

## DAS DAVANZATI-GRABMAL IN S. TRINITA ZU FLORENZ\*

von Elisabeth Oy-Marra

Das Grabmal des Giuliano Davanzati befindet sich in der Familienkapelle der Davanzati im südlichen Langhaus der Florentiner Kirche S. Trinita.<sup>1</sup> In einer hohen Rundbogennische an der linken seitlichen Wand steht ein frühchristlicher Riefelsarkophag auf Löwenstützen (Abb. 1).<sup>2</sup> Ihn schmückt die Darstellung des Guten Hirten, der von zwei Löwenprotomen an den Seiten flankiert wird.<sup>3</sup> Ein erst für Davanzatis Bestattung angefertigter Sarkophagdeckel zeigt seine Effigie und Wappenschilde. Die auf den Rand eingravierte Inschrift lautet: DÑI IVLIANI NICHOLAI DEDAVANZATIS MILITIS ET DOCTORIS ANO 1444.

In Grisaille gemalte Pilaster strukturieren die Rundbogennische, in deren Bogenfeld noch zwei ebenfalls in Grisaille gemalte Engel zu sehen sind, die sich einer heute verlorenen Mitte zuwenden. Mit großer Wahrscheinlichkeit befand sich hier wie an den meisten Renaissancegrabmälern die Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind.<sup>4</sup> Das Fehlen der Muttergottes sowie die generell schlechte Erhaltung der Malerei der Nische sind wohl hauptsächlich auf die Umgestaltung der Kapelle im ausgehenden 16. Jahrhundert zurückzuführen, als im Zuge der von Cosimo I. de' Medici geforderten Chorverlegung nach und nach alle Familienkapellen in S. Trinita erneuert wurden. Im Falle der Davanzati Kapelle war es Giovanni Davanzati, der im Jahre 1594 seine Familienkapelle mit "pietrami" neu ausstattete.<sup>5</sup> Wenn auch genauere Beschreibungen von dieser Dekoration fehlen, so kann doch davon ausgegangen werden, daß das Grabmal Giulianos in der Kapelle blieb, denn sowohl Stefano Rosselli als auch Giuseppe Richa erwähnen den antiken Sarkophag und die Effigie Davanzatis.<sup>6</sup> Die große Restaurierungskampagne des 19. Jahrhunderts entfernte schließlich spurlos die barocke Neuausstattung der Kapelle, da sie sich zum Ziel gesetzt hatte, die Kirche wieder in ihren 'ursprünglichen' Zustand zurückzusetzen.<sup>7</sup> Doch brachte die Zerstörung der barocken Ausstattung nicht nur die Freskierung des Grabmals zum Vorschein, sondern auch Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina aus dem frühen 14. Jahrhundert, die heute der Werkstatt Orcagnas zugeschrieben werden.<sup>8</sup> Der aktuelle Zustand der Kapelle entspricht demzufolge nicht der 'ursprünglichen' Ausstattung, vielmehr wird anhand der fragmentarisch erhaltenen Fresken deutlich, daß die Nische ohne Rücksicht auf die älteren Fresken erst für das Grabmal in die Wand gehauen wurde. Da es aber nicht wahrscheinlich ist, daß die Reste der älteren Malerei wie heute sichtbar blieben, muß das Grabmal Giuliano Davanzatis Anlaß zu einer Neugestaltung der Kapelle gewesen sein.<sup>9</sup>

Das Grabmal selbst hat bisher in der Literatur ein nur begrenztes Interesse gefunden<sup>10</sup>, obwohl es das einzige Grabmal der Frührenaissance in Florenz ist, für das ein antiker Sarkophag verwendet wurde (womit es zu den wenigen Beispielen des 15. Jahrhunderts in Italien überhaupt zählt<sup>11</sup>); der interessanten Darstellung der Liegefigur unter dem Deckel wurde gar keine Aufmerksamkeit geschenkt (Abb. 3). Was hat es also mit diesem ungewöhnlichen Entwurf auf sich, wer war sein Auftraggeber und wer sein Schöpfer?

Bei dem Verstorbenen handelt es sich um einen Juristen, der zur Entourage des Rinaldo degli Albizzi und des Cosimo de' Medici gehörte, weshalb davon ausgegangen werden kann, daß sein Grabmal seine soziale Stellung entsprechend veranschaulichen sollte. Giuliano di Niccolò de' Davanzati war ein Abkömmling einer alteingesessenen Florentiner Familie, deren Mitglieder bereits seit der Mitte des Trecento an der Regierung beteiligt waren.<sup>12</sup> Auch wenn sie im





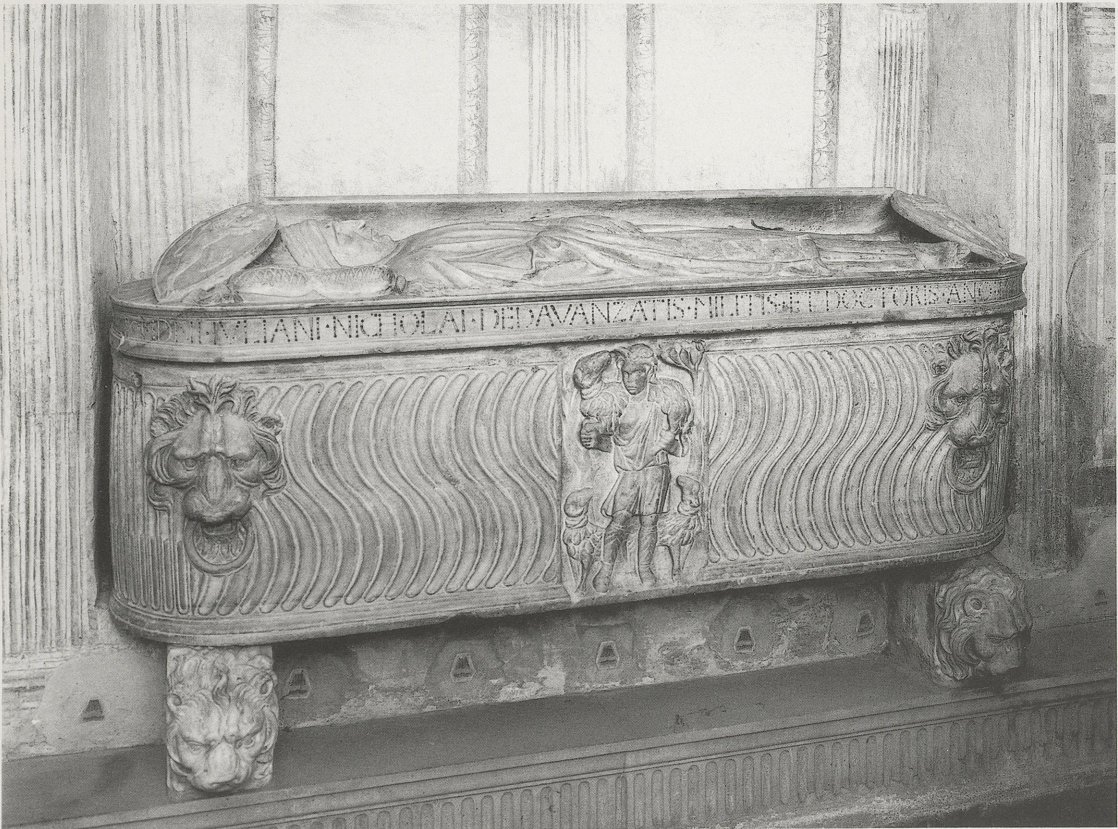
1 Florenz, S. Trinita, Grabmal des Giuliano Davanzati.



