »De ponte Capuano, de turribus eius et de ymagine Frederici«, in: *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Akten des Internationalen Kolloquiums (Bonn, 1994), hrsg. v. K. Kappel u. a., München/Berlin 1996, S. 131–151; L. Enderlein, »In eternam et immortalem memoriam« – das Brückentor zu Capua und die Angiovinen«, in: *Burg und Kirche zur Stauferzeit*, Akten der 1. Landauer Staufertagung 1997, hrsg. v. V. Herzner & J. Krüger, Regensburg 2001, S. 223–237 (S. 224 zur *Iustitia*) L. Speciale & G. Torriero, »Epifania del potere: struttura e immagine nella Porta di Capua«, in: *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti

del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 2002), hrsg. v. A. C. Quintavalle, Milano 2005, S. 459–474, sowie die Katalogbeiträge in *Federico II e l'Italia*, 1995 (s. Anm. 23), S. 230–240.

³⁶ Speciale/Torriero, 2005 (wie Anm. 35), S. 468.

³⁷ Die Büste aus gelblichem Marmor misst 40 x 48 cm. Sie ist heute eingemauert; offenbar wurden keine Aufnahmen von der Rückseite publiziert, die nach Aussage von H. Buschhausen plan ist (Inv. 891, Bari, Pinacoteca Provinciale); zu den Fundumständen A. Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma 1902, S. 12 f.; vgl. H. Buschhausen, »Probleme der Bildniskunst am Hof Kaiser Friedrichs II.«, in: *Stauferzeit. Geschichte. Literatur. Kunst*, hrsg. v. R. Krohn u. a., Stuttgart 1978, S. 220–243, S. 227; *Federico II e l'Italia*, 1995 (s. Anm. 23), S. 242 f. (V. Leonardis); *La Pinacoteca Provinciale di Bari*, hrsg. v. C. Gelao, Roma 1998, S. 19 (L. Derosa).



10 Männliche Büste, um 1235, Capua, Museo Provinciale Campano

menrepertoire vorkommt. Ein Blick ringsherum auf die Ansatzflächen des Stückes zeigt, dass es, wie dies auch die Fundgeschichte nahe legt, bereits ursprünglich als Büste gearbeitet worden ist. Es dürfte keine weitere mittelalterliche Büste (und nur wenige spätmittelalterliche Werke überhaupt) geben, die sich im Bildformular *und* in der Ausführung derartig eng an antike Vorbilder anlehnen.³⁸



11 Fragment einer Büste, um 1240, Bari, Pinacoteca Provinciale

Das Ergebnis der formalen Analyse der Büsten in Ravello, aus Scala und des New Yorker Kopfes sowie der Vergleiche lässt sich knapp zusammenfassen: Wir haben es mit einer Gruppe zu tun, die das Bildmotiv der gekrönten Frau und eine formale Orientierung an antiken Vorbildern vereint. Gleichzeitig trennt sie von diesen die gänzlich unantikische Gestaltung der Kronen, die die Aneignung antiken Formengutes, nicht den Versuch einer Antikenimitation evident

³⁸ P.C. Claussen, »Bitonto und Capua. Unterschiedliche Paradigmen in der Darstellung Friedrichs II.«, in: *Staufisches Apulien*, Göttingen 1993, S. 77–124, S. 108 erwähnt die Büste m.E. zu recht als als Vergleich für die »Plastizität der antikisierenden Gewandung« der Statue des Kaisers am Capuaner Brückentor, wobei mir bei der Büste das direkte Studium antiker Vorbilder vorrangig vor einer Kenntnis nordalpiner Arbeiten erscheint. Zum Büstenmotiv s.a. H. Wentzel, »Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien«, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, S. 29–72, S. 31: »das

Motiv ist [...] für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts [...] ebenso erstaunlich antikisch wie der Reiter im Innenhof des Kastels«. Wentzel charakterisiert die Ausführung als »weder detailliert noch sehr fein«, was aber nichts an der m.E. direkten Vorbildwirkung antiker Werke ändert. Diese bestritt A. Prandi, »Un documento d'arte federiciana. Divi Friderici Caesaris imago«, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, II, 1953, S. 263–302, S. 289, wobei er sich vor allem auf den oben erwähnten »nodo sulla spalla sinistra« bezieht.



12 Fragment einer Büste, um 1240, Bari, Pinacoteca Provinciale

werden lässt. Es handelt sich nicht um eine unmittelbar zusammengehörige Serie, wie sich aus den Unterschieden in der Größe und in einzelnen Motiven ergibt. Dabei überliefert allein die Büste aus Scala das Büstenmotiv und findet darin ihren engsten Vergleich in der Büste in Bari.³⁹ Die von Lavin für die mittelalterliche Bildnisbüste als kanonisch bezeichnete Form, nämlich jene mittels eines waagerechten Schnitts durch den Körper markierte, wie sie etwa bei Bonifaz VIII. erscheint, ist also, auch abgesehen von explizit für Tondi im architektonischen Kontext geschaffenen Büsten, nur eine von mehreren formalen Lösungen.

Für die Büste in Ravello lässt sich aus der Gegenüberstellung der Werke ein – mit Blick auf die insgesamt schlechte Überlieferungssituation nur als Hypothese formulierter – Rekonstruk-

³⁹ Dabei ist zu bedenken, dass die Büste aus Scala im Gegensatz zu der flachen Büste in Bari zwar ohne weitere Halterung auf ihrer Standfläche ruht, aller-

dings durch ihre Frontalansichtigkeit mit vorgelegtem Kopf in einer Nische o.ä. optisch denselben Eindruck wie jene vermittelt haben dürfte.

tionsvorschlag ableiten. Sie wirkt in ihrem heutigen Zustand zu kopflastig; bereits ihre abgeschnittenen Zöpfe und die schwächige Schulterpartie deuten auf eine neuzeitliche Abarbeitung hin, vielleicht anlässlich der Aufstellung auf der Kanzel. In Abbildungen ist nur andeutungsweise zu erkennen, dass an den Stellen, wo die Schultern zu erwarten wären, nicht nur zu den Seiten, sondern auch nach vorne weisende, schmale Bruchränder verlaufen. Sie markieren eine ursprünglich über das Gewand erhabene Form. Hier lässt sich ein Übergewand rekonstruieren, das ähnlich wie bei der Berliner Büste ausgesehen haben könnte.

Für die zeitliche Einordnung der Büsten und des Kopfes bleibt die 1272 datierte, von Nicola di Bartholomeo da Foggia geschaffene Kanzel in Ravello der wichtigste Fixpunkt. Die drei Werke lassen sich danach grob in die 1270er Jahre und damit die Frühzeit der Anjou-Herrschaft in Süditalien einordnen, die im Bereich der Skulptur von einer Persistenz künstlerischer Traditionen aus staufischer Zeit und einer auch personellen Kontinuität geprägt ist.⁴⁰ Eine weitere Eingrenzung der Datierung scheint mir nicht möglich und ist für die anschließenden Überlegungen nicht wesentlich.

Wen oder was stellen die weiblichen Büsten dar? In dieser Frage ist man stets von der Ravelleser Büste ausgegangen, geleitet von der vermeintlichen Möglichkeit, die Frau aufgrund der Stifterinschrift an der Kanzel identifizieren zu können. Nicola Rufolo wird hier als »Mann der Sigelgaita« bezeichnet, und so ist die Büste als *Sigelgaita*, also als Bildnis von Nicolas Frau Sigelgaita della Marra, in die Literatur eingegangen.⁴¹

Zu der Interpretation als Porträt einer historischen Persönlichkeit äußerten sich bald Gegenstimmen: schon Wilhelm Lübke erkannte in der Büste in Ravello ein Marienbild, Adolfo Venturi eine *Mater Ecclesia*.⁴² Die Büste aus Scala und jene in New York deutete man entsprechend. Nino Zchomelidse sieht die Frauenbüste in Ravello in einer »Doppelfunktion«: Sie sei sowohl »im Sinne einer *Maria-Ecclesia* zu verstehen«, als auch – hierin beruft sich die Autorin auf Wilhelm Volbach – als »Tyche Ravellos«. ⁴³ Der Aspekt der »Stadtallegorie« überwiege dabei und

⁴⁰ Auf eine stilkritische Diskussion der Büsten im Kontext der süditalienischen Skulptur, die – wie exemplarisch die Porta Capuana veranschaulicht – durch divergierende Rezeptionsprozesse, Stilpluralismen und nach Funktion und Anspruchsniveau unterschiedliche Stillagen gekennzeichnet ist, muss hier verzichtet werden; Fragen der Kontinuität wurden zuletzt diskutiert bei F. Abate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma 1998, bes. S. 21–25; F. Aceto, »La sculpture. De Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266–1382)«, in: *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Ausstellungskatalog (Abbaye de Fontevraud), Paris 2001, S. 74–87, bes. S. 75–78; P. Leone de Castris, »Le arti figurative«, in: *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina, persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, Atti delle quindicesime giornate normanno-sveve (Bari, 2002), hrsg. v. G. Musca, Bari 2004, S. 341–357, bes. 349–357; zu unterschiedlichen Stillagen bes. Claussen, 1993 (s. Anm. 38), S. 77–124., s. a. bereits Wentzel, 1955 (s. Anm. 38), S. 70f.

⁴¹ In frühen Erwähnungen findet sich die Benennung als »Königin Johanna« (Johanna I., regierte seit 1343),

s. F. Pansa, *Istoria dell'antica repubblica di Amalfi*, Bd. II, Napoli 1724, S. 83; dabei handelt es sich um eine volkstümliche Tradition, die sich auch auf die Büste in Scala übertrug, vgl. Dobbert, 1873 (s. Anm. 18), S. 13. Die Benennung als »Sigelgaita« wurde offenbar erstmals publiziert in *A Handbook for Southern Italy and Naples*, London 1858, S. 259 (vgl. die Bibliographie bei E. Allen, *Ravello*, London 1909, S. 76–80); der Vorschlag von A. Filangieri di Candida, es handle sich nicht um Sigelgaita, die bereits als Profilbildnis am Kanzelaufgang zu sehen sei (s. u.), sondern um ihre Schwieger-tochter Anna della Marra (gest. 1295), Frau des Matteo, blieb ohne Nachfolge, vgl. id., 1903 (s. Anm. 22), S. 36. Auch spätere Autoren vertreten die These, es handle sich um ein Porträt, u. a. M. S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, S. 195, Lightbown, 1988 (s. Anm. 22).

⁴² W. Lübke, »Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien«, in: *Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, V, 1860, S. 222–232, S. 227; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. III, Milano 1904, S. 681–684.

sei wie jener der *Maria-Ecclesia* in der Stifterinschrift der Kanzel direkt angesprochen (*virginis amore, onore patriae*); für die beiden anderen Werke sei ebenfalls auf diese Funktion zu schließen. In ihrer grundlegenden Untersuchung der mittelalterlichen Kunstpatronage an der amalfitanischen Küste interpretiert auch Jill Caskey die Ravelleser Büste als »city of Ravello«, wobei sie eine Anbringung an einem der als *seggi* bezeichneten Versammlungsorte des lokalen Patriziats vermutet, wie dies für eine gemalte *Amalfi* in einer Beschreibung aus dem Jahr 1585 belegt ist. Jüngst optierte Christine Verzar zugunsten dieser Lesart, sprach sich jedoch für die Anbringung an einem Stadttor aus.⁴⁴

Inwieweit sind diese Deutungen mit Blick auf die Ikonographie der Büsten tragfähig? Die unterschiedlichen Frisuren und, abgesehen von der Krone, das Fehlen jeglicher Attribute sprechen in meinen Augen gegen eine Deutung als Maria oder *Ecclesia*, besonders aber die vollplastische lebensgroße Ausführung als Büste: Während die Gottesmutter im Bildtypus der gekrönten *Maria Regina* in einem von der frühbyzantinischen Hoftracht abgeleiteten Gewand samt Juwelenornat und Stabkreuz im 12. Jahrhundert in römischen und süditalienischen Freskenprogrammen mehrfach aufgegriffen wird, sind Darstellungen in Büstenform nicht bekannt.⁴⁵ Gleiches trifft auf die während des späten 10. bis 12. Jahrhunderts in Süd- und Mittelitalien besonders in Exultet-Rollen verbreiteten Bilder der *Mater Ecclesia* zu,⁴⁶ die bereits Venturi als Vergleich anführte. Nilgen konstatiert für das 13. Jahrhundert, dass der »Typ der Maria Regina im byzantisierenden Hofkleid nun immer mehr von der gekrönten Muttergottes im einfachen Maphorion abgelöst wird.«⁴⁷ Von einer gängigen Ikonographie kann für die Entstehungszeit der Büsten daher ohnehin nicht gesprochen werden.

