

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Entwicklung des Epitaphs

Marzani, Julie

1935

I.

I.

Um das Renaissanceepitaph Deutschlands, das jedoch nicht mit einem Schlag die Gotik überwand, zu verstehen, ist es notwendig, einen Blick auf die Entwicklung des italienischen Grabes zu werfen. Dieses hat seit jeher monumentaleren Charakter als das deutsche, es ist vorwiegend Wand- oder Nischengrab, das aber im Sarkophag und der Totenbahre immer noch die Erinnerung an das Freigrab enthält. Dieses wird jetzt mit dem rückwärtigen Wandabschnitt zusammen gesehen, so dass das Grab in Aufbau und Gliederung den Prinzipien der Architektur unterstellt ist. Plastik und Malerei fügen sich denselben ein, auch dort, wo es sich nicht um das grosse Prunkgrab handelt.

Auf breitem Sockel ruht eine Pilaster- oder Säulenordnung, deren Gebälk den abschliessenden Dreieck- oder Rundbogengiebel trägt. In dieser, durchaus architektonisch erfassten Rahmung steht der Sarkophag mit der ruhenden Gestalt des Toten. Die dahinterliegende Mauerfläche ist beim klassischen Wandgrab der Frührenaissance in drei glatte oder relieftragende Felder geteilt, während die eigentliche religiöse Darstellung, die sogenannte Vision, in das Giebelfeld gerückt ist, also ganz getrennt vom Toten einer völlig anderen Auffassung

als die deutsche entspringt. Hier ist das Grabmal in erster Linie Prunkstätte zur Verherrlichung des Verstorbenen, deren Abbild, ohne innere Beziehung zur Sphäre des Überirdischen, als vollkommen selbständiger Faktor bewertet wird. Der formale Zusammenhang ersetzt in seinem organisch durchgeführten Aufbau die innige Verbindung, die der Deutsche zwischen Gott und Mensch herzustellen weiss.

Eine derartige allgemein gültige Formel hat Donatello in seinem Grabmal für Papst Johann XXIII. im Florentiner Baptisterium aufgestellt. Auch die Grabmäler Mino da Fiesoles oder Rossellinis bringen den Typus, der durch ein Jahrhundert hindurch Geltung hat.

Das architektonisch streng gebundene Wandgrab Toskanas wird in Venedig durch seitliche Flügel erweitert, die in Rundnischen Statuen tragen. Dabei werden mit fortschreitender Entwicklung die Formen bewegter, das Relief vertieft sich, Säulen werden vor Pilaster gesetzt, das Gebälk verkröpft sich, die Hauptnische wächst triumphbogenartig über die seitlichen empor, die Voluten und Bekrönungsfiguren verwischen die geschlossene Linie und Ruhe des Conturs. Selbst der Tote liegt wie in unruhigem Schlaf auf dem kleiner gewordenen Sarkophag. Es ist die Kraft des Barock, die durchbricht und die klassische Ruhe verdrängt, eine Entwicklungslinie, die sich in den Grabmälern Jacopo Sansovinos, Lombardis, Rizzis, ja selbst in den klassizistischen Entwürfen Andrea Sansovinos verfolgen lässt.

Deutschland kennt wohl auch die Italien verwandte

Art des Prunkepitaphs, vorerst sind es aber einzelne Formen, die es vom Grabmal auf das wesentlich kleinere Epitaph überträgt und zwar ist die Rahmung und äussere Gestalt das erste, was sich der spätgotischen Formenwelt entringt und Geist und Ausdrucksmittel der Renaissance erfasst, während die Reliefbildung erst allmählich sich zu stärkerer formaler Wirkung und statischem Gefühl durcharbeiten muss. Was die äussere Form anbelangt, so findet sich in Oberitalien Verwandtes, wo in Bologna, Ferrara, Padua eine einfachere Gestaltung des Grabes bevorzugt wird.

In der engen Verbundenheit von irdischer und himmlischer Sphäre ist Verrocchios' Entwurf zum Kenotaph Forteguerris in Pistoja ¹⁾ (um 1471 entstanden) dem nordischen Epitaph verwandt. Als Kenotaph bot es grössere Freiheit in der Darstellung des Verstorbenen, der als knieende Rückenfigur gegeben wird, und kommt schon dadurch dem Wesen unseres Epitaphs näher.