“Quartiere di S. Trinita” nicht zu den reichsten Familien zählten wie die Strozzi oder Gianfigliuzzi, so distinguierte sich der 1390 geborene Giuliano dafür nicht allein durch seine universitäre Laufbahn (nach seinem Studium der Jurisprudenz in Padua war er Lektor und später Rektor der Universität Bologna), sondern insbesondere durch seine politische und diplomatische Tätigkeit im Dienste der Florentiner Regierung seit seiner Rückkehr aus Bologna im Jahre 1420. Auf der Höhe seiner politischen Karriere wurde er 1436 zum “Gonfaloniere di Giustizia” ernannt und bald darauf bekam er die Titel “Milites” und “Conte Palatino” verliehen.<sup>13</sup>

Aus seinem Testament geht hervor, daß Giuliano noch zu Lebzeiten sein Grabmal in Auftrag gegeben hatte, denn er schreibt gleich zu Beginn: “Corporis vero sui sepulturam elegit apud ecclesiam Sancte Trinitatis de Florentia, in eius cappella et suorum et in tumulo ibidem per eum constructo et deputato”.<sup>14</sup> Der Wortlaut des Dokuments läßt leider offen, ob mit dem erwähnten “tumulo” (ein Synonym für *sepulcro*<sup>15</sup>) der uns bekannte antike Sarkophag gemeint ist, auch erfahren wir nichts über dessen Provenienz.<sup>16</sup> Die Wendung “constructo et deputato” läßt zumindest darauf schließen, daß es sich um ein gebautes Grabmal und nicht um eine einfache Bodenplatte gehandelt haben muß. Dennoch wäre dies allein kein hinreichendes Argument dafür, daß der antike Sarkophag bereits von Giuliano für seine Bestattung ausgewählt wurde. Hier bringt uns nur der anschauliche Befund des Grabmals weiter.

Zunächst fällt auf, daß der Deckel für den antiken Wannensarkophag gearbeitet worden sein muß, da seine ovale Basis genau auf Form und Größe des Sarkophags abgestimmt ist (Abb.



2 Davanzati-Grabmal, Detail: Sarkophag.



2). Dies wäre noch kein Indiz für seine Datierung, wenn die daraufbefindliche Inschrift nicht das Datum 1444 tragen würde (Abb. 3). Die Jahreszahl 1444 bezieht sich nun nicht — wie zu vermuten wäre — auf das Todesjahr Giulianos, denn dieser starb laut Eintragung im Totenbuch erst am 12. Januar 1445 nach alter Florentiner Zeitrechnung, also im Jahr 1446.<sup>17</sup> Wie läßt sich aber die Jahreszahl 1444 auf dem Sarkophagdeckel erklären? Da sie sich nicht auf die Verleihung der Titel Giulianos bezieht, bleibt nur noch die Möglichkeit, daß der Deckel und mit ihm die Inschrift — deren Schriftbild und Art der Buchstaben charakteristisch für diese Zeit sind<sup>18</sup> — bereits 1444 gearbeitet wurde. Demnach muß der antike Sarkophag also aus dem Besitz Giuliano Davanzatis stammen.

Die Inschrift weist Bohrlöcher auf, die entweder als Halterungen für heute verlorene Bronzelettern dienten<sup>19</sup>, oder aber, da die Anzahl der Bohrlöcher nicht mit den notwendigen Verankerungen für Bronzelettern zu erklären ist, eine Bronzepaste aufnehmen sollten. Buchstaben aus Metall hätten sich gut in die übrige Polychromie des Grabmals eingefügt: die Löwenprotome des Sarkophags waren — nach Spuren am Original zu urteilen — vergoldet, die Wappen bemalt.<sup>20</sup> Merkwürdigerweise wurden jedoch die letzten drei Ziffern der Jahreszahl 1444 nicht durchbohrt (Abb. 3), sondern stattdessen einfach in den Stein geschnitten. Dies zeigt deutlich, daß die Arbeit nicht vollendet wurde, doch lassen sich über die Gründe für den Abbruch der Bohrungen an dieser Stelle nur vage Vermutungen äußern: Sollte die Jahreszahl vielleicht doch noch geändert werden, oder blieb die Arbeit einfach mangels Interesse oder finanzieller Möglichkeiten liegen? Oder wurde die Inschrift erst zu einem späteren Zeitpunkt mit den Bohrlöchern versehen, als man das falsche Todesdatum nicht mehr mit einbeziehen wollte?

Die Inschrift ist nicht das einzige unvollendete Detail des Grabmals. Insbesondere die Aufstellung des Sarkophags in einer flachen bemalten Wandnische, die in der bisherigen Literatur kaum erwähnt wurde<sup>21</sup>, hinterläßt den Eindruck eines Notbehelfs (Abb. 1). Die Nische ist nicht nur zu flach, um den Sarkophag in seiner ganzen Tiefe aufnehmen zu können, auch der Sockel aus Pietra Serena ist breiter als die Nische, und die Löwenstützen sind an den Seiten nicht bearbeitet. Alle diese Unstimmigkeiten wären verschwunden, hätte man das Grabmal in eine Blendarchitektur eingebunden, wie sie von der malerischen Dekoration der Grabmalnische fingiert wird: Die Nische ist durch kannelierte Pilaster, eine hohe Kämpferzone und einen Halbkreisbogen gerahmt, die Wand hinter dem Sarkophag durch Pilaster und ornamentierte Profilrahmen gegliedert, während das Innere des Bogens kassetiert wurde. So liegt die Vorstellung nahe, daß die Bemalung der Nische den Entwurf für eine geplante Blendarchitektur wiedergibt, der nie ausgeführt wurde.<sup>22</sup>

Daß Giuliano Davanzati ein monumentales Wandnischengrabmal geplant und unausgeführt hinterlassen haben soll, ist schon deshalb nur schwer vorstellbar, weil er in seinem Testament keine Anweisungen zu dessen Vollendung gibt, während er sehr wohl noch Wünsche über die Ausstattung der Kapelle vermerkt.<sup>23</sup> Wie oben bereits erwähnt, läßt der Wortlaut des Testaments eher ein bereits vollendetes Grabmal vermuten. Darüber hinaus kann auch ein Vergleich mit ähnlichen Grabmälern der Zeit Aufschluß über die annähernde Datierung der Nischendekoration des Davanzati-Grabmals geben. Zunächst fällt auf, daß die gemalte Blendarchitektur des Davanzati-Grabmals dem wahrscheinlich 1446 begonnenen Grabmal für Leonardo Bruni in S. Croce überaus ähnlich ist (Abb. 4):<sup>24</sup> Die hohe Rundbogennische, deren Blendbogen sich durch kannelierte Pilaster und einer hohen Kämpferzone auszeichnet, die Lünette mit den anbetenden Engeln und die Gliederung der Rückwand durch Wandtafeln sind Elemente, die recht genau mit dem Grabmal Leonardo Brunis übereinstimmen. Nur durch die Dimension der Nische selbst, den sehr viel einfacheren Sockel und die gemalten Pilaster der Rückwand weicht das Davanzati-Grabmal entschieden vom Bruni-Grabmal ab. Insbesondere die die Rückwand schmückenden Pilaster des Davanzati-Grabmals lassen eher an die Gliederung der Rückwand des Brancacci-Grabmals in Neapel denken (Abb. 5).



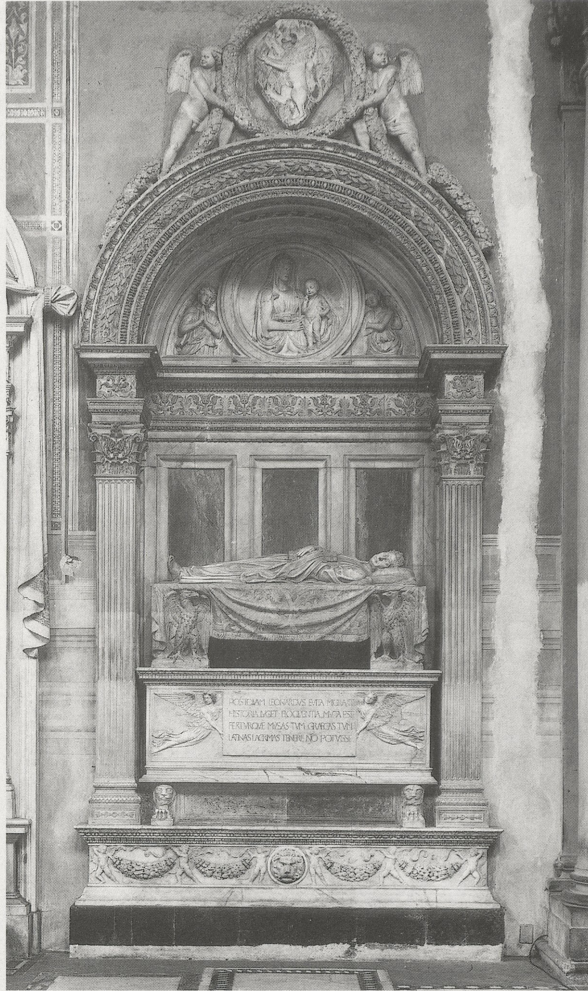
Ein weiteres Detail der Nischenbemalung verweist ebenfalls auf ein dem Bruni-Grabmal vorausgegangenes Grabmonument: Die in der Lünette des Davanzati-Grabmals gemalten Engel wenden sich nicht wie in der Lünette des Bruni-Grabmals frontal dem Betrachter, sondern vielmehr der fehlenden Madonnenfigur zu (Abb. 1). Ihre Körper sind etwa bis zu den Knien sichtbar, der rechte Engel ist im Schritt dargestellt. Sie sind, verglichen mit der Disposition der Bruni-Lünette, dominanter. In ihrer Größe, Bewegung, Ansicht und besonders in der Art und Weise, wie sie ihre Arme verschränkt halten, ähneln sie den beiden Engeln des Aragazzi-Grabmals in Montepulciano, das bereits 1427 begonnen wurde, doch nicht vor 1438 vollendet gewesen sein dürfte (Abb. 6).<sup>25</sup> Vom Aragazzi-Grabmal sind uns leider nur noch Bruchstücke erhalten; insbesondere für die Rahmenform des Grabmals gibt es so gut wie keine Anhaltspunkte. Die jüngste Rekonstruktion von Harriet McCaplow, die dem Grabmal einen Blendbogen verleiht, orientiert sich meiner Meinung nach zu sehr an der Rahmung des Bruni-Grabmals, dessen innovative Bedeutung die Autorin offensichtlich unterschätzt.<sup>26</sup>