Eher plausibel erscheint die Interpretation als Stadtallegorie, inhaltlich vergleichbar der *Augusta Perusia* an der Fontana Maggiore in Perugia.⁴⁸ Die von Zchomelidse vermutete Zugehörigkeit zu der Kanzel erscheint mir auch bei dieser Deutung unwahrscheinlich, da die offensichtliche Zweitverwendung oberhalb des Kanzelzugangs und die stark eingreifende Zurich-

⁴³ Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), bes. S. 108, vgl. W. F. Vollbach, »Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LIII, 1932, S. 183–197, S. 192; seine Benennung als »Personifikation der Stadt« begründet der Autor mit den »sehr verwandten antiken Stadtgöttinnen« und dem Hinweis auf die mögliche Deutung der weiblichen Büste an der Porta Capuana ebenfalls als Stadtpersonifikation. Letzteres wurde jedoch in der jüngeren Forschung mit Blick auf die begleitenden Inschriften überwiegend zugunsten der Identifikation als *Iustitia* aufgegeben (Enderlein, 2001 [s. Anm. 35], S. 224; an der Deutung als Capua halten fest Speciale/Torriero 2005 [s. Anm. 35], S. 470, u. a. da »il riferimento al ruolo di custode del regno si adatta molto vagamente alla giustizia« – die Verbindung von Wächterfunktion und Rechtsprechung geht jedoch aus den Inschriften klar hervor). Dies wohl zu Recht, zumal Vollbachs Vorgehen nicht konsequent ist: Entweder sieht man für mittelalterliche Stadtdarstellungen wie für jene der Antike eine Krone als signifikant an und scheidet damit den Capuaner Kopf mit seiner rätselhaf-

ten Weinranke aus (vgl. Brenk, 1991 [s. Anm. 35], S. 100), oder man tut dies nicht, und dann ist die Krone nicht für die Deutung der hier besprochenen Büsten relevant. Als »Sinnbild der Stadt Ravello« interpretierte die Büste bereits W. Rolfs »Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravenna«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, XVI, 1905, S. 93–98, S. 98.

⁴⁴ Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 182 f.; Verzar in: *Set in Stone* (s. Anm. 18), 161 f.

⁴⁵ U. Nilgen, »Maria Regina – ein politischer Kultbildtypus?«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIX, 1981, S. 1–33. – Eine frontal gesehene, ungekrönte Marienbüste im Clipeus auf einer Schrankenplatte (?), Umkreis des Nicola Pisano, Abb. bei Seidel, 2003 [s. Anm. 21], S. 173), heute in der Sieneser Domopera, kann nicht als Vergleich dienen: der vom Mantel bedeckte Kopf und vor allem die den Clipeus umgebenden, die Ikonographie eindeutig festlegenden Evangelistensymbole unterscheiden diese Darstellung charakteristisch von der Büste in Ravello.

⁴⁶ Nilgen, 1981 (s. Anm. 45), S. 21–24; Venturi, 1904 (s. Anm. 42), S. 681 f.

tung des Stückes unerklärbar blieben.⁴⁹ Wenn die Kanzelinschrift die »Ehre der Vaterstadt« als eine Motivation für die Errichtung nennt, dann ist damit ein im Kontext von Stiftungen und Monumentsetzungen geläufiger Topos aufgenommen, nicht jedoch ein Hinweis auf die Ikonographie des gestifteten Werks, in diesem Fall die Zugehörigkeit der Büste und ihre Bedeutung, gegeben.⁵⁰ Bedenkenswert ist der Vorschlag Caskeys einer Anbringung am Ravelleser *seggio*, an dem der Patriziat gleichsam unter den Augen der Stadtgöttin zusammengekommen wäre. Bei der von ihr herangezogenen Darstellung der *Amalfi*, überliefert durch eine ausführliche Beschreibung des 16. Jahrhunderts, handelte es sich um das Gemälde einer Thronenden. Sie hielt in ihrer Rechten eine goldenen Kugel (?), ein Löwe ruhte in ihrem Schoß. Ist es mit Blick auf diese spezifische Ikonographie plausibel, an eine nur in der Krone übereinstimmende, ansonsten in einem anderen Bildtypus, einer anderen Gattung und ohne die kennzeichnenden Attribute wiedergegebene Frau die gleiche Deutung heranzutragen? Zudem überzeugt das oft wiederholte Postulat eines breiten Traditionsstranges süditalienischer Städtepersonifikationen mangels gesicherter Beispiele bislang nicht: Entgegen der wiederholten Behauptung in der Literatur handelt es sich etwa bei der angeblichen Personifikation der *Ninive* in einem Relief in Sessa Aurunca nicht um eine gekrönte Frau, sondern um eine wohl männliche Figur mit *ciuffa*. Ebenso wenig hält die angeführte Münzprägung einer Überprüfung stand.⁵¹ Gleichzeitig erscheint es wenig sinnvoll, zugunsten der Assoziation an eine *Maria Ecclesia* eine »Vermeidung des Mauer-rings [...] als bewusste Entscheidung zu werten, um dem Betrachter eine Rezeptions- und Asso-

⁴⁷ Nilgen, 1981 (s. Anm. 45), S. 15. Die jüngste Zusammenstellung zu dem Thema von M. P. di Dario Guida enthält soweit ich sehe keinen Hinweis auf in nachstaufrischer Zeit entstandene Werke, »L'iconografia della Madonna Basilissa e l'ideologia imperiale in Campania in età sveva«, in: *Medioevo*, 2005 (wie Anm. 35), S. 116–128.

⁴⁸ Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), S. 106.

⁴⁹ Hier dürfte bereits Rolfs, 1905 (s. Anm. 43), S. 96 das Richtige zu den flankierenden Fragmenten getroffen haben: »Sicher ist nur, [...] daß die Stücke abgesägt sind, daß sie an dieser Stelle formlos und ohne Zusammenhang dastehen, und daß, wenn man sie fortnimmt, das Brustbild noch [...] unerklärlicher von oben herabschaut, als jetzt. Es ist offenbar eine Verlegenheitsstelle: man wußte nicht anders wohin damit, und dies würde dann [...] beweisen, daß es einen überlieferten Platz in der Kirche nicht hatte«. – Den genauen Aufstellungsort diskutiert Zchomelidse bezeichnenderweise nicht; eine Verwechslung Venturis wiederholend sieht sie auch die Büste aus Scala »mit der dortigen Kanzel verbunden« (wofür es keinerlei Anhaltspunkt gibt), was wiederum die Zugehörigkeit der Büste von Ravello zur Kanzel bestätigen soll (Zchomelidse, 1999 [s. Anm. 20], S. 107).

⁵⁰ Seiler, 1989/1995 (s. Anm. 11), bes. S. 49 zum Wertekanon bei der Errichtung von Monumenten zugunsten einzelner Persönlichkeiten, die auch dem Ruhm der Stadt dienen (mit »pro honore comunis Florentie« wird ein Motiv für die Errichtung des Monumentes des Pietro Farnese benannt, zit. *ibid.*).

⁵¹ Angeführt wurden die Darstellung der HIERUSALEM in der Krypta von San Vincenzo al Volturno aus dem 9. Jahrhundert (vgl. Zchomelidse, 1999 [s. Anm. 20], S. 105), zudem die 1257/58 in Rom geprägten Silbermünzen, die die Personifikation von Rom als thronende bekrönte Frau zeigen (ead., S. 106). M. E. nicht in diesem Kontext gehören die weibliche Personifikation an der Porta Capuana mit ihren Attributen Adler (vgl. Enderlein, 2001 [s. Anm. 35], S. 232, Anm. 5) und Weinranke, sowie zwei weitere von J. Deér (*The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge/MA 1959), S. 174f. benannte Beispiele: Von der jüngeren numismatischen Literatur nicht akzeptiert wurde die entsprechende Deutung eines Frauenkopfes auf einer Münze Rogers II. von 1135 (P. Grierson & L. Travaini, *Medieval European Coinage*, Bd. III: *South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge 1998, S. 114f.); in jedem Fall handelt es sich um eine Prägung in sehr kleiner Stückzahl, der kaum die vermutete Vorbildwirkung zuzuschreiben sein dürfte. Auf den Kanzelreliefs in Sessa Aurunca trägt, abgesehen von dem am Boden sitzenden König, keine der dargestellten Figuren eine Krone, eine Städtepersonifikation ist nicht zu identifizieren; vgl. die Abb. bei D. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, Pennsylvania State University, 1991, S. 158, Abb. 188; Gandolfo, 1999 (s. Anm. 21), Abb. 173.



13 Grabmal der Giovanna Brancaccio,
gest. 1324, Neapel, San Domenico Maggiore

ziationsbreite zu ermöglichen«,⁵² denn es lässt sich kaum ein Kontext denken, der bei einer in den Attributen so reduzierten Darstellung diese Rezeption überhaupt ermöglicht hätte.

Anzumerken bleibt, dass ein Großteil der von dem Ravelleser Stück publizierten Abbildungen das Gesicht, nicht die Büste frontal wiedergeben. Die so suggerierte Symmetrie und hieratische Strenge, die den vergleichend angeführten *Maria Regina*-Darstellungen und Allegorien überwiegend eigen ist, sucht man vor dem Original – und zwar auch aus der Untersicht – vergeblich;⁵³ die Kopfwendung, der geöffnete Mund und die sichtbaren Zähne, wie sie auch das Stück aus Scala kennzeichneten, vermitteln einen Eindruck von ›Lebendigkeit‹, auf den unten zurückzukommen sein wird.

Hier soll daher ein dritter Deutungsweg verfolgt werden. Wie erwähnt, wurde und wird die Büste in Ravello mit historischen Persönlichkeiten identifiziert, meist Mitgliedern der Familie Rufolo. Erst Ronald Lightbown reflektierte diese Deutung und verband sie ausdrücklich mit der These einer profanen Funktion.⁵⁴ Er stellte fest, dass die Kronen der Frauenbüsten keine Herrscherkronen wiedergeben.⁵⁵ Daher verwies er auf zeitgenössische Quellen, unter anderem die Luxusgesetzgebung der Anjou, aber auch Festbeschreibungen, die belegen, dass nicht-fürstliche Frauen zu festlichen Anlässen perlen- und edelsteinbesetzte Kronen trugen – eine Sitte, die man hier wie auch andernorts vergeblich einzudämmen suchte.⁵⁶ Lightbown sah daher in den dargestellten Frauen Mitglieder der im Fernhandel und höchsten Ämtern der Reichsverwaltung überaus reich gewordenen, führenden Familien der amalfitanischen Küste, wie die Rufolo sie waren. Auf dieser Grundlage zog

⁵² Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), S. 108. Die *ibd.*, S. 105, diskutierte Darstellung einer Tyche auf einem am Aachener Ambo wiederverwendeten Elfenbeinrelief sowie die Personifikationen auf dem

Bamberger Guntertuch unterscheiden sich von den Büsten gerade darin, dass sie durch ihre Attribute gekennzeichnet sind; die Ähnlichkeiten in der Form der Ohrhänge überrascht mit Blick auf die

der Autor die Folgerung, die Porträtbüste als »domestic, as opposed to heroic, portraiture« in der antiken Tradition der »family *imagines* of ancient Rome« sei nicht im Florenz des Quattrocento, sondern im 13. Jahrhundert in Süditalien wieder belebt worden.⁵⁷

Man möchte zunächst einwenden, dass sich aus dem – wenn auch hinreichend belegten und verbreiteten – Tragen von Kronen noch nicht deren bildliche Darstellung ableiten lässt, zumal in skulpturaler Form. Auffälligerweise finden sich entsprechende Beispiele jedoch gerade im Neapel der frühen Anjou. Die Gräber der Trudella Filomarino (gest. 1335) in San Gennaro sowie der Giovanna Brancaccio (gest. 1324) in San Domenico Maggiore (Abb. 13) belegen, dass nicht-fürstliche Frauen mit edelsteinbesetzten Kronen und Perlreifen im Medium der Skulptur wiedergegeben werden konnten.⁵⁸ Bei beiden fallen nicht nur die Kronen, sondern auch der ansonsten reiche Juwelenschmuck auf – die großen Ohringe, die Fingerringe, die prächtigen Gewandbordüren –, der im Fall der Brancaccio noch um eine mächtige rosettenförmige Brosche bereichert ist: Diese Grabbilder erscheinen wie der perpetuierte Verstoß gegen die Luxusgesetz-

verbreitete Rezeption byzantinischer Vorbilder in Süditalien kaum.