Um ein weiteres Beispiel herauszugreifen, dessen formale Gestaltung wohl nicht ohne Einfluss auf den Norden blieb, sei das Grabmal Nacci (+1504) von Vincenzo Onofri in S. Petronio in Bologna erwähnt. ²⁾ Der Sockel mit Inschriftkartusche ruht auf zwei Konsolen. Zwei Pilaster tragen das voll ausgebildete Gebälk und umschliessen mit ihm die Reliefplatte, auf der sich die Pilasterordnung wiederholt und ein Zentralbau hinter den Figuren perspektivische Raumtiefe er-

¹⁾ Schubring: *Italientische Plastik des Quattrocento*. Abb. 178.

²⁾ Ebenda: Abb. 270.

zeugt. Rahmung und Füllung verschmelzen zu einem organischen Ganzen, bei dem der Inhalt hinter der Form zurücktreten muss. Sehen wir von dem auf dem Gebälk aufruhenden Sarkophag ab, so fällt es uns nicht schwer, den Weg zum Epitaph zu finden, wenn auch der Deutsche vorerst noch aneinanderreicht, wo der Italiener konsequent aufbaut. Allmählich erst erfasst er die neue Formenschönheit und opfert ihr nun seine innere Ausdruckskraft und die tiefe Empfindung, die sich gerade beim Epitaph in besonderem Masse zeigte.

Das Renaissanceepitaph zerfällt, wie wir es schon beim italienischen Grabmal sahen, in drei Zonen: Sockel mit Inschrift oder Kartusche, Hauptfeld mit Relief und Dreieckgiebel oder Rundbogen als oberer Abschluss. Damit ist jede Erinnerung an die Grabplatte, ob hoch- oder breitgestellt, gebrochen. (Womit aber nicht gesagt ist, dass nicht auch plattenförmige Steine Renaissance motive aufweisen, s. Tiroler Epitaph.) Der Ausgleich zwischen Höhe und Breite, der uns ja schon bei manchen spätgotischen Steinen (Busangepitaph, Rebeckisches Epitaph) entgegentrat, wird ein vollkommener, wobei sich die Epitaphform im allgemeinen verkleinert. Mit dem äusserlichen Wandel ändert sich auch die inhaltliche Auffassung und damit das Wesen des Epitaphs. Durch die Gewichtsverschiebung von geistiger Ausdrucksfähigkeit auf formales Können ist der Weg vorgezeichnet, dem die Entwicklung des Epitaphs im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert folgen musste. Hinter dem wachsenden Interesse an Ornamentik und Dekoration musste sowohl das figurale Relief als schliesslich auch der organische, tek=

tonische Aufbau zurücktreten. Der eigentliche ursprüngliche Sinn des Epitaphs, den Verstorbenen in seiner engen Beziehung zum Jenseits darzustellen, ist damit verloren gegangen. Denn auch die Rolle des Verstorbenen selbst ändert sich, wenn auch die Darstellungsweise der Gotik noch ziemlich lange nachklingt. Die Renaissance, jede Über- und Unterordnung als der gleichstellenden Nebenordnung entgegengesetzt vermeidend, empfindet einerseits die Gestalt des Adoranten als Fremdkörper im Hauptrelief, mit dessen meist vielfiguriger Komposition er nur in losem inneren Zusammenhang steht, andererseits hat sich der Wert der Persönlichkeit an sich derart gesteigert, dass es den Künstler drängt, die Figur des Toten in den Mittelpunkt zu stellen.

So entwickeln sich zwei Typen nebeneinander, die beide an Gegebenes anschliessend aus demselben Prinzip heraus gleichwertig Gewordenes trennen, um dadurch möglichste Geschlossenheit des Aufbaues und Inhaltes zu erzielen, aber auch der Wiedergabe des Toten von der porträtmässigen Seite her gerecht zu werden. Die Epitaphien der ersteren Richtung zeigen das Bestreben, den Adoranten vollkommen zu eliminieren. Wir werden sie sowohl im Anschluss an die gotischen Steine, als auch an die besprochene italienische Grabmalform an erster Stelle besprechen.

II.

Wenn es auch in den Bestrebungen der Renaissance