Die motivische Übereinstimmung der Engel des Davanzati-Grabmals mit denjenigen aus dem Victoria and Albert Museum darf nicht in dem Sinne überbewertet werden, daß die Malerei auch die Rahmenform des Aragazzi-Grabmals dokumentieren würde. Vielmehr sind die Ähnlichkeit mit den Engeln Michelozzos und die Abweichung der Gliederung der Rückwand des Davanzati-Grabmals durch Pilaster ein Indiz dafür, daß der Künstler, dem der Entwurf der Davanzati-Nische anvertraut wurde, sich nicht streng an die mögliche Vorgabe des Bruni-



3 Davanzati-Grabmal, Teilansicht des Sarkophagdeckels.





4 Bernardo Rossellino, Grabmal des Leonardo Bruni.  
Florenz, Santa Croce.

Grabmals hielt, sondern ebensogut mit den Grabmälern des Kardinals Brancacci in Neapel und des Bartolomeo Aragazzi in Montepulciano vertraut war. Aus diesem Grunde ist es auch unwahrscheinlich, daß der Entwurf der Davanzati-Nische aus der Rossellino-Werkstatt stammt, wahrscheinlicher wäre schon aufgrund seiner Denkmälerkenntnis ein Künstler aus dem Umkreis Michelozzos.

Die in diesem künstlerischen Umfeld wurzelnde Formensprache findet sich in der Lünette des Grabmals für Pietro Ricci von Andrea Guardi wieder, das der Künstler um die Jahrhundertmitte für den Pisaner Dom schuf, und das später über dem Ostportal des Doms eingemauert wurde, wo es sich heute noch befindet (Abb. 7).<sup>27</sup> In dieser Pisaner Lünette sind die Engel ganz ähnlich wie die des Davanzati-Grabmals ganzfigurig, mit verschränkten Armen der Muttergottes zugewandt, die ebenfalls nicht von einem Tondo gerahmt wird. Wahrscheinlich gibt die Lünette des Ricci-Grabmals einen recht guten Eindruck vom ursprünglichen Zustand der Davanzati-Lünette.





5 Michelozzo u. Donatello, Grabmal des Kardinals Brancacci. Neapel, S. Angelo a Nilo. Mittelzone.

Ein weiteres Beispiel aus dem Werk des Andrea Guardi zeigt, wie eng dessen Formensprache mit der Freskierung der Davanzati-Nische verwandt ist. Die Blendarchitektur der von ihm geschaffenen Chorschranken aus der Pisaner Kirche S. Maria della Spina aus den 60er Jahren (Abb. 8) besteht wie auch die der Davanzati-Nische aus einem geriefelten Sockel, worauf sich die kannelierten Pilaster erheben. Auch der Girlandenfries wird wie am Grabmal in S. Trinita von Puttenköpfen unterbrochen.<sup>28</sup>

Zusammenfassend kann also davon ausgegangen werden, daß die Nische und das mit ihr geplante monumentale Wandgrabmal ein Projekt ist, das aufgrund der Kenntnis des Brunis Grabmals erst nach 1446 und insofern erst nach dem Tode Giuliano Davanzatis in Angriff genommen wurde, weshalb es nicht die von dem Verstorbenen gewünschte Aufstellung des antiken Sarkophags reflektieren kann. Die Nähe zu Werken des Pisaner Künstlers Andrea Guardi legt darüber hinaus eine Datierung der Nischenmalerei in die 50er Jahre des Jahrhunderts nahe. Mit dem Anliegen, den antiken Sarkophag in ein monumentales Wandgrabmal einzubinden,





6 Michelozzo, Engelfiguren vom Aragazzi-Grabmal in Montepulciano. London, Victoria and Albert Museum.

das das antike Stück beträchtlich in seiner Einzigartigkeit relativiert hätte, standen die Erben Giulianos nicht allein. Auch für das Grabmal des Giovanni Arberini in Santa Maria sopra Minerva in Rom (Abb. 15) wurde ein antiker Löwensarkophag in ein Nischengrabmal eingepaßt.

Wie hat man sich aber die von Giuliano Davanzati vorgesehene Aufstellung des Sarkophags vorzustellen? Wenn auch die Dekoration der Nische erst zu einem späteren Zeitpunkt als der Sarkophagdeckel entworfen wurde, so fällt an der Bearbeitung des Deckels dennoch auf, daß er zweifellos in einer Nische aufgestellt werden sollte. Nicht nur blieb die Rückseite des Deckels unbearbeitet, auch seitlich ist der Deckelrand nur bis etwa zur Mitte profiliert (Abb. 3). Weiter läßt die Bearbeitung der Liegefigur darauf schließen, daß sie für eine seitliche Ansicht bestimmt war, denn während der Künstler den Details der Schauseite besondere Aufmerksamkeit schenkte — insbesondere sind hier die minuziöse Ornamentik des Kissens, die Falten des rechten Ärmels sowie der Pelzbesatz des rechten Ärmelaufschlags zu nennen (Abb. 2 u. 9) —, nimmt die Sorgfalt und Vollendung der Ausführung auf der hinteren Seite, die etwas unter dem aufragenden Deckel verschwindet, zusehends ab. Dies wird insbesondere an den übereinandergelegten Händen deutlich, deren obenliegende linke sehr viel voller ist als die darunterliegende reliefhafte rechte, an der sogar noch Spuren des Meißels sichtbar sind (Abb. 10). Auch am Kopf zeigt sich die gleiche Bevorzugung der vorderen Hälfte (Abb. 11): Die rechte Kragenhälfte ist nur angedeutet und die Kopfbedeckung rechts unter dem Deckel wurde weitgehend roh gelassen. Die kleinen mandelförmigen Augäpfel sind ebenfalls nicht für eine Aufsicht gedacht. Alle diese Details lassen darauf schließen, daß der Sarkophag nicht nur in einer Nische aufgestellt werden sollte, sondern auch in einer der heutigen Aufstellung ähnlichen Höhe, sodaß man die sorgfältiger bearbeitete Vorderseite der Liegefigur sehr genau betrachten kann, während die hintere kaum sichtbar ist.