- ⁵³ Dies ist gegen Caskeys Argument anzuführen, dass »the apparent sobriety is suggestive of an imposing personification, not a radically new monumental portrait of a layperson«, 2004 (s. Anm. 20), S. 182. Vgl. auch Abb. 355 in: Otto von Simson, *Propyläen Kunstgeschichte. Das Hohe Mittelalter*, Berlin 1972, die zugunsten einer hieratischen Übersteigerung nur den Kopf leicht seitlich in starker Untersicht wiedergibt.
- ⁵⁴ Lightbown, 1988 (s. Anm. 22).
- ⁵⁵ Vgl. J. Deér, »Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West«, in: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. II, Stuttgart 1955, S. 418–449, s. a. id., »Zwei sizilische Frauenkronen (...)«, in: *ibid.*, Bd. III, 1956, S. 830–836, und H. Drechsler, *Die Krone der Herrscherin. Das Herrschaftszeichen im literarischen und bildlichen Symbolsystem des Früh- und Hochmittelalters (751–1254)*, Heidelberg 1994.
- ⁵⁶ Zu Neapel L. de la Ville sur-Yllon, »Stemmi e corone nel sec. XIV«, in: *Napoli Nobilissima*, V, 1896, S. 95 f.; G. del Giudice, »Una legge suntuaria inedita del 1290«, in: *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XVI, 1886, S. 93, S. 147 (1306), S. 177 (Palermo 1340). Hinzuweisen ist vor allem auf die Schilderung eines Festes bei San Pietro ad Aram im Jahr 1272 durch Saba Malaspina, demzufolge verheiratete wie unverheiratete Frauen in Nachahmung der Königin juwelengeschmückte Kopfgebilde trugen: »et non solum maritatae, sed virgines, quas simulabant gemmata serta reginas, in speculam regis quandoque adducuntur in leticia et exultatione post eam« (*Die Chronik des Saba Malaspina*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Bd. XXXV, Hannover 1999, S. 233). – Das Tragen von Kronen ist auch andernorts im Italien des 13. Jahrhunderts

erwähnt (vgl. Lightbown, 1988 [s. Anm. 22], S. 111, s. a. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Bd. I, Milano 1964, S. 277 f.), so 1214 für Padua (*Rolandini Patavini Chronica de factis et circa facta Marchie Trivixane*, hrsg. v. A. Bonardi, Rerum Italicarum Scriptores, Bd. VIII, 1, Città di Castello 1905, n. ed., S. 25); in der Sieneser Luxusgesetzgebung (zwischen 1277 und 1282) wird das Tragen von Perlreifen und Kronen mit einem Gewicht über zwei Unzen verboten (C. Mazzi, »Alcuni leggi suntuarie senesi del sec. XIII«, in: *Archivio Storico Italiano*, V, 1880, S. 133–144, S. 134: »De coronis et sertis non portandis«), ähnlich 1286 in Pisa (*Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo*, hrsg. v. F. Bonaini, Bd. I, Firenze 1854, S. 452–454). Levi Pisetzky, *ibid.*, Bd. II, S. 130 kommt auch für das Trecento zu dem Ergebnis, dass »le ghirlande e le corone [...] erano usate, come già si è visto nel Duecento anche dalle semplici cittadine«. Vgl. R. W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, London 1992, S. 112–118.

- ⁵⁷ Lightbown, 1988 (s. Anm. 22), S. 112.
- ⁵⁸ Die beiden Gräber sind angeführt bei L. de la Ville sur Yllon, 1896 (s. Anm. 56), S. 96; zu der Tochter des Loffredo Filomarino, Seneschall Roberts von Anjou, s. F. Strazzullo, *Neapolitanae Ecclesiae Cathedralis inscriptionum thesaurus*, Napoli 2000, S. 123, abgebildet bei A. Schiavo, *La donna nella scultura italiana dal XII al XVIII secolo*, Roma 1950, Abb. 4; s. a. V. Pace, »Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del trecento«, in: *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, hrsg. v. W. Schmid, Trier 2000, S. 41–62, S. 55 f., Abb. 15. – F. Aceto, »Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili«, in *Medioevo*, 2005 (wie Anm. 35), S. 597–607, S. 602, erwähnt Frauengräber nur am Rand.
- ⁵⁹ Ravello, Santa Chiara; erstmals publiziert bei Caskey, 2004 (s. Anm. 23), S. 224 f., Abb. 88. Das Mus-

gebung. Darin finden sie in Ravello selbst eine Parallele in der Grabplatte der Sapia de Vito.⁵⁹ Zwei vergleichbare Beispiele für die Darstellungen adeliger Frauen mit Kronen auf Grabplatten sind für das spätere 14. Jahrhundert in Rom belegt.⁶⁰

Der gewichtigere Einwand gegen Lightbowns Bewertung dürfte ohnehin eher die Gattungstypologie betreffen: Gibt es Beispiele von Bildnisbüsten aus dieser Zeit, die sich den Frauen zur Seite stellen lassen? Einige der in diesem Zusammenhang häufiger genannten Beispiele gilt es hier auszusortieren: Die bekannten männlichen Büsten in Acerenza und Berlin sowie Genueser und Mailänder Privatbesitz möchte ich vernachlässigen, da ihre mittelalterliche Entstehung meines Erachtens zu Recht in bezweifelt wurde.⁶¹ Auch die »Büste von Barletta«, deren Datierung in das 13. Jahrhundert etwa Peter Cornelius Claussen überzeugend begründete, kann hier nicht herangezogen werden, da es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das Fragment einer ganzfigurigen Skulptur handelt.⁶² Dagegen drängen sich die rund ein halbes Dutzend umfassenden, vorwiegend männlichen bekränzten oder ohne Attribute bleibenden Köpfe auf, die meist unter »Süditalien, 13. Jahrhundert« subsumiert werden.⁶³ Sie weisen überwiegend unregelmäßige Bruchflächen am Hals auf. Es ist bemerkenswert, dass kaum je gefragt wurde, wie sie zu ergänzen sind – gehörten sie alle zu ganzfigurigen Standbildern? An ihnen dürften einige Büsten verloren gegangen seien. Als Belege taugen diese Fragmente natürlich nicht.

Für die männlichen Büsten des Capuaner Brückentors (Abb. 10) wurde mehrfach eine Deutung als Bildnisbüsten erwogen.⁶⁴ Die früheste Quelle aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bezeichnet sie als *indices*, seit dem 16. Jahrhundert wurden sie mit unterschiedlichen Richtpersönlichkeiten um Friedrich II. identifiziert.⁶⁵ Ihre Anbringung seitlich einer weiblichen

ter auf der Innenseite des Mantels soll offenbar ein Hermelinfutter wiedergeben.

⁶⁰ *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Bd. I: *Die Grabplatten und Tafeln*, redigiert v. J. Garms u. a., Rom/Wien 1981, S. 104, Abb. 121; die Krone wird hier als Hinweis auf den Status der Verstorbenen als Braut verstanden. Gegen diese Deutung spricht der Befund in Neapel: Brancaccio starb verheiratet, Filomarino hingegen nicht.

⁶¹ Zu der Büste in Acerenza s. Anm. 17; zu Inv. 9403 der Berliner Skulpturensammlung V. Pace in: *Federico II e l'Italia*, 1995 (s. Anm. 17), S. 248 f., der eine mittelalterliche Entstehung unterstreicht, dagegen zweifelte bereits Volbach, 1930 (s. Anm. 24), S. 61 f., an der Echtheit; zu Genua L. Quartino, »Un busto genovese di Federico II«, in: *Federico II e l'arte del duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma, Bd. I, Galatina 1980, S. 289–299, neu in: *Studi normanni e federiciani*, hrsg. v. A. Giuliano, Roma 2003, S. 49–60, s. aber Claussen, 1996 (s. Anm. 17), S. 195; *ibid.*, S. 196 zu dem Mailänder Stück vgl. *Federico II e l'Italia*, 1995 (P. Mathis) (s. Anm. 17), S. 243. M. E. ist auch eine 1958 in Privatbesitz belegte Büste auszuschließen (*Mostra di sculture antiche*, Ausstellungskatalog, Bergamo 1958, S. 30 f., »Scuola di Capua«), ebenso der Manfred in Privatbesitz und eine Büste in Barletta (G.

Kaschnitz-Weinberg, »Bildnisse Friedrichs II. von Hohenstaufen«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, LXII, 1955, S. 1–52, Taf. 16 f., vgl. Claussen, *ibid.*, S. 196). Die letztgenannten Werke sind mir nur aus Fotografien bekannt.

⁶² Claussen, 1996 (s. Anm. 17), S. 203–205, s. a. V. Pace, »Scultura per Federico II, scultura per monumenti pugliesi: a Foggia, a Barletta, a Troia«, in: *Kunst im Reich*, 1996 (s. Anm. 35), S. 185–194, S. 187; gegen eine mittelalterliche Datierung u. a. A. Giuliano, »Lineamenti per una cultura formale di Federico II«, in: *Studi normanni e federiciani*, 2003 (s. Anm. 61), S. 161–224, S. 206.

⁶³ Zu denken ist etwa an Inv. 1771 der Berliner Skulpturensammlung (der *Kopf aus dem Tiber*), den *Kopf* aus Lanuvium in Rom, den *Kopf Maioli* in Bari (*Federico II e l'Italia*, 1995 [s. Anm. 17], S. 242–244, S. 246). – Eine erneute Diskussion der zahlreichen, häufig als Porträt Friedrichs II. eingeführten Köpfe, unter denen mehrere antike, spätantike und moderne Stücke vermutet werden, wäre besonders unter methodischer Hinsicht wünschenswert (vgl. die Bemerkungen bei Claussen, 1996 [s. Anm. 17], S. 205; so scheinen mir für einen nicht geringen Teil der bei Giuliano, 2003 [s. Anm. 62], vorgestellten Stücke die Anhaltspunkte für die dort vorgeschlagene Datierung zu schwach), würde aber den Rahmen der hier vorgetragenen Überlegungen sprengen.

Personifikation lässt jedoch keineswegs ausschließen, sie als allegorische Verkörperung der kaiserlichen Rechtsprechung zu lesen, nicht als historische Gestalten. Weder auf der Basis der Textquellen und Inschriften, noch ausgehend von der Formanalyse lässt sich hier eine eindeutige Entscheidung treffen. Ähnliche Probleme ergeben sich auch für die erwähnte kopflose Büste aus Castel del Monte. Sie soll aus einem mehrere Bildnisbüsten umfassenden Programm stammen, das den Kaiser und seine Söhne zeigte – zeitgenössische Quellen liegen dazu jedoch nicht vor, und auch hier gibt der Kontext keinen sicheren Hinweis.⁶⁶

Fündig wird man auf der Suche nach Bildnissen in Büstenform zunächst außerhalb der Monumentalskulptur. Das in Frankreich bereits seit Beginn des 13. Jahrhunderts auf Siegeln vorhandene Büstenmotiv »all'antica« erfuhr bekanntlich eine weite Verbreitung durch die seit 1231 und auch nach dem Tod des Kaisers im Umlauf befindlichen Augustalen Friedrichs II.⁶⁷ Die Augustalen, Meilensteine in der Geschichte der Münzprägung, führte der Kaiser explizit ein, um Namen und »nostre majestatis imaginem« festzuhalten und zu verbreiten.⁶⁸ Bereits im 13. Jahrhundert wurde vermerkt, sie zeigten den Kaiser »a modo di Cesere antichi« gestaltet.⁶⁹ Vor allen zeitgenössischen Münzen zeichnet sie das hohe Relief der Büste aus. Dem Stauferkaiser folgte programmatisch Karl I. von Anjou mit der eigenen Profilbüste in seiner frühen Goldprägung, die in der Wahl der Krone statt des bekrönenden Lorbeers und in der Münzlegende den Antikenbezug zwar zurücknahm, in ihrer Relieffhöhe aber als einzige Prägung mit den Augustalen vergleichbar war und damit dem Büstenmotiv eine ähnliche Prominenz gab.⁷⁰ Zu seiner Verbreitung können Profil- und *en face*-Büsten auf Werken des Steinschnitts, die in staufische und frühe anjouvinische Zeit datiert werden, beigetragen haben.⁷¹ Siegel, so das des

⁶⁴ Gardner, 1983 (s. Anm. 3), S. 515, vermutete wie andere Autoren Darstellungen von Pietro delle Vigne und Taddeo da Suessa. Enderlein, 2001 (s. Anm. 35), S. 233, Anm. 14 äußert sich mit Blick auf die seit dem späten 13. Jh. belegte Bezeichnung als *indices* zu Recht gegen ältere Deutungen der Büsten als historische Herrscherpersönlichkeiten.

⁶⁵ Zu dem Schachzabelbuch des Jacobus de Cassalis s. bes. Claussen, 1990 (s. Anm. 13), S. 20, S. 32, Anm. 15 f.; zu der Beschreibung des cinquecentesten Chronisten Scipione Sannelli, der die Büsten als Pietro delle Vigne und Rottfredo di Benevento identifizierte, Willemsen, 1953 (s. Anm. 35), S. 49.

⁶⁶ Avena, 1902 (s. Anm. 37), S. 13: »Completavano la decorazione del frontone alcuni busti [...] Quei busti dovevano essere disposti triangolarmente, come lascierebbe supporre la disposizione dei buchi, tuttora visibili, in cui erano infisse le grappe metalliche pel collocamento dei busti stessi. I detti buchi sono cinque nel piano della lunetta, e tre al disopra di questa; onde sembra che i busti fossero quattro: tre in basso ed uno in alto [...] Secondo alcuni storici, uno dei busti doveva rappresentare Pier delle Vigne e un altro Taddeo da Sessa, [...] il terzo [...] Manfredi o piuttosto il suo *diletto Corrado*; infine quello superiore, lo stesso imperatore«. Der Ursprung dieser Vermutungen liegt im Dunkeln.