Da die Aufstellung von Sarkophagen in Nischen in Italien durch das ganze Mittelalter hindurch keine Seltenheit war, ist es durchaus denkbar, daß Giuliano Davanzati eine solche Aufstellung für seinen Sarkophag vorgesehen hatte, ohne sich über die Dekoration der Nische allzu





7 Andrea Guardi, Lünettenrelief vom Grabmal des Pietro Ricci. Pisa, Dom, Ostportal.

viele Gedanken zu machen. Insbesondere in den Avelli war dieser Grabmaltypus verbreitet, aus dem sich im 15. Jahrhundert das Arcosoliengrab entwickelte, wofür das Grabmal des Orlando de' Medici in SS. Annunziata ein typisches Beispiel ist (Abb. 12).<sup>29</sup> Allerdings rechnete Fritz Burger das Davanzati-Grabmal zu Unrecht zu diesem Typus.<sup>30</sup> Während sich die Arcosoliengrabmäler gerade durch niedrige lünettenförmige hoch angebrachte Nischen auszeichnen, die nur den Sarkophag aufnehmen, ist die Nische des Davanzati-Grabmals nicht nur zu hoch, sondern auch zu flach, um den Sarkophag umfassen zu können. Eher kommen die altertümlichen Avelli als Vorbilder für die Aufstellung des Sarkophags in einer Nische in Betracht, denn der Überlieferung zufolge standen die antiken Sarkophäge, die einst das Baptisterium und den Florentiner Dom umgaben, unter Bögen.<sup>31</sup> Auch wenn auf den in den Avelli stehenden Sarkophagen gewöhnlich keine Liegefiguren zu finden sind, gibt es durchaus Ausnahmen von der Regel (Abb. 13).<sup>32</sup> Dieser Grabmalstypus gewinnt darüber hinaus im 15. Jahrhundert eine neue Aktualität, wie das insbesondere die Einbindung der mittelalterlichen Avelli in die neue Fassade von Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 14) und die Grabmäler im und um den Tempio Malatestiano in Rimini dokumentieren.<sup>33</sup>

Für Giuliano Davanzati lag der Gedanke, seinen Sarkophag in einer Nische aufstellen zu lassen, wohl auch deshalb nahe, weil sich in seiner Kapelle bereits eine ältere Nische befand, in die das Bodengrab eines seiner Ahnen eingelassen war (heute ist die Grabplatte an der Nischenwand angebracht).<sup>34</sup> Möglicherweise hatte Giuliano Davanzati diese ältere Nische für den antiken Sarkophag ausersehen, denn sie hätte ihn aufgrund ihrer größeren Tiefe besser fassen können, und das Monument wäre zudem vom Eingang der Kirche her sichtbar gewesen. Die Liegefigur hätte dann mit dem Kopf neben dem Altar und nicht wie heute zur Kapellenöffnung hin gelegen.

Warum sich Giuliano Davanzati in einem antiken Sarkophag bestatten ließ, scheint mir durch den Hinweis, eine solche Grablege sei der Traum vieler Humanisten gewesen, nicht hinreichend erklärt<sup>35</sup>, denn gerade im 15. Jahrhundert werden die Beispiele für die Wiederverwendung antiker Sarkophäge deutlich weniger.<sup>36</sup> Es ist kaum vorstellbar, daß dies nur am





8 Andrea Guardi, Caritas-Relief von den Chorschranken aus S. Maria della Spina. Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo.

Rarwerden solcher Stücke lag. Viel eher wird es mit dem neuen antiquarischen Interesse an den Sarkophagen zusammenhängen, das im 15. Jahrhundert Humanisten und Künstler vereinte. Sie wurden zu Sammlungsstücken, Anschauungsobjekten, kurz: Ihr künstlerisch archäologischer Wert überwog schließlich ihre Funktion als Grablege.<sup>37</sup> So aber nicht im Fall Giuliano Davanzatis. Er lehnt sich mit seiner antiken Grabstätte offensichtlich an eine ältere Bedeutung antiker Sarkophage an, wie sie heute noch besonders im Campo Santo in Pisa dokumentiert ist. Wohl standen auch in Florenz einst antike Sarkophage um das Baptisterium und um den Dom, doch waren sie nie so zahlreich wie in Pisa.<sup>38</sup> Während in Florenz in der Zeit nach der Räumung des Domplatzes<sup>39</sup> bis zum Davanzati-Sarkophag nur noch für das Grabmal des Söldners Piero Farnese ein antiker Sarkophag verwendet wurde<sup>40</sup>, brach die Tradition in Pisa bis ins 15. Jahrhundert hinein nicht ab.<sup>41</sup>

Wie eng verwandt das Davanzati-Grabmal mit den Pisaner Beispielen ist, macht insbesondere ein im Trecento wiederverwendeter antiker Sarkophag aus dem Campo Santo deutlich, der dem Davanzati-Grabmal sowohl im Typus des Sarkophags als auch von seinen modernen Ergänzungen her sehr ähnlich ist. Es handelt sich dabei wie in Florenz um einen wannenförmigen Sarkophag mit seitlichen Löwendarstellungen, dessen Inschrift am oberen Rand auf das antike Stück graviert wurde. Auch das Wappen wurde direkt auf den Sarkophag gearbeitet (Abb. 16).<sup>42</sup> In-





9 Davanzati-Grabmal, Teilansicht des Sarkophags.

teressant ist insbesondere die Übereinstimmung der Wappen auf beiden Sarkophagen: In beiden Fällen handelt es sich um Familien, die den steigenden Löwen im Wappen trugen. Deshalb läßt sich auch vermuten, daß die Löwenprotome hier nicht so sehr eine symbolische, sondern eher eine heraldische Bedeutung gehabt haben dürften.<sup>43</sup>

In Pisa war es ein Privileg, sich in einem am Dom aufgestellten antiken Sarkophag bestatten zu lassen. Die Besitzer dieser Grabmäler waren entweder herausragende Persönlichkeiten, die der Comune besondere Dienste geleistet hatten, oder Angehörige der Regierung, wie beispielsweise der Besitzer des angeführten Löwensarkophages — ein sogenannter *Del Fornaio* —, der den *Anziani del Popolo* angehörte.<sup>44</sup> Während die frühen noch um den Dom aufgestellten Sarkophage, wie die dort in die Fassade eingelassenen *Spolien*, die "*Romanitas Pisana*" illustrierten und die Sarkophagbewohner daran teilhaben ließen, wurde dieser Brauch in den darauffolgenden Jahrhunderten mehr und mehr zu einer Demonstration der sozialen Stellung einzelner Familien.<sup>45</sup> Auch für Giuliano Davanzati stand bei der Wahl des antiken Sarkophags sein soziales Prestige sowohl als Vertreter einer alten Florentiner Familie — man beachte das kostbare Gewand der Effigie mit Pelzbesatz am Ärmelaufschlag (Abb. 9) —, als auch als Angehörige der politischen Klasse, der stolz seine erworbenen Titel in der Inschrift aufzählt, im Vordergrund. Doch erklärt das Repräsentationsbedürfnis eines Florentiner Patriziers noch nicht





10 Davanzati-Grabmal, Detail: Hände der Liegefigur.

seine Orientierung an Pisaner Vorbildern. Dies wird erst verständlich, wenn man hinzufügt, daß Giuliano nach dem Florentiner Konzil (also um 1440) das Amt des Statthalters von Pisa übertragen worden war.<sup>46</sup> Besser als andere Florentiner war er deshalb mit dem Pisaner Brauch vertraut und verstand sich offensichtlich kraft seines Amtes als Nachfolger der dort begrabenen Würdenträger der "Romanitas Pisana". Indem er den antiken Sarkophag aber in Florenz aufstellen ließ, wurde sein Grabmal Ausdruck der "Romanitas Fiorentina" und womöglich über die persönliche Erhöhung des Toten hinaus zu einem Hinweis auf die römische Vergangenheit der Stadt.<sup>47</sup>

Der Effigie Giulianos wird durch den antiken Sarkophag die Würde eines Staatsmannes verliehen:<sup>48</sup> Der durch die Liegefigur evozierte Vergleich zwischen antikem und modernem Menschen stellt stärker noch als bisher die Besonderheit des Verstorbenen heraus. Bereits in den den verschiedenen Sarkophagen zugeordneten Inschriften am Pisaner Dom, ist die Gleichsetzung der Verstorbenen mit antiken Helden zu beobachten.<sup>49</sup> In der Renaissance wird diese Tradition mit neuen archäologischen Mitteln sehr viel subtiler fortgesetzt. Die Inschrift zu Ehren John Hawkwoods auf dem Fresko von Paolo Uccello, die ein antikes Epitaph für Fabius Maximus zitiert, erwähnt nicht mehr ausdrücklich den antiken Helden, auf den sie sich — zur besonderen Würdigung des *condottiere* — bezieht: dennoch wird die Gleichsetzung Hawkwoods mit dem antiken Feldherrn für den evident, der den gleichen Wortlaut der beiden Epita-





11 Davanzati-Grabmal, Detail: Kopf der Liegefigur.





12 Bernardo Rossellino, Grabmal des Orlando de' Medici. Florenz, SS. Annunziata.

phe zu erkennen weiß.<sup>50</sup> Im Gegensatz zu den Pisaner Sarkophagen, an denen die modernen Bewohner sich nur durch Inschriften und Wappen kenntlich machten, wird durch die Liegefigur Giulianos das Übergewicht des antiken Sarkophages relativiert und in ein gleichwertiges Verhältnis zu bringen versucht. Dies geschieht nicht bloß auf ideeller, sondern auch auf materiell-künstlerischer Ebene, denn die moderne Skulptur war einem ständigen Vergleich mit dem antiken Stück ausgesetzt.

Das Davanzati-Grabmal unterscheidet sich von anderen Grabmälern bedeutender Florentiner Familien des frühen 15. Jahrhunderts wie den Albizzi, Strozzi oder Medici<sup>51</sup>, nicht allein durch den antiken Sarkophag, sondern auch durch die Liegefigur, die in Florenz im frühen 15. Jahrhundert nur an Grabmälern hochgestellter Kleriker sowie der Staatskanzler Leonardo





13 Padua, S. Antonio, Kreuzgang, Grabmal des Manno Donati.

Bruni und Carlo Marsuppini nachzuweisen ist.<sup>52</sup> Daß es sich hier um mehr als bloßen Zufall handeln muß, macht das Grabmal des Humanisten Bartolomeo Aragazzi in Montepulciano deutlich. Der Humanist wurde von Leonardo Bruni für sein noch zu Lebzeiten in Auftrag gegebenes großartiges Grabmal der Anmaßung und des Selbstlobes bezichtigt.<sup>53</sup> Die Liegefigur Davanzatis unterscheidet sich bezeichnenderweise von den anderen durch ihre interessante Verknüpfung mit dem Sarkophagdeckel. Giulianos Effigie liegt nicht wie üblich darüber, sondern sie wird dank des halbgeöffneten Deckels als im Sarkophag liegend vorgestellt. Der vordere Teil des Deckels wurde scheinbar abgenommen, um den Blick auf die Effigie freizugeben. Da die Liegefiguren der großen Florentiner Grabmäler des 15. Jahrhunderts als direkte Anspielung auf die Begräbnisfeiern der Verstorbenen verstanden werden müssen<sup>54</sup>, wäre die Darstellung des über





14 Florenz, S. Maria Novella, Gesamtansicht von Süden.

seinem Sarkophag aufgebahrten Giuliano Davanzati sicherlich eine Anmaßung gewesen, die nicht den Tatsachen entsprach. Er untersagt in seinem Testament jeglichen Pomp bei seiner Beerdigung<sup>55</sup>, auch wurde ihm meines Wissens kein Ehrenbegräbnis zuteil. Vielleicht entstand auf diese Weise die Idee, durch den geöffneten Deckel Einblick auf den im Sarkophag liegenden Toten zu geben. Möglicherweise konnte man so der Kritik der Zeitgenossen entgehen und dennoch dem Wunsch nach einer angemessenen Selbstdarstellung nachkommen.

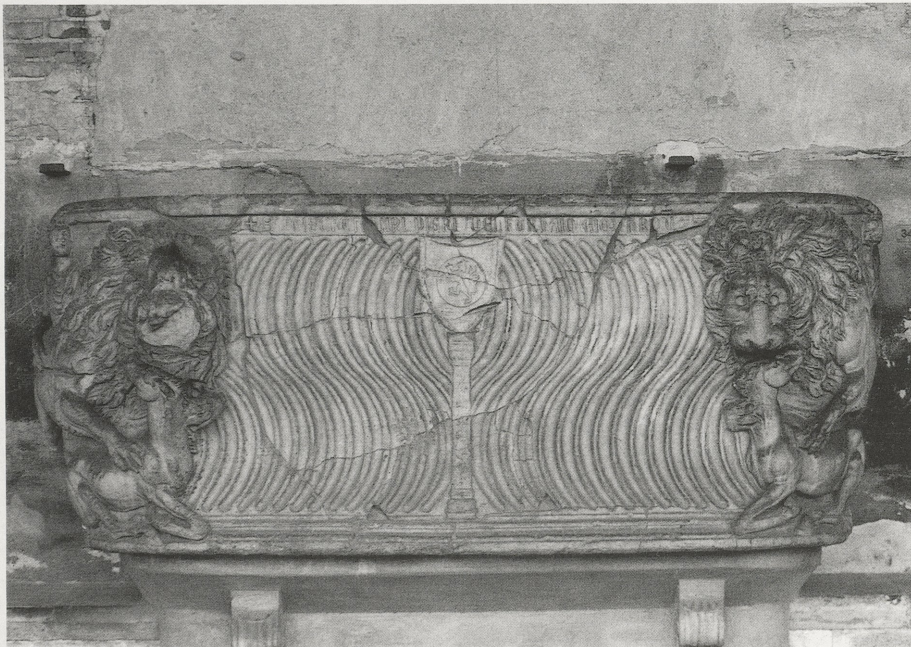
Für die besondere Konzeption des halboffenen Deckels sind mir keine direkten Vorbilder bekannt. Eine allgemeine Anregung könnte von trecentesken Grabmälern wie dem Tarlati-Grabmal im Dom von Arezzo<sup>56</sup> ausgegangen sein, denn dort ist der Grabkasten nach vorne hin offen wiedergegeben, so daß der Betrachter zwischen den von Engeln zur Seite gerafften Vorhang unmittelbar auf die Liegefigur des Verstorbenen blickt. Allerdings wird auch hier die Liegefigur nicht im Sarkophag, sondern während ihrer liturgischen Aufbahrung in einer Totenkammer dargestellt. Insofern kann auch dieses Beispiel nur als formale Anregung gedient haben.

Dem ungewöhnlichen Entwurf des Sarkophagdeckels steht eine stellenweise nicht sehr hohe Qualität seiner bildhauerischen Ausführung gegenüber. Dies erschwert die Einschätzung von Rang und Eigenart des Künstlers und damit stilistische Vergleiche zur Identifizierung seiner





15 Rom, S. Maria sopra Minerva, Grabmal des Giovanni Arberini.



16 Pisa, Campo Santo, antiker Sarkophag mit Spuren seiner Wiederverwendung im 14. Jahrhundert.



Person. Die etwas kursorische, nicht sehr detaillierte Formgebung des Gesichts mit dem dann doch sehr ausdrucksvollen Mund, die durch die Faltenführung unterstrichene Körperlichkeit der notgedrungen sehr flachen Liegefigur, die Ornamentik des Kissens sowie das Dachziegelmuster an den Deckelseiten<sup>57</sup> machen deutlich, daß es sich um die Arbeit eines erfahrenen, wenn auch nicht erstangigen Künstler handelt (Abb. 2, 9-11). Insofern scheint die These von Maria Grazia Ciardi Dupré nicht überzeugend, daß das Grabmal ein vor dem Bruni-Monument entstandenes Frühwerk Bernardo Rossellinos sei.<sup>58</sup> Manche Details wie die abweichenden Augenformen, die durch den am linken Auge stärker hervortretenden Tränensack bedingt sind, verraten eine gute Beobachtungsgabe. Auch versucht der Bildhauer dem Blickpunkt des Betrachters Rechnung zu tragen: Durch das stärkere seitliche Absenken der hinteren Augenbraue und durch das engere Heranrücken des hinteren Augapfels an die Nase, ferner durch das breitere Ausladen der Mundpartie nach hinten, entsteht der Eindruck perspektivischer Verkürzung. Man vermißt allerdings das tiefere Verständnis für den organischen Zusammenhang der einzelnen Gesichtspartien zueinander. Der Künstler modelliert in großen Zügen die äußeren Formen der verschiedenen Teile, ohne sich im einzelnen über die anatomische Struktur eines solchen Kopfes, etwa über die Lage der Augen innerhalb der Augenhöhlen, Rechenschaft abzulegen. Diese unsichere Gestaltung insbesondere der Augen ist auch ein Indiz dafür, daß dem Künstler keine Totenmaske als Modell zur Verfügung stand. Er mußte vom Eindruck des lebenden Giuliano Davanzati erheblich abstrahieren, was ihm nur teilweise gelang. Dies und die etwas teigige, wenig artikulierte Wiedergabe der Hände sowie die konventionelle, nicht sehr einfallsreiche Gewanddrapierung erhärten nur weiter den Eindruck, daß wir hier keinen der führenden Bildhauer vor uns haben, auch nicht den jungen Bernardo Rossellino der frühen 40er Jahre.