⁶⁷ Zu den bereits zeitgenössisch so genannten August-

talen H. Kowalski, »Die Augustalen Kaiser Friedrichs II.«, in: *Schweizer Numismatische Rundschau*, LV, 1976, S. 77–150, Grierson/Travaini, 1998 (s. Anm. 51), S. 172–177, Nrn. 514–517; zu Frankreich H. Wentzel, »Portraits »à l'antique« on French Medieval Gems and Seals«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, S. 342–350.

⁶⁸ J. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici Secundi*, Bd. VI, 2, Paris 1861, S. 669.

⁶⁹ Ricordano Malispini, *Storia fiorentina*, Roma 1816, S. 102, Kap. 125.

⁷⁰ Grierson/Travaini, 1998 (s. Anm. 51), bes. S. 198, Nr. 624. – Die enge Anlehnung des anjouvinischen *Reale* an die Augustalen wird umso deutlicher, wenn man sie mit den flachen, künstlerisch anspruchslosen Profilköpfen auf den Denaren Jakob I. von Sizilien (1285–1296) vergleicht, s. Grierson/Travaini, *ibid.*, Nrn. 769 f.

⁷¹ Die Rolle der unter den Staufern entstandenen Glyptik für die Ausprägung des skulpturalen Büstenbildnisses kann hier nicht diskutiert werden. Der oft geäußerte Verweis auf die Ähnlichkeit eines in Wien aufbewahrten Kameo mit der Darstellung eines Paares in Büstenform (Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. XII 3) zu den Profilbüsten an der Kanzel in Ravello (Abb. 16) vereinfacht das Bild zu sehr (s. u. a. E. Castelnuovo, »Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo«, in:



14 Grabmal des Riccardo Falcone, Detail der rechten Schmalseite, letztes Drittel des 13. Jahrhunderts, Bisceglie, Außenwand von Santa Margherita

Heinrich von Pappenheim (zwischen 1240 und 1251) oder jenes des päpstlichen Sekretärs Bernardus de Parma aus dem Jahr 1265 belegen die anhaltende Vorbildwirkung dieser Ikonographie und ihre Übernahme auch außerhalb der herrscherlichen Sphäre.⁷²

Dies dürften die Voraussetzungen dafür gewesen sein, dass Bildnisbüsten in Relief im späteren 13. Jahrhundert auch Eingang in das skulpturale Bildprogramm unteritalienischer Monu-

Storia dell'arte italiana, Bd. II,1: *Dal Medioevo al Novecento: dal Medioevo al Quattrocento*, hrsg. v. F. Zeri, Torino 1983, S. 167–227, Abb. 76 f.; Zchomelidse, 1999 [s. Anm. 20], S. 101 f.). Auch wenn die von I. Weber formulierte These, es habe gar keine staufische Glyptik gegeben und darunter subsumierte Objekte stammten möglicherweise aus venezianischen Werkstätten des 17. Jh., begründete Ablehnung erfahren hat, so bleibt die Problematik bestehen, dass keines der in diesem Zusammenhang angeführten Werke zeitlich oder räumlich sicher zuzuweisen ist (zu der Diskussion G. Seidmann, Rez. von I. Weber, *Kostbare Steine. Die Gemmensammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*, München 1992, in: *Burlington Magazine*, CXXXV, 1993, S. 704; R. Distelberger, »Thronen-

der Herrscher«, in: *Nobiles Officinae. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog [Palermo, Palazzo dei Normanni/Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003/2004], Milano 2004, S. 202). In Pariser Werkstätten sind »œvrières de pierres de cristal et de toutes autres manieres de pierres natureus« um 1260 belegt (zit. n. Lightbown, 1992 [s. Anm. 56, S. 24]), und so wurde mit dem Kameo in Wien auch ein französischer Einfluß auf die Profilbildnisse in Ravello erklärt (L. Kalinowski, »Entre Reims et Ravello. Diffusion ou convergence?«, in: *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, hrsg. v. F. Joubert & D. Sandron, Paris 1999, S. 231–242). Vor dem

mente fanden. Das wenig beachtete Grabmal des Riccardo Falcone in Bisceglie bei Bari, entstanden im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts,⁷³ weist an der rechten Seitenwand des Baldachins eine Gewandbüste im Typus des »Bildnis im Blätterkelch« nach antikem Vorbild auf (Abb. 14).⁷⁴ Trotz der durchgehend verwitterten Oberfläche des Grabmals ist sie gut als Darstellung eines jungen Mannes mit kurz gelocktem Haar erkennbar. Da sich das Grab an die linke Kirchnaußenwand anlehnt und der Blick des Betrachters, der vom Kirchvorplatz kommt oder aus dem Seitenportal heraustritt, zunächst auf die rechte Schmalseite fällt, ist die Büste durch eine prominente Anbringung ausgezeichnet. Ihre Bedeutung als Bildnis wurde von Claussen unterstrichen, der sie, mit Verweis auf die Künstlerinschrift rechts neben dem Kopf, als Selbstportrait des Bildhauers Petrus Facitulus aus Bari interpretierte.⁷⁵ Nach dieser Deutung ist das Relief in Bisceglie ein bemerkenswertes Beispiel für das Bildhauerselbstbildnis in Form einer Büste, zeitlich noch vor den Prager Skulpturen. Tatsächlich scheinen Büste und Schrift hier zu einer Bildeinheit zusammengefügt, wenn auch auffällt, dass sich der Blick des Dargestellten nicht zu der Inschrift hin, sondern von ihr weg, zur Vorderseite des Monumentes richtet.

Hintergrund einer zunächst weitgehenden Kontinuität der Formensprache, die dann am Ende des 13. Jahrhunderts durch die große Präsenz französischer Künstler in Unteritalien gerade im Bereich der Schatzkunst dominiert ist, wird sein Entstehungsort wohl nie sicher zu lokalisieren sein. Unabhängig davon fallen aber jenseits des gemeinsamen, auf antike Vorbilder zurückzuführenden Motivs vor allem formale Unterschiede zu den Bildnissen in Ravello auf (im Verlauf der Profile, den Proportionen, bes. in der Größe von Augen und Mund), wobei insbesondere auf die geschwungene Linie des Büstenansatzes bei der Wiener Arbeit zu verweisen ist, für die mir bislang keine italienischen Vergleichsbeispiele bekannt sind. Eine Zuschreibung des Wiener Cameos an Nicola, den *marmorarius* der Kanzel, wie von Pierluigi Leone de Castris postuliert, ist auszuschließen (Leone de Castris, 2004 [s. Anm. 40], S. 349). Wenn also dieser Vergleich über die Feststellung hinaus, dass Profilbüsten unter den frühen Anjou in verschiedenen Gattungen verbreitet waren, keinen Zusammenhang herstellen kann, so gilt dies ähnlich auch für das als staufisch diskutierte Material (zu dem eine größere Zahl von Büstendarstellungen zählen): Solange keine übergreifende stilistische und technische Analyse vorliegt, kann es als Beleg nicht herangezogen werden (einen kritischen Überblick bietet R. Kahsnitz, »Staufische Kameen«, in: *Die Zeit der Staufer* [s. Anm. 27], 1979, Bd. V, S. 477–520, s. a. E. Nau, »Meisterwerke staufischer Glyptik«, in: *Schweizerische Numismatische Rundschau*, LXV, 1966, S. 145–171). Zum Wiener Cameo Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 180f.; R. Distelberger, »Kamee: Jüngling und Mädchen«, in: *Nobiles Officinae* (*ibid.*), S. 209 (»Unteritalien, Venedig oder Paris (?), 2. Hälfte 13. Jahrhundert«).

⁷² Vgl. Kowalski, 1976 (s. Anm. 67), S. 83, Abb. 5, s.

ibid. S. 82 f. auch zu den bis in das frühe 14. Jahrhundert nach dem Vorbild der Augustalen mit der Büste des Kaisers geprägten silbernen Grossi aus Bergamo; ausführlich zur Verbreitung des Motivs Wentzel, 1953 (s. Anm. 67); die dort an den Anfang gestellte Büste in der Pariser *idolatria* verdankt sich wohl einer späteren Überarbeitung, vgl. die Literatur bei M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 16f.), Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), S. 101 f.

⁷³ F. Gabotto, »La chiesa di Bisceglie. Dal vescovo Bisanzio al vescovo Nicolò«, in: *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XX, 1895, S. 684–747, S. 727–733, Bertaux (s. Anm. 22), Bd. II, 1903, bes. 760f., *L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, hrsg. v. A. Prandi, Bd. V, Roma 1978, S. 966; C. A. Willemsen, *Apulien: Kathedralen und Kastelle; ein Kunstführer durch das normannisch-staufische Apulien*, Köln 1971, S. 126f.; H. Schäfer-Schuchardt, *Die figürliche Steinplastik des 11.–13. Jahrhunderts in Apulien*, Bd. I, 1, Bari 1987, S. 162–164, 2, Taf. 315–321, s. a. Calò Mariani, 1984 (s. Anm. 41), S. 196f.

⁷⁴ Zu dem antiken Bildtypus s. H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Lausanne/Freiburg 1961.

⁷⁵ P. C. Claussen, »Autoritratto«, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Bd. II, Roma 1991, S. 734–738, S. 737. – Tatsächlich ist die Büste am Grabmal nicht auf den Bestatteten beschränkt: Fra Giuliano Lelli ließ seine Büste als Relief auf der Konsole (i. e. an einem topischen Ort der Bescheidenheit) des Grabmals von Kardinal Marco da Viterbo (gest. 1369) in San Francesco (Viterbo) anbringen und sich darüber inschriftlich als Auftraggeber ausweisen, vgl. *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Bd. II: *Die Monumentalgräber*, Wien 1994, 236f., Abb. 304.



15 Grabmal des Riccardo Falcone, Detail der linken Schmalseite, letztes Drittel des 13. Jahrhunderts, Bisceglie, Außenwand von Santa Margherita

Auf der linken Seitenwand des Grabmals, heute wegen einer hohen Umfriedung des Grabbezirks der Falcone kaum einzublicken, befindet sich jedoch eine weitere Büste, die eine Frau mit schulterlangem Haar zeigt (Abb. 15). Im Zusammenhang zweier korrespondierender Büsten ist ein Künstlerselbstbildnis kaum plausibel, so dass ihre Deutung als Darstellungen des Verstorbenen und einer Familienangehörigen näher liegt. Die Frau wird in der – nicht sicher zugehörigen – Grabinschrift nicht namentlich erwähnt, jedoch scheint mir neben der konventionellen Konstellation ›Bildnis am Grabmal‹ auch die Anbringung der Büsten diese Interpretation zu unterstützen: sie flankieren an den Schmalseiten die Reihe der Wappenschilder der Falcone, die oberhalb der Kapitellzone in das reich ornamentierte fragile Maßwerk der Baldachinfront integriert sind. Bildnis und Familienwappen als zwei Medien der visuellen Stellvertretung ergänzen sich hier inhaltlich wie formal – eine Verbindung, die auch das folgende Monument auszeichnet.⁷⁶

Die Kanzel im Dom von Ravello bildet nicht nur den engsten künstlerischen Bezugspunkt für die dortige Büste, sondern ihre Ausstattung führt auch vor Augen, wie in der Skulptur Unteritaliens mit neuartigen Bildfindungen und Repräsentationsmodi experimentiert wurde. Die schmale Tür zum Kanzelaufgang wird von zwei Reliefbüsten flankiert, die einander zugewandt, die Zwickel neben der dreipassbekrönten Türöffnung füllen (Abb. 16). Die Büsten sprengen an mehreren Punkten ihre engen Bildfelder; sie sind ein wenig aus dem Reliefgrund heraus gedreht und so erhaben gearbeitet, dass man aus der Schrägansicht noch das hinten liegende Auge sieht. Kleidung und Haartracht charakterisieren sie in eindeutiger Weise als Bildnisse eines Mannes (mit einer *ciuffa*, durch deren feiner Stoff sich das Ohr abzeichnet) und einer Frau.⁷⁷ An dem weiblichen Profilkopf wiederholt sich die zeitgenössische Frisur der Büste aus Scala und des Kopfes in New York. Vermutlich handelt es sich bei der Variation der hochgesteckten und der – bei der vollplastischen Büste in Ravello – lang herabhängenden Zöpfe um die aus Schrift- und Bildquellen bekannte Unterscheidung verheirateter und unverheirateter Frauen.⁷⁸ Die Forschung hat in den beiden Dargestellten überzeugend den Stifter der Kanzel, Nico-

⁷⁶ Zu dem Konzept H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, bes. S. 116f.

⁷⁷ Die Diskussion um diese Zuweisung konnte Ber-
taux (s. Anm. 22), Bd. II, 1903, S. 782 klären.

⁷⁸ Für die Zopffrisur vgl. S.B. Hohmann, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin 2000, S. 69–71.



16 Nicolò di Bartolomeo da Foggia, Büstenprofile am Aufgang der Kanzel, 1272, Ravello, Dom

la di Rufolo, und seine Frau Sigelgaita gesehen, die die direkt neben den Büsten an der Treppentwange angebrachte Inschrift nennt.⁷⁹ Die Rufolo knüpfen damit an die Tradition des Stifterbildnisses an; die stellvertretenden Bildnisse unterstreichen die in der Inschrift vorgetragene Bitte um zukünftiges Seelenheil. Die Wahl des Anbringungsortes, verbunden mit der beeindruckenden Größe und Pracht des gestifteten Monumentes⁸⁰ und seinem Vorbilder, besonders aber die gewählte Darstellungsform bleiben jedoch ohne Vorbilder.

Die Rufolo sind an der Kanzel weiter durch ihr mit drei Lilien ausgezeichnetes Familienwappen präsent: auf der Schmal- und für den Eintretenden ersten Ansichtseite flankiert es, verdoppelt, ein Madonnenbild.⁸¹ Unter dem Kanzelkorb schmückte eine Reihe von seitlich gedrehten Wappen den Rahmen einer Altarnische und stand damit in räumlicher Nähe zu der 1287 ein-

⁷⁹ So zuletzt Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), S. 100f., die S. 102 darauf hinweist, dass Nicola und Sigelgaita, die zum Zeitpunkt der Kanzelstiftung bereits Großeltern waren, »jugendlich idealisiert« dargestellt sind, was jedoch mit der Darstellungsabsicht begründet werden kann: »es ging den Auftraggebern um die Verdeutlichung einer Idee, nämlich ihrer selbstbewußten Selbstdarstellung und nicht um naturgetreue Abbilder«; Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 180 sieht hier nicht zwingend Porträts »as they belong to the world of generic architectural

imagery«, übersieht aber dabei die direkte Nähe zu der Stifterinschrift und bemerkenswerte Größe der Profile. – Für die Inschrift vgl. Anm. 20.

⁸⁰ Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 143 veranschaulicht die überproportionale Größe der Kanzel der Rufolo im Vergleich zu anderen Kanzelstiftungen.

⁸¹ Vgl. F. Widemann, »Les Rufolo«, in: *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge*, Actes du colloque international Angers-Saumur 1998, hrsg. v. N. Coulet & J.-M. Matz, Roma 2000, S. 115–130, Abb. 4f.

gerichteten Grabkapelle unter der Kanzel (vgl. Abb. 4).⁸² Integriert in die polychrome, durch Marmorbandschlingen gefasste Mosaizierung der Kanzel oszilliert die Lesbarkeit des Wappens zwischen einer auftrumpfenden Markierung als Stiftung, die aus der Tradition der bischöflichen Kanzelstiftungen ausbricht,⁸³ und der Wirkung als Ornament, das das liturgische Gerät in prächtigen Farben überzieht. Wie Caskey und Zchomelidse betonten, lässt sich »der Einsatz patrizischer Heraldik an kirchlichem Mobiliar in der Region erstmals an der Kanzel nachweisen«: »das bischöfliche Zugeständnis an eine wohlhabende und politisch einflussreiche Familie, die kirchliche Redebühne in der Kathedrale der Stadt zu finanzieren, ist an sich schon ein ungewöhnliches Privileg, die auffällige Selbstdarstellung der Stifter an der Kanzel« – und zwar auch durch die Wappen – »kann als geradezu unerhört gewertet werden«.⁸⁴ Dabei adaptierten die Rufolo ein Medium herrschaftlicher Repräsentation, das gerade erst durch die Anjou im *Regno* systematisch eingesetzt wurde.⁸⁵ Hier eröffnet sich eine Parallele zu dem in der Funktion unterschiedlichen, in den visuellen Strategien aber durchaus vergleichbaren Grabmonument des Riccardo Falcone. Der auch in Apulien neuartige serielle Einsatz weitgehend in die reiche Maßwerkkornamentik eingebetteter Wappenschilder führt in ähnlicher Weise das Bemühen der Amtselite um neue Formen der Repräsentation vor Augen. Die Bildnisbüsten können an beiden Monumenten in diesem Kontext gesehen werden.

Es wäre lohnend, die Bildkonzepte beider Werke, deren finanzkräftige Auftraggeber mit wechselndem Erfolg um die höchsten Ämter in der Administration des Anjoureiches konkurrierten und die möglicherweise die Stiftung der anderen Familie kannten (ohne dass die zeitliche Priorität zu klären wäre⁸⁶), im Detail zu vergleichen. An dieser Stelle ging es jedoch darum, aufzuzeigen, dass männliche und weibliche Bildnisse in Büstenform – im Gegensatz zu Büsten von *Ecclēsia* oder *Tyche* – in verschiedenen Funktionen und Ausprägungen im engsten Umkreis der drei zuvor untersuchten Skulpturen präsent waren. Besonders der Blick auf die Kanzel von Ravello sollte dabei deutlich machen, dass über den lokalen Kontext hinaus unkonventionelle und so auch nicht traditionsbildende Lösungen für das Bedürfnis nach Zurschaustellung von Reichtum und gesellschaftlichem Status und gleichzeitiger Anempfehlung für himmlischen Lohn ge-

⁸² F. Widemann, »Le triptyque disparu de la Madonna della Bruna de la cathédrale de Ravello«, in: *Apollo. Bollettino die Musei Provinciali del Salernitano*, VII, 1991, S. 61–76; Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 147–149. Die Wappen seitlich des Altars sind nur noch in Resten erhalten, ihre Anordnung belegt aber die bei Caskey (*ibid.*), S. 151 publizierte Zeichnung, vgl. hier Abb. 4.

⁸³ Wie bemerkenswert die Kanzelstiftung durch Laien ist, haben Zchomelidse, 1999 und Caskey, 2004 (beide s. Anm. 20), u. a. S. 164 betont. Zurecht wies Montefusco, 2001 (s. Anm. 22), S. 44 darauf hin, dass bereits die Bronzetür der Kathedrale von einem Laien gestiftet worden war, aber die Tatsache, dass die Rufolo auch das Altarzuborium in Auftrag gaben und mit der Kanzel ebenfalls ein Gerät von eminenter (nicht nur) liturgischer Bedeutung durch Wappen und Stifterporträts personalisierten, zeigt die neue Qualität ihrer Stiftungspolitik.

⁸⁴ Zchomelidse, 1999, S. 101 (mit Verweis auf die un-

publizierte Dissertation von Caskey), vgl. Caskey, 2004 (beide s. Anm. 20), S. 170.

⁸⁵ Zu den Wappen bes. *ibid.*, S. 169–177; s. a. J. Gardner, »Seated Kings, Sea-faring Saints and Heraldry: Some Themes in Angevin Iconography«, in: *L'État Angevin: pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle*, Actes du colloque international (Roma, 1995), Roma 1998, S. 112–126; vgl. für den semantischen Charakter K. Krüger, »A deo solo et a te regnum teneo. Simone Martinis »Ludwig von Toulouse« in Neapel«, in: *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, hrsg. v. T. Michalsky, Berlin 2001, S. 79–119, S. 91 f.

⁸⁶ Riccardo Falcone folgte 1278 Matteo Rufolo, dem auf der Kanzel bereits selbst als Vater erwähnten Sohn des Nicola Rufolo, im Amt des »Magister portulanatus et procurationis Sicilie [...] tarsianatum navigii et vassellorum Curie nostre Sicilie et Calabria«, vgl. das bei Schäfer-Schuchardt (s. Anm. 73), Bd. I, 1978, S. 162 abgedruckte Dokument. Matteo war 1266 und 1269 *secretus* und *por-*

funden wurden. Jill Caskey konnte jüngst auf breiter Quellengrundlage darstellen, wie sich an der amalfitanischen Küste eine durch Fernhandel, Immobilien- und Flottenbesitz wohlhabende, der international vernetzte und zunächst von den Staufern, dann von den Anjou in der hohen Verwaltung und als Geldgeber herangezogene Elite ausbildete – Nicola Rufolo etwa war einer der wichtigsten Financiers Karls I. –, und welche charakteristischen Formen der familiären Repräsentation sie entwickelte.⁸⁷ Caskey exemplifizierte dies besonders anhand der Wohnanlage der Rufolo, die in der Ausdifferenzierung der Raumfunktionen, ihrem in Teilen »halböffentlichen«⁸⁸ Charakter und ihrem künstlerischen Anspruch deutlich macht, dass die Familie mit großem Aufwand »complex environments that [...] articulated their status to others« schufen. Jüngst charakterisierte François Widemann die Kunstpatronage der Rufolo als »mécénat novateur et eclectique«.⁸⁹ In diesem Umfeld ist die Aneignung der Bildnisbüste in monumentaler Ausführung vorstellbar. Ohne dass hier über die namentliche Identifikation der Dargestellten spekuliert werden soll, kann diese Deutung der drei diskutierten Werke daher in meinen Augen die größte Plausibilität beanspruchen.

Den Aufstellungsort der Büste in Ravello vermutet Lightbown in dem »family palace« der Rufolo, »where it may have stood above a doorway«.⁹⁰ Diese Überlegung mag durch den Bericht über die – mit Sicherheit nicht ursprüngliche – Anbringung der Büste in Scala »in einer Mauernische über einem Thore« inspiriert sein⁹¹ oder, wahrscheinlicher, durch die entsprechende Aufstellung von Büsten im Florentiner Quattrocento, wie sie mehrfach belegt ist.⁹² Als sich im frühen 15. Jahrhundert mit der Küstenregion sowohl der Palast als auch die Familie bereits im Niedergang befanden und einer ihrer späten Vertreter das Bischofsamt innehatte, könnte dieser – so Lightbown – die Büste in die Kathedrale an die Familienstiftung überführt haben.⁹³ Da alle drei Büsten aus ihrem Kontext gerissen sind, wie dies auch für einen Großteil der oben angesprochenen Köpfe gilt, lässt sich dies ebenso wenig ausschließen wie eine ursprüngliche Aufstellung in einem Grabkontext – allerdings wurde jüngst mehrfach die Memorialfunktion von Büsten gerade unabhängig von einem solchen herausgestellt.⁹⁴ An den Büsten selbst lässt sich nur ablesen, dass sie möglicherweise unterschiedliche Aufstellungsorte hatten: Im Gegen-

tulanus von Apulien; Urso Rufolo amtierte 1270, 1274 und 1290 als *magister procurator curiae* und *portulanus* von Apulien, Jacob Rufolo 1271 und 1279 als *secretus* von Apulien, vgl. H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, hrsg. v. F. v. Quast, Bd. II, Dresden 1860, S. 276. Zu den engen Beziehungen nach Apulien s. bes. G. Gargano, *Scala medievale: insediamenti società istituzioni*, Scala 1997, S. 116–120; Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 30f.

⁸⁷ S. besonders zum methodischen Zugriff *ibid.*, S. 15–23. Grundlegend zu den Rufolo Widemann, 2000 (wie Anm. 81); gegen Widemann hält Caskey die Rufolo nicht für »adelig«, da es eine »feudal elite« mit eigenem Status gegeben habe, vgl. Caskey, *ibid.*, bes. S. 253, Anm. 25. Die Diskussion, was »Adel« ist und wie sich Zugehörigkeit zu ihm manifestiert, kann an dieser Stelle nicht aufgenommen werden, zumal ein Vergleich der hier interessierenden Repräsentationsformen mangels Überlieferung nicht möglich ist.

⁸⁸ Der Begriff benennt nur unzureichend die selektiv zu denkende Zugangsmöglichkeit zum Palast und sein Publikum, vgl. Caskey, *ibid.*, bes. S. 49f., S. 77, S. 103–113.

⁸⁹ S. a. bereits ead., »The House of the Rufolos in Ravello: Lay Patronage and Diversification of Domestic Space in Southern Italy«, in: *The medieval household in Christian Europe, c.850–c.1550: Managing Power, Wealth, and the Body*, hrsg. v. C. Beattie u. a., Turnhout 2003, S. 315–334; Widemann, 2000 (s. Anm. 81), S. 117.

⁹⁰ Lightbown, 1988 (s. Anm. 22), S. 112.

⁹¹ So sah sie Dobbert (1873 [s. Anm. 18], S. 12) bei ihrer Auffindung, ihm lagen jedoch offenbar zuverlässige Informationen über einen älteren Standort vor, s. ausf. im Anhang.

⁹² Zur Aufstellung Florentiner Büsten s. u. a. Lavin, 1970 (s. Anm. 13), bes. S. 208, J. Schuyler, (s. Anm. 27), bes. S. 22–28.