Die Herkunft des von den Davanzati bemühten Künstlers muß vielmehr im Umkreis der Werkstattgemeinschaft Donatello-Michelozzo zu suchen sein.<sup>59</sup> Da die Besonderheiten der Nischendekoration — wie zu zeigen war — auf die Formensprache des Andrea Guardis verweisen, liegt es nahe, ihn als Bildhauer des Sarkophagdeckels in Betracht zu ziehen. Von Andrea Guardi wissen wir, daß er nach einem Aufenthalt in Neapel 1442 nach Florenz kam, wo er mit einem nicht weiter bekannten Guardi di Nofri Verbindung aufnahm, mit dem er kurz darauf in Pisa eine Werkstatt gründete. In Pisa arbeitete Andrea unter anderem auch für die Domopera und ist insbesondere für seine Arbeit an antiken Sarkophagen bekannt.<sup>60</sup> Insofern käme er mehr als andere Bildhauer als Künstler des Davanzati-Grabmals in Betracht. Ein stilistischer Vergleich überzeugt allerdings nicht völlig (Abb. 7, 8, 10, 11). Wohl wirken die Falten der Davanzati-Effigie ähnlich graphisch wie die etwa der Caritas von Andrea Guardi, doch vermitteln diese nicht nur einen viel unruhigeren, sondern auch viel härteren Eindruck als dies bei der Liegefigur Giuliano Davanzatis der Fall ist. Weniger auffällig ist die Tendenz zu dieser geradezu eckigen Faltenführung noch an den Figuren der Lünette des Ricci-Grabmals (Abb. 7), die in den fünfziger Jahren — also fast ein Jahrzehnt vor der *Charitas* — entstanden. Doch sind die Lünettenfiguren von ihrer Thematik und Körperlichkeit her wiederum kaum mit der Liegefigur des Davanzati-Grabmals vergleichbar. Da mir sicherere Anhaltspunkte für eine Zuschreibung fehlen, soll diese Gegenüberstellung nur einer groben Umschreibung des künstlerischen Umfeldes dienen, in dem der Bildhauer des Davanzati-Grabmals zu suchen wäre.



## APPENDIX

Auszug aus dem Testament des Giuliano Davanzati vom 3. Januar 1446 (ASF, Not. Antecos. 18000, fol. 179v)

“Corporis vero sui sepulturam elegit apud ecclesiam Sancte Trinitatis de Florentia, in eius cappella et suorum et in tumulo ibidem per eum constructo et deputato. Et prohibuit in eius exequiis [*am linken Rand*: pulsari pro campana ad] clericatum aut aliam pompam, sed solum celebrari debere pro salute anime sue vigiliam cum sacerdotibus et cera in huiusmodi requisitis et quod infra octo dies vel circa a tempore eius mortis, fiat officium missarum dicendarum in dicta ecclesia pro salute anime sue, que vulgariter dicuntur le messe, ut moris est concedenter et competenter. Et quod ad dictam cappellam apponantur insignia sibi concessa in tempore quo extitit miles factum per summum Ponteficum Florentie existentem, et unam bandieram cum insignibus eius agnationis et consorterie. Et ad hoc ut dicta eius voluntas impiatur et executioni mandetur per infrascriptum Nicolaum filium et heredem, reliquit eidem maleditionem suam in quantum contrarium faceret ...”

## ANMERKUNGEN

\* *Auf das Davanzati-Grabmal bin ich während der Arbeit an meiner Dissertation über “Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance” aufmerksam geworden. Ich habe es erstmals im Zusammenhang einiger Überlegungen zur Antikenrezeption im Florentiner Quattrocento in einem Kolloquium am Florentiner Institut im April 1991 vorgestellt. Insbesondere Frau Dr. Hueck ermutigte mich, den chronologischen und künstlerischen Problemen des Grabmals noch genauer nachzugehen. Weiter möchte ich mich an dieser Stelle für die Anregungen bedanken, die ich in Gesprächen mit Frau Prof. Lisner und Herrn Dr. Passavant erhalten habe. Ohne die Photos, die mir Herr Artini freundlicherweise und mit großer Sachverständigkeit anfertigte, wäre ich auf einige Details kaum aufmerksam geworden. Auch Gino Corti bin ich für die Transkription des Testaments von Giuliano Davanzati zu Dank verpflichtet.*

<sup>1</sup> Paatz, Kirchen, Bd. V, S. 301; Familienkapelle seit 1364.

<sup>2</sup> G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, 3 Bde., Rom 1929-1936, Bd. I, 1929, pl. LXVI, 1, S. 83.

<sup>3</sup> V. Saladino, Il sarcofago del “Buon Pastore”, in: La chiesa di Santa Trinita a Firenze (zusammengestellt von G. Marchini und Emma Micheletti), Florenz 1987, S. 205-206.

<sup>4</sup> Paatz, Kirchen, Bd. V, S. 301, machte bereits diesen Rekonstruktionsvorschlag. Auffallend ist, daß im Gegensatz zu der übrigen Freskierung keine Spur mehr von diesem Madonnenbild geblieben ist. Dr. Passavant wies mich freundlicherweise darauf hin, daß dies ein Indiz für ein Relief sein könnte, das später aus der Kapelle entfernt worden sei.

<sup>5</sup> G. Carocci, La chiesa di S. Trinita e il suo restauro, in: Arte e Storia, IX, 1890, Nr. 27, 20.10.1890, S. 201-205, bes. S. 205; R. Nicola Vasatero, Appunti d'archivio sulla costruzione e trasformazione dell'edificio, in: La chiesa di Santa Trinita (Anm. 3), S. 16.

<sup>6</sup> S. Rosselli, Sepolcuario, ASF, MS 625, S. 921; Richa, Bd. III, S. 161.

<sup>7</sup> L. Dolcini, Per una storia del restauro in S. Trinita, in: La chiesa di Santa Trinita (Anm. 3), S. 77-88.

<sup>8</sup> C. de Benedictis, La pittura del Duecento e del Trecento, ibid., S. 100 f., datiert die Fresken in die 40er bis 50er Jahre des Trecento.

<sup>9</sup> Zum Problem der Überlagerung verschiedener Dekorationen vgl. W. Kemp, Masaccios “Trinität” im Kontext, in: Marburger Jb. für Kunstwissenschaft, XXI, 1986, S. 45-72.

<sup>10</sup> F. Burger, Die Geschichte des Florentinischen Grabmals, Straßburg 1904, S. 203; Paatz, Kirchen, Bd. V, S. 301; M.H. Longhurst, Notes on Italian Monuments of the 12th to 16th Centuries, London 1962, O. 24; Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, La scultura, in: La chiesa di Santa Trinita (Anm. 3), S. 214-216; A. Chiostri Mannini, I Davanzati. Mercanti, banchieri, mecenati, Florenz 1989, S. 34-38.

<sup>11</sup> Allgemein dazu: B. Andrae und S. Settis, Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo, Marburg 1982.

<sup>12</sup> L. Martines, Lawyers and Statecraft in Renaissance Florence, Princeton 1968, S. 66 ff., insb. 484 und siehe Index; R. Barducci, Giuliano Davanzati, in: Diz. Biogr., Bd. III, S. 107-109.

<sup>13</sup> E. Gamurrini, Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane, et Umbre, Florenz 1673, Bd. III, S. 243 ff.

<sup>14</sup> ASF, Not. Antecos. 18000, fol. 179v, vgl. Appendix.

<sup>15</sup> Vocabolario universale della Lingua Italiana, hrsg. von L. Scarabelli, Bd. VIII, Mailand 1878, col. 720.

<sup>16</sup> In Florenz gab es beispielsweise einen großen frühchristlichen Friedhof in S. Felicità: P. Sanpaolesi, La chiesa di S. Felicità in Firenze, in: Riv. d'Arte, XVI, II. Folge, Jg. VI, 1934, S. 306; Paatz, Kirchen, Bd. II, S. 57-96, der als Provenienz des Davanzati Sarkophags durchaus in Frage kommt. Die in dem Führer von F. Lumachi, Florence, Florenz 1935, S. 445 zu findende Notiz, der Sarkophag sei anlässlich einer Ausgra-



- bung in S. Felicita im Jahre 1736 mit einem anderen zum Vorschein gekommen, kann nicht richtig sein, weil weder *Richa* noch *Rosselli* (Anm. 6) davon wissen. Auch widerspricht sich der Autor selbst, da er im darauffolgenden Satz schreibt: "Adapted in 1443 for Giuliano Davanzati". Gerne wüßte man, ob es sich hier nur um einen Schreibfehler der Jahreszahl handelt und eigentlich 1436 gemeint war. Da der Autor jedoch leider keine Quelle angibt, war es mir unmöglich, dies nachzuprüfen. Denkbar wäre, daß eine Ausgrabung in S. Felicita 1436 mit dem Bau der Barbadori-Kapelle zusammenhing, doch schweigen darüber die Autoren, die sich mit diesem Werk Brunelleschis beschäftigten.
- <sup>17</sup> ASF, Ufficiali poi Magistrato della Grascia, unter dem Datum: 12.1.1445, zit. bei *Barducci* (Anm. 12).
- <sup>18</sup> S. *Düll*, Das Grabmal des Johanniters Pietro da Imola in S. Jacopo in Campo Corbolini in Florenz. Zur Renaissance Kapitalis in erneuerten Inschriften des Trecento, in: *Flor. Mitt.*, XXXIV, 1990, S. 101-123, bes. S. 104-112.
- <sup>19</sup> Für diesen Hinweis bin ich Frau Dr. Düll sehr dankbar.
- <sup>20</sup> Die Bemalung der Wappen beschreibt *Rosselli* (Anm. 6), MS 625, S. 921, allgemein zur Polychromie der Grabmäler R. *Conveglio*, Farbige Wandgräber der Renaissance, in: *Flor. Mitt.*, I, 1911, S. 168-172.
- <sup>21</sup> *Markham Schulz* (Anm. 21), S. 38.
- <sup>22</sup> Möglicherweise ist die Nischenbemalung ein Beispiel der bis ins 15. Jahrhundert hin belegten monumentalen Entwurfszeichnung, wie sie für Portale, Gitter und die Maßwerkfenster in Orsanmichele überliefert sind; vgl. allgemein: R. *Oertel*, Wandmalerei und Zeichnung in Italien, in: *Flor. Mitt.*, IV-V, 1940, S. 262-270, und auch D.F. *Zervas*, Lorenzo Monaco, Lorenzo Ghiberti und Orsanmichele: Part I, in: *Burl. Mag.*, LXXXIII, Nov. 1991, S. 756, Anm. 51 (freundlicher Hinweis von Dr. Frank Martin).
- <sup>23</sup> ASF, Not. Antecos. 18000, fol. 179rv (vgl. Appendix).
- <sup>24</sup> A. *Markham Schulz*, The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop, Princeton 1977, S. 34.
- <sup>25</sup> H. *McNeal Caplow*, Michelozzo, New York/London 1977, S. 243-349, zur Rekonstruktion insbes. S. 334-349.
- <sup>26</sup> Vgl. H.W. *Janson*, The Image of Man in Renaissance Art: From Donatello to Michelangelo, in: *Sixteen Studies*, New York 1970, S. 98-134. Der Autor führt als Vorbild für den Blendbogen des Bruni-Grabmals den inneren Eingangsbogen des römischen Pantheons an.
- <sup>27</sup> R.P. *Ciardi*, C. *Casini* und *Lucia Tongiorgi Tomasi*, Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento, Florenz 1987, S. 48 ff.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, S. 49, Anm. 124.
- <sup>29</sup> Zum Typus des Arcosoliengrabmals vgl. F. *Burger*, Geschichte des Florentinischen Grabmals, Straßburg 1904, S. 181-212; als frühestes Beispiel wird allgemein das Strozzi-Grabmal in S. Trinita angeführt *Margrit Lisner*, Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos, in: *Münchener Jb.*, IX-X, 1958-59, S. 125 ff.; dem Typus gehören weiter folgende Grabmäler an: das Grabmal des Orlando de' Medici in SS. Annunziata in Florenz von Bernardo Rossellino, das Pandolfini-Grabmal in der Florentiner Badia und die Grabmäler der Sassetti in S. Trinita.
- <sup>30</sup> *Burger* (Anm. 29), S. 203.
- <sup>31</sup> Die Sarkophage wurden 1296 vom Platz zwischen Baptisterium und Dom in Florenz entfernt: *Del Migliore*, S. 89; zur Bogenform der Grabmäler vgl. *Boccaccio*, *Decamerone*, VI, 9; *Vasari-Milanesi*, Bd. I, S. 285, Anm. 2.
- <sup>32</sup> *Longhurst* (Anm. 10), M. 23; Manno Donatis Grabmal befindet sich im Kreuzgang von S. Antonio.
- <sup>33</sup> C. *Brandi*, Il Tempio Malatestiano, Turin 1956, S. 10.
- <sup>34</sup> *Burger* (Anm. 29), S. 48, Abb. 23.
- <sup>35</sup> Äußerung bei *Ciardi Dupré dal Poggetto* (Anm. 10), S. 214-216.
- <sup>36</sup> B. *Andrae* und S. *Settis*, Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo, Marburg 1984.
- <sup>37</sup> C.R. *Chiarlo*, "Donato l'a lodate per cose buone": il reimpiego dei sarcofagi da Lucca a Florenz, in: *Andrae/Settis* (Anm. 36), S. 124 ff.; S. *Settis*, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in: *id.* (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana, 3 Bde., Turin 1984-1986, Bd. III, 1986, S. 394 ff.
- <sup>38</sup> Vgl. Anm. 30.
- <sup>39</sup> *Ibid.*
- <sup>40</sup> Für das Grabmal des Feldherrn Piero Farnese im Florentiner Dom wurde ein sich heute im Dommuseum befindlicher antiker Sarkophag wiederverwendet, dessen Vorderseite allerdings gegen die Wand aufgestellt, und dessen Rückseite neu bearbeitet wurde; vgl. *Luisa Becherucci* und *Giulia Brunetti*, Il museo dell'opera del Duomo, Florenz 1969, Bd. I, S. 212-214.
- <sup>41</sup> Im Camposanto befindet sich beispielsweise ein Endymionsarkophag, der 1467 laut Inschrift wiederverwendet wurde; vgl. P.E. *Arias* (Hrsg.), Camposanto Monumentale di Pisa, Pisa 1977, A7 est.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, A10 est.
- <sup>43</sup> Zur antiken Bedeutung der Löwensarkophage vgl. C.R. *Chiarlo*, Sul significato dei sarcofagi a "lenos" decorati con leoni, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, III. Folge, IV, 1974, 4, S. 1307-1345. Chiarlo zeigt überzeugend, daß die mit Löwenprotomen dekorierten antiken