⁹³ Zur Festnahme einiger Rufolo und Della Marra nach der Sizilianischen Vesper und dem Niedergang

satz zu der Büste aus Scala und dem Kopf in New York legen die sorgfältig gemeißelten Zöpfe der Ravelleser Büste nahe, dass sie auch von hinten zu sehen war. Doch selbst dies bleibt nicht ohne Widersprüche, da ihre Krone seitlich und hinten an einigen Stellen nicht ganz ausgearbeitet ist und auch die Ohrringe nur auf Vorderansicht angelegt sind.

Die Frage bleibt, was sich im 13. Jahrhundert gedanklich mit dem Büstenmotiv verband, warum Antike in dieser Form rezipiert wurde. Für Unteritalien dürften die entscheidenden Anregungen von den Augustalen und dem Tor in Capua ausgegangen sein, in denen der Kaiser politisch-ideologisch motiviert zahlreiche Elemente antiker Herrscherselbstdarstellung aufgriff.⁹⁵ Die Verwendung des Motivs außerhalb des imperialen Kontextes legt nahe, dass es als repräsentativ, das heißt – so möchte ich den Begriff hier verwenden – für das Zur-Schau-Stellen des Status einer Person als geeignet verstanden wurde.⁹⁶ Inwieweit gerade dem Büstenformular ein besonderer Memorialcharakter zukam, lässt sich mangels einer klaren Überlieferung bislang nicht beantworten.

Es bleibt erklärungsbedürftig, warum sich gerade drei Frauenbüsten erhalten haben. Handelt es sich um einen Zufall der Überlieferung, oder hätte der heute so schwer fassbare Kontext ihrer Aufstellung diese Frage geklärt? Auch wenn an der Kanzelinschrift auffällt, dass Nicola di Rufolo, »der Mann der Sigilgaita«, sich hier über seine Frau definiert, ist es zu vereinfachend, in den Büsten den Hinweis auf einen besonderen »respect for women and their standing« in der skizzierten Elite der amalfitanischen Küste zu sehen.⁹⁷ Wie bei den oben angeführten Grabbildern von Frauen mit juwelenbesetzten Kronen und Kleidern in Neapel und Ravello dürfte dem Betrachter der Büsten der hier dargestellte, aufwendige Schmuck besonders ins Auge gefallen sein, und nicht zuletzt über diesen beziehungsweise den Rückschluss auf real besessenen Schmuck ließ sich der Status einer Familie zur Schau stellen.⁹⁸

In den Beschreibungen und Bewertungen der diskutierten Werke wurde bislang kaum reflektiert, welchen bildnerischen Mitteln sich die beschriebene Wirkung der Lebendigkeit zu verdanken ist.⁹⁹ Einen Ansatz dazu soll ein abschließender, erneuter Blick auf die formalen Charakteristika der Werke aufzeigen. Wilhelm Valentiner, der die Büste aus Scala im Original studieren konnte und in ihr ein um 1240 entstandenes mögliches Frühwerk Nicola Pisanos vermutete, unterstrich ihre besondere Gestaltung: Sie besitze »directness« und »momentaneous expression«, sei daher »much more alive« und »much nearer to a real portrait« als die Skulptur in

der Ravelleser Rufolo vgl. Widemann, 2000 (s. Anm. 81), S. 124–127; Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 38–46.

⁹⁴ Etwa durch Freigang, 2002 (s. Anm. 4), S. 251 für die Prager Büsten mit Betonung der »Fundatorenikonographie«; Reudenbach, 1996 (s. Anm. 4), bes. 815f. War die Büste Bernwards (vgl. Anm. 11), wie von M. Brandt erwogen, gemeinsam mit einer älteren Inschrift angebracht, dann stünde auch hier explizit die Memorialfunktion im Vordergrund: »VENITE CONCIVES NOSTRI DEUM ADORATE VESTRIQUE PRAESULIS BERNWARDI MEMENTOTE«, vgl. C. Wulf, »Gedenkstein Bischof Bernwards«, in: *Bernward von Hildesheim*, 1993 (s. Anm. 11), 13f., Kat. I, 2. – Lightbowns These einer Büstenaufstellung in der Nachfolge der antiken *imagines* im häuslichen Bereich ließe sich dadurch stüt-

zen, dass dieser Brauch bereits im 12. Jh. in Süditalien bekannt war (I. Herklotz, »Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber«, in: *Arte d'occidente: temi e metodi. Studi in onore di A.M. Romanini*, Bd. III, Roma 1999, S. 971–986, S. 970f.), allerdings ist seine tatsächliche Wiederaufnahme im 13. Jh. bislang nicht belegt.

⁹⁵ S. bes. A. Esch, »Friedrich II. und die Antike«, in: *Friedrich II.* Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994, hrsg. v. id. & N. Kamp, Tübingen 1996, S. 201–234.

⁹⁶ Zum Begriff der Repräsentation u. a. *Höfische Repräsentation: Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. v. H. Ragotzky & H. Wenzel, Tübingen 1990 (zur Begrifflichkeit vgl. bes. die Einleitung der Hrsg.), die Bedeutungsebenen differenziert im Kontext bildlicher Darstellungen bei T. Michalsky,

Ravello.¹⁰⁰ Ähnlich äußerte sich Jane Schuyler, die beide Büsten unter den Vorläufern der Florentiner Porträtbüsten diskutierte. Die Frau in Ravello sei in ihren Gesichtszügen »idealized suggesting that she is not a portrait«, sondern eher als *Ecclesia* zu deuten, während die Büste aus Scala »more individualized« wiedergegeben sei; es könnte sich um ein Porträt gehandelt haben.¹⁰¹ Dieser Eindruck dürfte vor allem auf die bereits angesprochenen, einseitig auf eine hierarchische Wirkung festlegenden Aufnahmen der Ravelleser Skulptur zurückgehen. Auch erscheint der Blick auf die Ausführung hier weniger geschärft: Valentiner etwa sieht den häufigen Einsatz des Bohrers bei der Büste aus Scala als entscheidendes Mittel »to enliven the outlines«, während der Künstler der Ravelleser Arbeit »seldom uses the drill«. Wie die Beschreibung oben deutlich machte, setzte letzterer den Bohrer aber nicht seltener, sondern nur – etwa bei der Haargestaltung – anders ein, und gerade die von Valentiner als charakteristisch für die ehemalige Berliner Büste angeführten »drill holes which mark the ends of the mouth« finden sich gleichermaßen in Ravello.

Die antikisierende Form der Büste aus Scala wird vor allem in der Schräg- und Seitenansicht anschaulich, die nicht in einer Aufnahme des Originals vorliegt und daher erst anhand des Gipsabgusses nachvollziehbar ist. Angesichts der aufgezeigten Antikennähe erweisen sich beide gleichermaßen weit von einem Naturvorbild und einem individualisierenden Mimesiskonzept entfernt. Wichtiger erscheint, dass die Büsten in ihrer Idealisierung »lebendig« wirken, sind doch »cum oris hiatus inspicio, emanaturam vocem stultus expecto«, so formulierte anderthalb Jahrhunderte später Guarino da Verona in einer Ekphrasis die Dialektik dieser *animatio*.¹⁰² Auch das Sichtbarwerden der Zähne,¹⁰³ die leichte Wendung des Kopfes, die den Eindruck des Modestaften hervorruft, die sich abzeichnende Höhlung zwischen den Schlüsselbeinen und die Falten am Hals, die einen belebten Körper evozieren, tragen zu dieser Wirkung bei. Als skulpturale Motive dürften diese Momente den Bildhauern durch Beispiele römischer Idealplastik oder – dies ist mit Blick auf die Überlieferungssituation wahrscheinlicher – durch mythologische Sarkophagreliefs vermittelt worden sein. Die genannten Merkmale finden sich vielfach und noch bereichert zugunsten eines breiten Spektrums des emotionalen Ausdrucks bei Nicola Pisano wieder, für dessen Werke, etwa die Kanzel in Pisa, mehrfach römische Reliefs als motivische Quellen nachgewiesen werden konnten.¹⁰⁴ Dass auch Nicola di Bartolomeo das Problem

Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien, Göttingen 2000, S. 22–31.

⁹⁷ So Lightbown, 1988 (s. Anm. 22), S. 112.

⁹⁸ Zu Begriff und Bedeutung von Status u. a. W. Blockmans, »The Feeling of being Oneself«, in: *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, hrsg. v. id. & A. Janse, Turnhout 1999, S. 1–16; in welche Richtung die vielschichtige Semantik von Schmuck gehen kann, zeigte zuletzt – freilich auf der Basis einer wesentlich besseren Quellenlage – P. Matthews, »Apparel, Status, Fashion. Woman's Clothing and Jewellery«, in: *Women of distinction: Margret of York, Margret of Austria*, hrsg. v. D. Eichberger, Turnhout 2005, S. 147–153.

⁹⁹ U. a. W. Valentiner, »Studies on Nicola Pisano«,

in: *Art Quarterly*, XV, 1952, S. 9–36, S. 34 (»alive [...] in expression«); Aceto, 2001 (s. Anm. 40), S. 75 (»vivacità descriptive«); Abate, 1998 (s. Anm. 40), S. 24 sieht bei der Frau in Ravello ein »inquietante sorriso«, De Lachenal, 1995 (s. Anm. 23), S. 331 »una partecipazione emotiva«.

¹⁰⁰ Valentiner, 1952 (s. Anm. 99), S. 34 f.

¹⁰¹ Schuyler, 1976 (s. Anm. 27), S. 72 f.

¹⁰² *Epistolario di Guarino Veronese*, hrsg. v. R. Sabbadini, Bd. II, Venezia 1916, S. 111, vgl. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, S. 91, S. 157; für die umfangreiche Literatur sei nur verwiesen auf F. Fehrenbach, »Lebendigkeit«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. v. U. Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227 (zu Guarino S. 223).

¹⁰³ Valentiner, der noch das Original kannte, hebt



17 Nicolò di Bartolomeo da Foggia, Büsten auf der Unterseite der Kanzel, 1272, Ravello, Dom

der Wiedergabe von Emotion meisterte, dabei aber nicht auf antike, sondern wohl aus Frankreich vermittelte Vorbilder zurückgriff, erweist in Ravello ein weiteres, frontal gesehenes Büstenpaar in den Kassetten des Kanzelbodens, das nur für den unter dem Evangelienpult stehenden Betrachter wahrzunehmen ist (Abb. 17).¹⁰⁵ Die mit ›Lachen‹ nur unzureichend beschriebene Mimik der bis zum Zahnfleisch entblößten Zähne und der angespannten Gesichtsmuskulatur lässt an die ›Blecker‹ etwa in Reims denken.¹⁰⁶ Mit Volbach ist hier die ältere These, es handle sich um Porträts, sicher abzulehnen, nicht nur mit Blick auf den Anbringungsort – an anderen Kanzeln finden wir genau an dieser Stelle den Furcht erregenden Abyssus –, sondern auch begründet durch den negativ konnotierten Darstellungsmodus.¹⁰⁷ Dieses an einer Kanzel einzigartige Büstenpaar mag nicht nur erneut den innovativen Charakter der Kanzel unterstreichen, sondern macht auch das differenzierte künstlerische Instrumentarium anschaulich, dessen

dieses Motiv bei der Büste aus Scala hervor (1952 [s. Anm. 99]), S. 34.

¹⁰⁴ Bes. Seidel, 1975 (s. Anm. 21).

¹⁰⁵ Bereits mehrfach wurde auf die Rezeption französischer, durch die nordalpinen Meister in den Bauhütten der Stauer und der frühen Anjou vermittelter Vorbilder durch Nicola verwiesen, vgl. J. Poeschke, »Zum Einfluss der Gotik in Süditalien«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXII, 1980, S. 91–119; Calò Mariani, 1984 (s. Anm. 41), S. 194 f.; F. Aceto, »Magistri e cantieri nel ›Regnum Siciliae‹: l'Abuzzo e la cerchia federiciana«,

in: *Bollettino d'arte*, LXXV, 59, 1990, S. 15–96, bes. S. 63.

¹⁰⁶ Zuletzt zu Reims W. Sauerländer, »Phisionomia est doctrina salutis: über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen«, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, 2003 (s. Anm. 4), S. 101–120, bes. S. 103–105. – Eine Aufnahme der ›lachenden‹ Büsten in Ravello aus der durch die Pupillenbohrung als Betrachterposition nahegelegten Ansicht von schräg vorne bei Calò Mariani, 1984 (s. Anm. 41), Abb. 269.

¹⁰⁷ Volbach, 1932 (s. Anm. 43), S. 196 erkannte in

sich Nicola bedienen konnte. Die oben konstatierte Belebtheit in den Gesichtszügen der vollplastischen Büsten, auch die leichte Wendung der Köpfe und schwach asymmetrische Anlage ist daher nicht auf mangelndes Können zurückzuführen.