- Wannensarkophage auf die bei der Weinkelter benutzten Wannen zurückgehen und insofern auf die Weinkelter anspielen, bei der der frische Wein aus den Löwenmäulern floß. Dieser Vergleich wurde zu einer Metapher für ein neues Leben nach dem Tod. Ursprünglich wurde die Bedeutung an den Sarkophagen mit Löwenprotromen mit geöffneten Mäulern entwickelt, jene mit geschlossenen, einen Ring haltenden Mäulern wie im Falle des Davanzati Sarkophags, sind eine spätere Variante des Typus', die bereits nicht mehr den ursprünglichen Sinn beibehält. Inwieweit die Metapher der Weinkelter im 15. Jahrhundert noch verstanden wurde, ist schwer zu sagen. Immerhin läßt sich ein Sockelrelief der Judith von Donatello anführen, wo Putten den Wein in einer Wanne keltern, der aus einer mit einem Löwenkopf geschmückten Öffnung fließt.
- <sup>44</sup> F. Donati und M.C. Parra, Pisa e il reimpiego 'laico': La nobiltà del sangue e d'ingegno, e la potenza economica, in: *Andrae/Settis* (Anm. 36), S. 103-120.
- <sup>45</sup> Ibid.; G. Scalia, "Romanitas" Pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo, in: *Studi Medievali*, III. Folge, XIII<sup>2</sup>, 1972, S. 791-843; M.C. Parra, Meditando sul reimpiego: Modena e Pisa viste in Parallelo, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, III. Folge, XIII<sup>2</sup>, 1983, S. 1453-1483.
- <sup>46</sup> E. Gamurrini (Anm. 13), Bd. III, S. 245.
- <sup>47</sup> Vgl. beispielsweise die Aufzählung antiker Reste als "Beweise" für den römischen Ursprung der Stadt Florenz bei Coluccio Salutati, *Invectiva in Antonium Luschum Vicentinum*, in: *Prosatori latini del Quattrocento*, Hrsg. E. Garin, Mailand 1952, S. 8-37.
- <sup>48</sup> Es ist sehr unwahrscheinlich, daß der antike Sarkophag als frühchristlicher erkannt werden konnte. Hierzu vgl. G.C. Wataghin, *Archeologia e archeologie. Il rapporto con l'antico fra mito arte e ricerca*, in: *Settis, Memoria* (Anm. 37), Bd. I, S. 171-221; allgemein zur Wiederverwendung antiker Sarkophage vgl. *id.*, *Continuità* (Anm. 37).
- <sup>49</sup> Scalia (Anm. 45).
- <sup>50</sup> E. Borsook, L'Hawkwood d'Uccello et la vie de Fabius M. de Plutarque: evolution d'un projet de Cenotaphe, in: *Revue de l'Art*, LV, 1982, 44-51.
- <sup>51</sup> Vgl. das Grabmal für Maso degli Albizzi (W. Paatz, Ein frühes Donatellianisches Lünettengrabmal vom Jahre 1417, in: *Flor. Mitt.*, III, 1932, S. 539-540), die Strozzi-Grabmäler (Lisner [Anm. 29], H. Saalman, Strozzi Tombs in the Sacristy of Santa Trinita, in: *Münchner Jb.*, 1987, S. 149-160); die Medici-Gräber in San Lorenzo (zuletzt I. Lavin, in: *Donatello-Studien*, München 1989, S. 155-169); die Arcosoliengrabmäler für Orlando de' Medici in SS. Annunziata (Abb. 12).
- <sup>52</sup> A. Höger, Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und Altären des Trecento in Florentiner Kirchen, Bonn 1976, S. 99 f., verweist bereits darauf, daß die Familiengrabmäler im Florenz des 14. Jahrhunderts sehr schlicht und zumeist ohne Liegefigur seien. Die einzige Ausnahme bildet das Corsini-Grabmal in S. Croce. Gegen diese These mag man das Grabmal des 1441 verstorbenen Juristen Filippo Lazzari in San Domenico in Pistoia anführen, dessen Grabmal eine Liegefigur aufweist. Hier muß allerdings bedacht werden, daß der Grabmaltypus dem der Bologneser Juristengrabmäler folgt (R. Grandi, I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna. 1267-1348, Bologna 1982), und darüber hinaus das Grabmal erst 1462 begonnen wurde (G. Milanese, *Nuovi Documenti per l'arte toscana*, Florenz 1901, Dok. Nr. 133). In der zweiten Jahrhunderthälfte häufen sich die Beispiele von Liegefiguren auch an privaten Grabmälern; man denke etwa an das der Rossellino-Werkstatt zugeschriebene Chellini-Grabmal in San Miniato al Tedesco (Markham Schulz [Anm. 21], S. 75-81).
- <sup>53</sup> Leonardi Bruni *Arretini Epistolarum Pars Secunda*, Hrsg. C. Mebus, Florenz 1741, lib. VI, S. 45 f.
- <sup>54</sup> Bereits I. Herklotz, *Sepulcra e Monumenta del Medioevo*, Rom 1985, S. 197 ff., verweist auf den Zusammenhang der Entstehung der Liegefigur in Italien mit dem päpstlichen Begräbniszeremoniell. Für das Begräbniszeremoniell Leonardo Brunis vgl. *Vespasiano da Bisticci, Le vite degli uomini singolari*, Hrsg. A. Greco, Florenz 1970, S. 484; vgl. Markham Schulz (Anm. 21), S. 35.
- <sup>55</sup> ASF, Not. antecos. 18000, fol. 179v.: "Et prohibuit in eius exequiis pulsari pro campana ad clericatum aut aliam pompam, sed solum celebrari debere pro salute anime sue vigiliam cum sacerdotibus et cera in huiusmodi requisitis et quod infra octo dies vel circa a tempore eius mortis, fiat officium missarum dicendarum in dicta ecclesia pro salute anime sue, que vulgariter dicuntur le messe, ut moris est condecenter et competenter".
- <sup>56</sup> A. Garzelli, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Florenz 1969, S. 77 f.
- <sup>57</sup> Die Ziegelmusterung folgt dem Vorbild antiker Sarkophagdeckel; vgl. F. Rebecchi, L'utilizzo dei sarcofagi pagani tra IV e VI secolo d.C.: esempi ispadani per un problema archeologico, in: *Andrae/Settis* (Anm. 11), S. 43-58, Abb. 11, 12 und Marita Horster, Castagnos Florentiner Fresken 1450-1457, Wallraf-Richartz Jb., XVII, 1955, S. 115. Interessanterweise scheint es das früheste nachantike Beispiel dieser Dachziegelmusterung an Sarkophagdeckeln zu sein, die erst um die Jahrhundertwende an den Sarkophagen des Grabmal Freskos für Niccolò da Tolentino im Florentiner Dom von Andrea del Castagno und des Marsuppini-Grabmals in S. Croce von Desiderio da Settignano anzutreffen ist.
- <sup>58</sup> Ciardi Dupré dal Poggetto (Anm. 10), S. 214-216.



<sup>59</sup> Auf den Donatello-Michelozzo-Kreis weist auch das Scheibenornament auf dem oberen Steg des Davanzati-Deckels (vgl. Abb. 10). Es erscheint als Rahmenleiste auf der der Donatello-Schule zugewiesenen Grabplatte des Pietro Fuochi (+ 1430) in San Francesco in Prato; vgl. A. Natali, *Per due lastre tombali in San Francesco in Prato*, in: *Donatello-Studien* (hrsg. vom KIF), München 1989, S. 244-249.

<sup>60</sup> *Ciardi/Casini/Tongiorgi Tomasi* (Anm. 27), S. 54 f.

## RIASSUNTO

Il sepolcro di Giuliano Davanzati nella chiesa fiorentina di Santa Trinita, uno dei pochi esempi di antichi sarcofagi riutilizzati ancora conservati *in situ*, non ha trovato fino ad adesso nella storia dell'arte larga considerazione. Il presente articolo definisce per la prima volta i problemi di datazione, collocazione originaria ed attribuzione collegati a quest'opera.

Il coperchio del sarcofago mostra incisa la data dell'anno 1444. Giuliano morì però solo nel 1446. L'architettura dipinta sull'arco in cui è collocato l'antico sepolcro non può, in base al suo linguaggio formale, essere stata concepita prima dei tardi anni '40. Si suppone quindi che il coperchio del sarcofago fosse stato preparato ancora vivente Giuliano, e che il sarcofago stesso dovesse venire posto nella profondità di un arco più antico, già presente in quel periodo, nel muro al lato opposto della cappella. Dopo la morte di Giuliano venne poi progettata per il sepolcro una nuova nicchia, più grande, strutturata da elementi architettonici, prendendo a modello le sepolture di umanisti in Santa Croce; la sua architettura tuttavia — certamente a causa dei costi — non venne eseguita in marmo, bensì dipinta.

L'autrice suppone che l'idea di utilizzare un sarcofago antico per il sepolcro indichi Pisa, dove tale tradizione permane fino al XV secolo. Giuliano Davanzati, che in qualità di stimato giurista apparteneva alla cerchia di Rinaldo degli Albizzi e di Cosimo il Vecchio, era nei suoi ultimi anni governatore di Pisa. Il suo sepolcro può forse essere messo in relazione con lo scultore Andrea Guardi, che dal 1442/43 teneva una bottega a Pisa, collaborava alla locale Opera del duomo, ed è conosciuto in particolare per i suoi lavori a sarcofagi antichi. A Guardi rimandano anche determinati motivi nella decorazione dell'architettura dipinta. L'autrice respinge gli argomenti ultimamente apportati dalla critica in favore di una attribuzione del sarcofago Davanzati a Bernardo Rossellino.

## Bildnachweis:

KIF: Abb. 1-3, 7, 9-11. - Luigi Artini, *Florenz: Abb. 4.* - *Gab. Fotografico Naz., Rom: Abb. 5.* - Nach J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1964, Bd. III, Abb. 97 u. 98: Abb. 6.* - Anderson: *Abb. 8, 15.* - Alinari: *Abb. 12, 13.* - Foto Monti, *Florenz: Abb. 14.* - Autorin: *Abb. 16.*