Bruno Reudenbach hat in anderem Zusammenhang hervorgehoben, dass die »erinnernde Vergegenwärtigung einer Person [...] im Halbfigurenbild *en face* und *en buste* [...] in seiner Nahsicht ein intensives Erlebnis« dieser Gegenwart ermögliche.¹⁰⁸ Der Aufstellungskontext unserer Büsten ist weiterhin zu klären, und damit auch der Aspekt der Ansichtigkeit, der Möglichkeit des Betrachterkontakts und der Wahrnehmung als »Bild« in einer spezifischen Umgebung. Daher bleibt auch die wichtige Frage offen, wie die sich hier sehr früh manifestierende Verbindung der gattungstypischen Konzentration auf das Antlitz mit den Merkmalen von Lebendigkeit auf diesem Antlitz unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen ist.

Folgt man der hier vertretenen Deutung, dann lässt sich die ausgehend von der Forschungsdiskussion aufgeworfene Frage nach der Existenz der skulpturalen Bildnisbüste im Mittelalter bejahen – auf in Teilen anderer Materialgrundlage, als dies auch Harald Keller und Irving Lavin bereits taten. Für die diskutierten Skulpturen ist dabei keine Ausnahmestellung zu reklamieren, denn sie sind Exempel für die aufgezeigte große Variationsbreite des Büstenmotivs, die es gerade so schwierig und wenig ergiebig macht, nur formal zu kategorisieren. Ihre hier analysierten Charakteristika erklären sich aus den Rezeptionsprozessen und der Innovationskraft, die in der süditalienischen Skulptur wirksam wurden und dem aktuellen Repräsentationsbedürfnis des Patriziats. Auf dieser Grundlage konnte das antike Bildformular aktualisiert werden.

Anhang: Zur Frage der Echtheit der Büste aus Scala

Anlässlich der Stuttgarter Stauferausstellung im Jahr 1977 äußerte Herrmann Fillitz zu der ehemals in Berlin aufbewahrten Büste, dass an ihrer »Echtheit freilich zu zweifeln« sei.¹⁰⁹ Der Autor begründet in dieser Randbemerkung sein Urteil nicht, und es bleibt unklar, ob er sich noch auf die Kenntnis des Originals berufen kann.

In keiner mir bekannten Untersuchung zur campanischen Skulptur wird die Büste als Fälschung bezeichnet.¹¹⁰ Man wird sich der von Anita Fiderer Moskowitz bekräftigten Meinung anschließen, dass »to accept as authentic something that is a fake is an error, but to call something a fake that is authentic is a sin«.¹¹¹ Dennoch erscheint es mir gerade vor dem Hintergrund mehrerer als »staufisch« publizierter, in ihrer mittelalterlichen Herkunft später aber oft zu Recht angezweifelter Werke notwendig, Fillitz' Vermutung zu prüfen und die hier vertretene gegenteilige Einschätzung zu begründen.

ihnen »Darstellungen der Welt und ihres Verführers [...]. Die Idee, die verkörpert werden soll, ist dieselbe wie bei den Masken der vorausgehenden Kanzeln [...]. Auch hier handelt es sich um die Darstellung des Bösen, das durch das Evangelium überwunden wird«. Vgl. zuletzt Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 179 mit Hinweis auf Mt 8, 12.

¹⁰⁸ Reudenbach, 1996 (s. Anm. 4), S. 815 f.

¹⁰⁹ *Die Zeit der Staufer* (s. Anm. 27), Bd. I, 1977, S. 671, zu Kat. 854.

¹¹⁰ Vgl. dagegen etwa die in Anm. 23 genannte Literatur, die das Stück als mittelalterlich behandelt.

Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 182 bezeichnet den New Yorker Kopf und die Büste aus Scala als »problematic successors« und mag sich damit auf die von Fillitz geäußerten Zweifel beziehen; da sie diese Bemerkung nicht weiter erläutert und keine stilkritische Untersuchung der von ihr behandelten Werke unternimmt, kann diese Aussage nur erwähnt werden.

¹¹¹ A. Fiderer Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture c. 1250–c. 1400*, Cambridge 2001, S. 316 f.

Von den beiden wichtigsten Ansatzpunkten, dem Werk selbst einerseits und seiner Dokumentation und Provenienz andererseits, kann der erste nur noch eingeschränkt verfolgt werden, da durch den Verlust jede technische und naturwissenschaftliche Analyse, etwa der Werkzeugspuren und Detailstrukturen der Oberfläche oder der Schmutzablagerungen ausgeschlossen ist. Es bleibt die genuin kunsthistorische Formanalyse und der Vergleich mit zeitgenössisch zur postulierten Datierung entstandenen Werken.

Fälschungen geben häufig weitgehend getreu hochgeschätzte Kunstwerke wieder, so dass der Vergleich von Material und technischer Ausführung oder offensichtliche Missverständnisse des Vorbildes Misstrauen erregen können.¹¹² Tatsächlich ist in der kunsthistorischen Literatur eine hölzerne (!) Büste aufgetaucht, die, den Photographien nach zu schließen, eine grobe Nachahmung der Büste von Ravello ist.¹¹³ Ähnliches lässt sich von der Büste aus Scala nicht postulieren, da sie zwar, wie die Analyse zeigte, zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem Ravelleser Werk aufweist, aber daneben originäre Aspekte bietet. Diese wiederum stehen nicht isoliert im Kontext der zeitgenössischen Skulptur. Die hochgebundenen Zöpfe und die schematischen Faltengebung etwa begegnen an den Profilköpfen der Kanzel in Ravello, erstere auch in der Malerei der frühen Anjouzeit.¹¹⁴ Bereits bei den meisten der Skulpturen des Capuaner Brückentors zeigen die Augen ursprünglich mit Blei gefüllte Bohrungen, die die Pupillen angeben.¹¹⁵ Andere auffallende Züge lassen sich an Werken des Nicola Pisano und seines Umkreises nachweisen, so die leicht gespaltene Unterlippe bei angedeuteter Öffnung des Mundes¹¹⁶ und die unregelmäßige, punktuelle Art der Bohrung.¹¹⁷ Das bei der Büste aus Scala stärker als in Ravello ausgeprägte Körpervolumen, besonders die angedeuteten Brüste finden eine Parallele in den – wesentlich kleineren und in den Details nur summarisch ausgearbeiteten – Skulpturen der liturgischen Ausstattung der Kathedrale von Sessa Aurunca.¹¹⁸ Das Relief des Osterleuchters und die Kapitelle, entstanden in den sechziger oder siebziger Jahren, zeigen plastisch aufgefasste Figuren, deren bewegte Körper sich an den eng geführten Gewändern abzeichnen. Für das Motiv des um den Oberkörper geführten Mantels konnte auf die Büste aus Castel del Monte und antike Büsten verwiesen werden.

Es ließe sich einwenden, dass alle diese Werke auch in der Neuzeit als Vorbild gedient haben könnten. Dies ist nicht auszuschließen, aber es liegt auf der Hand, dass sich auf diese Weise zahllose Objekte zu Fälschungen erklären ließen. Maßgeblich ist, dass sich keine Charakteristika finden, die plausibel als Elemente einer späteren Stilentwicklung, eines späteren Zeitgeschmacks zu benennen sind und sich nicht aus der Rezeption gerade zu erwartender Vorbilder, in diesem Fall antiker Skulpturen,

¹¹² Vgl. zahlreiche Gegenüberstellungen in *Sembrare e non essere. I Falsi nell'Arte e nella Civiltà*, hrsg. v. M. Jones & M. Spagnol, Milano 1993 (erw. ital. Fassung des Ausstellungskataloges *Fake? The Art of Deception*, London 1990), s. a. Fiderer Moskowitz, *ibid.*, S. 317 zu einem weiblichen Kopf, der auffällt, da er »suspiciously close to that of an Annunciate Virgin in the Victoria and Albert Museum« ist.

¹¹³ G. K. Mellini, »Appunti per la scultura federiciana«, in: *Comunità*, CLXXIX, 1978 S. 235 f., S. 323 und Abb. 36 stellte die Holzbüste mit der These vor, sie zeige womöglich Friedrich II. (!) und habe als Vorbild der drei hier diskutierten Büsten gedient. Ablehnend Buschhausen, 1978 (s. Anm. 37), S. 222: »kopiert die Ecclesia«; Aceto, 1997 (s. Anm. 21), S. 687: »una palese copia moderna del busto ravellese«.

¹¹⁴ Vgl. etwa die Fresken von Roberto d'Oderisio aus

der Chiesa dell'Incoronata, s. Leone de Castris, 1986 (s. Anm. 23), Abb. 62.

¹¹⁵ Vgl. Willemsen, 1953 (s. Anm. 35), u. a. Abb. 79, 80

¹¹⁶ Vgl. z. B. zahlreiche Figuren an der Sieneser Domkanzel, etwa die stehende Madonna (vgl. M. Seidel, »La Madonna burnea nel tesoro del duomo di Pisa«, in: *Arte italiana*, 2003 [s. Anm. 21], S. 345–388, Abb. 29) und den Engel der Verkündigung (id., »Una nuova opera di Nicola Pisano«, in: *ibid.*, S. 271–288, Abb. 7).

¹¹⁷ M. L. Testi Cristiani, »Nicola Pisano »sculpens in pietra ligno auro« la »testa di giovane donna« in pirite elbana«, in: *Critica d'arte*, LV, 1, 1990, S. 50–57.

¹¹⁸ Glass, 1991 (s. Anm. 51), S. 148–159, bes. S. 157, Abb. 186, S. 159, Abb. 189; Gandolfo, 1999 (s. Anm. 21), Abb. 170f.

1928 erschienene epochale Arbeit von Ernst Kantorowicz zu Friedrich II. dürfte hier aufschlussreich sein.¹²³ Bei der Berliner Büste liegen die Dinge jedoch anders, denn ihre Provenienz lässt sich noch über den Breslauer Privatbesitz hinaus zurückführen, in den sie 1877 gelangte. Bereits im Jahr 1872 sah Eduard Dobbert die Büste in Scala und machte sie in seiner im folgenden Jahr erschienenen Monographie zu Nicola Pisano bekannt:

Die Marmorbüste ist in einer Mauernische über einem Thore ganz in der Nähe des Domes von Scala aufgestellt. [...] An Ort und Stelle konnte ich nur erfahren, daß die Büste sich früher in der »Casa Romana« zu Scala befunden habe und erst seit einigen Jahren ihren jetzigen Standort einnehme. Später wandte ich mich an den jetzigen Besitzer der Casa Romana [...] : Die Büste befand sich früher [...] in der Casa Romana, von wo sie der nächst vorhergehende Besitzer des Hauses [...] an ihren jetzigen Standort brachte, sie über seinem Thore aufstellte.

Die Büste stand also mindestens ein knappes Jahrzehnt an einem Privathaus. Dorthin war sie aus dem Palazzo der Familie Romano (»Casa Romano«, sic) gelangt, der sich ursprünglich im Besitz der Familie de Pando befand.¹²⁴ Es wäre ungewöhnlich für eine Fälschung, wenn das mögliche Herstellungsdatum und das Erwerbsdatum so weit auseinander liegen würden. Dobberts Bemerkungen legen auch nicht nahe, dass der Besitzer die Büste überhaupt verkaufen wollte. Zudem dürfte die Aufstellung in Scala, das, so ein Reisender um die Jahrhundertmitte, »einst eine reiche, bevölkerte Stadt, jetzt wüst und fast verlassen, ein trauriges Bild geschwundener Größe« darbot, nicht auf ein besonderes Verkaufsinteresse hinweisen.¹²⁵ Wenn schließlich mit Mark Jones in einer Fälschung »un'offerta corrispondete a una domanda« zu sehen ist,¹²⁶ so spricht auch die Situation des zeitgenössischen Kunstmarktes gegen eine derartige Annahme. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wird ein beginnendes Interesse an toskanischen Meistern erkennbar, etwa in den Schöpfungen Alceo Dossenas im Stil des Giovanni Pisano.¹²⁷ Eine für Fälscher lohnende Nachfrage nach mittelalterlicher süditalienischer Skulptur war in den ausgehenden 1860er Jahren oder gar früher nicht vorhanden, entsprechend spielen in dem unter diesem Aspekt mittlerweile gut aufgearbeiteten Kunstmarkt der Zeit vergleichbare Stücke keine Rolle.¹²⁸ Dies drückt sich im übrigen auch in dem geringen Preis aus, den die Büste erzielte: Der Breslauer Sammler A. Fischer erwarb sie für 300 Lire – während gleichzeitig Wilhelm Bode einen Mino da Fiesole zugeschriebenen Madonnenondo für 20.000 Lire und die beiden berühmten Büsten der Strozzi für 100.000 Lire erstand.¹²⁹ Ein Markt, auf dem der Büste

¹²³ S. zu dem Phänomen C.A. Willemsen, *Die Bildnisse der Staufer: Versuch einer Bestandsaufnahme*, Göttingen, 1977, S. 28–37.

¹²⁴ Gargano, 1997 (s. Anm. 86), S. 102, S. 145.

¹²⁵ Schulz (s. Anm. 86), Bd. II, 1860, S. 261. Heinrich Wilhelm Schulz bereiste Italien 1838 bis 1842.

¹²⁶ M. Jones, »Perché parlare di falsi?«, in: *Sembrare e non essere*, 1993 (s. Anm. 112), S. IX–XV.

¹²⁷ Vgl. G. Mazzoni, »La cultura del falso«, in: *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. id., Siena 2004, S. 59–79; L. Azzolini, *Alceo Dossena: l'arte di un grande falsario*, Cremona 2004.

¹²⁸ Vgl. *Falsi d'autore*, 2004 (s. Anm. 127), S. a. die Beiträge in *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, hrsg. v. M. Jones, London 1992. Weiterhin – und oft nicht durch Kennerschaft, sondern durch neu aufgefundene Dokumentation – werden etwa Werke des Giovanni Bastianini entdeckt, vgl. J. Warren, »Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's »Giovanni delle Bande Nere« in the Wal-

lace Collection«, in: *The Burlington magazine*, CXLVII, 2005, S. 729–741. – Zur Fälschung mittelalterlicher Skulptur O. Kurz, *Falsi e falsari*, hrsg. v. L. Raghianti Collobi, Venezia 1961, S. 150–153; U. Ilg, »Restaurierung, Kopie, Fälschung. Zur Authentizität des Falschen im Ottocento«, in: *Pittura italiana nell'Ottocento*, hrsg. v. M. Hansmann, Firenze 2005, S. 367–384, bes. S. 377.

¹²⁹ Filangieri di Candida, 1903 (s. Anm. 22), S. 27 zu der Ankaufssumme; zu dem Ankauf von Fischer äußerte sich Bode in: *Mein Leben*, hrsg. v. T. W. Gaetgens & B. Paul, Bd. I, Berlin 1997, S. 132; Bd. II, S. 129 zu A. Fischer. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin haben sich vier Briefe von Fischer aus den Jahren 1878 und 1879 erhalten, die mehrfach den Ankauf der Büste und die damit zusammenhängenden finanziellen Kalamitäten erwähnen, aber keinen weiteren Aufschluss über das Werk selbst geben, s. dort zu dem Ankauf auch I/GV 502 (erworben für 2000 Mark). Bode, *ibid.*, Bd. I, S. 131, S. 193 zu den anderen genannten Erwerbungen.

aus Scala entsprechende Werke größere Resonanz fanden, entstand offenbar erst im Laufe des 20. Jahrhunderts und erreichte kaum die Preise für Werke der Antike oder der Frührenaissance.

Ginge die Büste aus Scala auf einen Bildhauer des mittleren 19. Jahrhunderts zurück, so hätte sich dieser nicht nur einen damals nur aus wenigen Monumenten bekannten Stil angeeignet und ein vorhandenes Werk im Sinne dieses Stils kreativ und in der Motivid stringenter variiert, sondern er hätte sich auch von jeglicher eigener Formauffassung und dem Zeitstil des Ottocento zu befreien gewünscht. Diese Annahme ist so unplausibel, dass sich nur noch als rhetorische Frage formulieren lässt, warum sich ein derart begabter Bildhauer nicht der Imitation von antiken oder quattrocentesken Skulpturen verschrieb, sondern sich dem unlukrativen lokalen Mittelalter zugewandt haben sollte.

Auf gleicher Grundlage wird man gegen eine vielleicht gar nicht vor dem Hintergrund eines kommerziellen Interesses zu denkende Entstehung in früheren nachmittelalterlichen Epochen plädieren. Wie hätte ein Künstler etwa des 17. oder 18. Jahrhunderts so überzeugend die spezifischen Charakteristika unteritalienischer Skulptur des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts adaptieren und ein Vorbild selbständig variieren können, und warum sollte er diesen Aufwand treiben? In den zerfallenden Kirchen und Palästen der Bergstädte an der amalfitanischen Küste sind mittelalterliche Werke überreich vorhanden gewesen, und es waren die mehr und mehr zutage tretenden Antiken, die das Augenmerk auf Campanien lenkten.

Wie für zahlreiche Kunstwerke ist es auch für die Büste aus Scala nicht möglich, über höchstmögliche Plausibilität hinaus einen *Beweis* für ihre Echtheit anzuführen. Es ist die Summe der werkimmanent begründeten und der historisch-dokumentarischen Argumente, die die Waagschale entschieden zugunsten einer mittelalterlichen Entstehungszeit des Stückes senkt. Solange sich keine schwerer wiegenden Einwände gegen diese Annahme finden, sollte die Büste aus Scala als verlorenes Original diskutiert werden.

S. 85; 10: P. Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, Abb. 74. **Frank Martin**, 1, 9: A. Angelini, *Baroque Sculpture in Rome*, Milano 2005, Abb. 17, Abb. 39; 2, 4: P. Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, Abb. 34, 74; 3: *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. A. Coliva & S. Schütze, Roma 1998, Abb. S. 125; 5, 6: Kunsthistorisches Museum, Wien; 7: *Old Master Paintings*, Versteigerungskatalog Sotheby's New York, 13. Oktober 1989, lot. no. 202A; 8: J. Montagu, »Camillo Rusconis Büste der Giulia Albani degli Abati Olivieri«, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXI, 1975, S. 311–29, Abb. 454; 10: F. Martin, »L'Emulazione della romana antica grandezza«. Camillo Rusconis Grabmal für Gregor XIII.«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXI, 1998, S. 77–112, Abb. 1; 11: L. Arbace, *Antonello da Messina. Catalogo completo*, Firenze 1993, Abb. S. 85. **Rebecca Müller**, 1: Abbrescia, Roma; 2, 3: Gabinetto Fotografico della Soprintendenza di Beni A.P.P.S.A.E. di Salerno e Avellino; 5: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; 8, 9: The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1947 (47. 100. 53a), New York; 11, 12, 15: Ralf Behrwald; 13, 16: Archivi Fratelli Alinari, Firenze. **Linda Pisani**, 1: Gabinetto Fotografico Nazionale; 2: Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici per le province di Pisa, Livorno e Massa Carrara; 5, 6: Daniel

Katz Art Gallery; 7: Museum of Fine Arts, Budapest; 9: Ashmolean Museum, Oxford; 12: Antichi maestri pittori, Torino. **Adrian W.B. Randolph**, 1, 5: Museo Nazionale del Bargello, Firenze; 2: Alinari/Art Resource, New York; 4: Kunsthistorisches Museum, Wien; 6: Kunsthistorisches Institut, Firenze; 7, 8: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; 9: A. Butterfield, *The Sculpture of Andrea del Verrocchio*, New Haven/London 1997, Abb. 20. **Christina Riebesell**, 1, 3, 4, 8: SBAS Napoli; 2: DAI Roma, neg. n. 90. 558; 5, 11, 12: Bibliotheca Hertziana, Roma, neg. n. U.Pl.D 22477; s.n.; neg. n. U.Pl. 48531; 6: Besançon, Bibliothèque municipale; 9: Real Museo Borbonico, vol. XIII, 1843, tavola XIII; 10: Boerner; 13: ICCD, neg. n. E 49949; 14: SBAS Firenze; 15: E. Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées*, Paris 1883, tavola 76. **Veronika Wiegartz**, 3: P. Rugo, *Il Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli*, Pordenone 1990, Abb. 13; 4, 6, 7: P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Bd. 1: Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751–1152)* [Leipzig 1928], Neuausgabe hrsg. v. F. Mutherich, München 1983, S. 392, S. 397, S. 422; 5: Stephan Kube, Greven; 8: Staatsbibliothek zu Berlin; 9: Stadtbibliothek, Trier.

Alle übrigen Abbildungen stammen aus den Archiven der Autorinnen und Autoren.

sei wie jener der *Maria-Ecclesia* in der Stifterinschrift der Kanzel direkt angesprochen (*virginis amore, onore patriae*); für die beiden anderen Werke sei ebenfalls auf diese Funktion zu schließen. In ihrer grundlegenden Untersuchung der mittelalterlichen Kunstpatronage an der amalfitanischen Küste interpretiert auch Jill Caskey die Ravelleser Büste als »city of Ravello«, wobei sie eine Anbringung an einem der als *seggi* bezeichneten Versammlungsorte des lokalen Patriziats vermutet, wie dies für eine gemalte *Amalfi* in einer Beschreibung aus dem Jahr 1585 belegt ist. Jüngst optierte Christine Verzar zugunsten dieser Lesart, sprach sich jedoch für die Anbringung an einem Stadttor aus.⁴⁴

Inwieweit sind diese Deutungen mit Blick auf die Ikonographie der Büsten tragfähig? Die unterschiedlichen Frisuren und, abgesehen von der Krone, das Fehlen jeglicher Attribute sprechen in meinen Augen gegen eine Deutung als Maria oder *Ecclesia*, besonders aber die vollplastische lebensgroße Ausführung als Büste: Während die Gottesmutter im Bildtypus der gekrönten *Maria Regina* in einem von der frühbyzantinischen Hoftracht abgeleiteten Gewand samt Juwelenornat und Stabkreuz im 12. Jahrhundert in römischen und süditalienischen Freskenprogrammen mehrfach aufgegriffen wird, sind Darstellungen in Büstenform nicht bekannt.⁴⁵ Gleiches trifft auf die während des späten 10. bis 12. Jahrhunderts in Süd- und Mittelitalien besonders in Exultet-Rollen verbreiteten Bilder der *Mater Ecclesia* zu,⁴⁶ die bereits Venturi als Vergleich anführte. Nilgen konstatiert für das 13. Jahrhundert, dass der »Typ der Maria Regina im byzantisierenden Hofkleid nun immer mehr von der gekrönten Muttergottes im einfachen Maphorion abgelöst wird.«⁴⁷ Von einer gängigen Ikonographie kann für die Entstehungszeit der Büsten daher ohnehin nicht gesprochen werden.

Eher plausibel erscheint die Interpretation als Stadtallegorie, inhaltlich vergleichbar der *Augusta Perusia* an der Fontana Maggiore in Perugia.⁴⁸ Die von Zchomelidse vermutete Zugehörigkeit zu der Kanzel erscheint mir auch bei dieser Deutung unwahrscheinlich, da die offensichtliche Zweitverwendung oberhalb des Kanzelzugangs und die stark eingreifende Zurich-

⁴³ Zchomelidse, 1999 (s. Anm. 20), bes. S. 108, vgl. W. F. Volbach, »Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LIII, 1932, S. 183–197, S. 192; seine Benennung als »Personifikation der Stadt« begründet der Autor mit den »sehr verwandten antiken Stadtgöttinnen« und dem Hinweis auf die mögliche Deutung der weiblichen Büste an der Porta Capuana ebenfalls als Stadtpersonifikation. Letzteres wurde jedoch in der jüngeren Forschung mit Blick auf die begleitenden Inschriften überwiegend zugunsten der Identifikation als *Iustitia* aufgegeben (Enderlein, 2001 [s. Anm. 35], S. 224; an der Deutung als Capua halten fest Speciale/Torriero 2005 [s. Anm. 35], S. 470, u. a. da »il riferimento al ruolo di custode del regno si adatta molto vagamente alla giustizia« – die Verbindung von Wächterfunktion und Rechtsprechung geht jedoch aus den Inschriften klar hervor). Dies wohl zu Recht, zumal Volbachs Vorgehen nicht konsequent ist: Entweder sieht man für mittelalterliche Stadtdarstellungen wie für jene der Antike eine Krone als signifikant an und scheidet damit den Capuaner Kopf mit seiner rätselhaf-

ten Weinranke aus (vgl. Brenk, 1991 [s. Anm. 35], S. 100), oder man tut dies nicht, und dann ist die Krone nicht für die Deutung der hier besprochenen Büsten relevant. Als »Sinnbild der Stadt Ravello« interpretierte die Büste bereits W. Rolfs »Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravenna«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, XVI, 1905, S. 93–98, S. 98.

⁴⁴ Caskey, 2004 (s. Anm. 20), S. 182 f.; Verzar in: *Set in Stone* (s. Anm. 18), 161 f.

⁴⁵ U. Nilgen, »Maria Regina – ein politischer Kultbildtypus?«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIX, 1981, S. 1–33. – Eine frontal gesehene, ungekrönte Marienbüste im Clipeus auf einer Schrankenplatte (?), Umkreis des Nicola Pisano, Abb. bei Seidel, 2003 [s. Anm. 21], S. 173), heute in der Sieneser Domopera, kann nicht als Vergleich dienen: der vom Mantel bedeckte Kopf und vor allem die den Clipeus umgebenden, die Ikonographie eindeutig festlegenden Evangelistensymbole unterscheiden diese Darstellung charakteristisch von der Büste in Ravello.

⁴⁶ Nilgen, 1981 (s. Anm. 45), S. 21–24; Venturi, 1904 (s. Anm. 42), S. 68 f.