

DAS GRABMAL FÜR KARDINAL ADAM EASTON
IN SANTA CECILIA IN TRASTEVERE UND SEINE BILDHAUER:
GIOVANNI D'AMBROGIO UND LORENZO DI GIOVANNI AUS FLORENZ

von Gert Kreytenberg

Der Kardinal Adam Easton hatte ein dramatisch bewegtes Leben. Er wurde in Easton in der Grafschaft Norfolk geboren, trat dem Benediktinerorden in Norwich bei und begann 1350 in Oxford seine Studien, die er 1365 mit dem Magister der Theologie abschloß. Als Sekretär des Kardinals Simon Langham kam er 1368 an die päpstliche Kurie in Avignon, an der er nach dem Tod seines Mentors (1376) zum Prokurator der englischen Benediktiner aufstieg. Er verfaßte eine Schrift, „Defensorium ecclesiasticae potestatis“, in der er die Gewalt des Papstes und der Bischöfe in Dialogform verteidigte. Als Zeuge des turbulenten Konklaves von 1378 mit der Wahl Urbans VI. und dem Beginn des großen abendländischen Schismas schrieb er zwei Berichte, in denen er die Rechtmäßigkeit der Wahl betonte. Das Werben Urbans VI. um die Unterstützung durch England trug zu seiner Erhebung zum Kardinalpriester von Santa Cecilia am 21. Dezember 1381 bei. Im Konflikt Urbans VI. mit Karl von Durazzo im neapolitanischen Thronfolgestreit wurde der Papst 1384/85 in Nocera belagert. Am 11. Januar 1385 ließ der Papst sechs Kardinäle, darunter Adam Easton, gefangennehmen; ihnen wurde eine Verschwörung vorgeworfen, die die Auslieferung Urbans VI. an Karl von Durazzo zum Ziel hatte. Nach Folter, Geständnis und Verurteilung entging Adam Easton — wahrscheinlich dank englischer Intervention — als einziger der Hinrichtung. Erst nach dem Tod Urbans VI. 1389 konnte er das Gefängnis verlassen und erhielt durch Papst Bonifaz IX. die Kardinalswürde zurück. Nun konnte er die Prüfung der Schriften der Brigitte von Schweden abschließen und sein „Defensorium Sanctae Brigittae“ vorlegen, in dem er sie gegen die Anschuldigung der Häresie verteidigte. Am 7. Oktober 1391 fand die Heiligsprechung statt. Am 20. September 1397 starb Adam Easton in Rom.¹

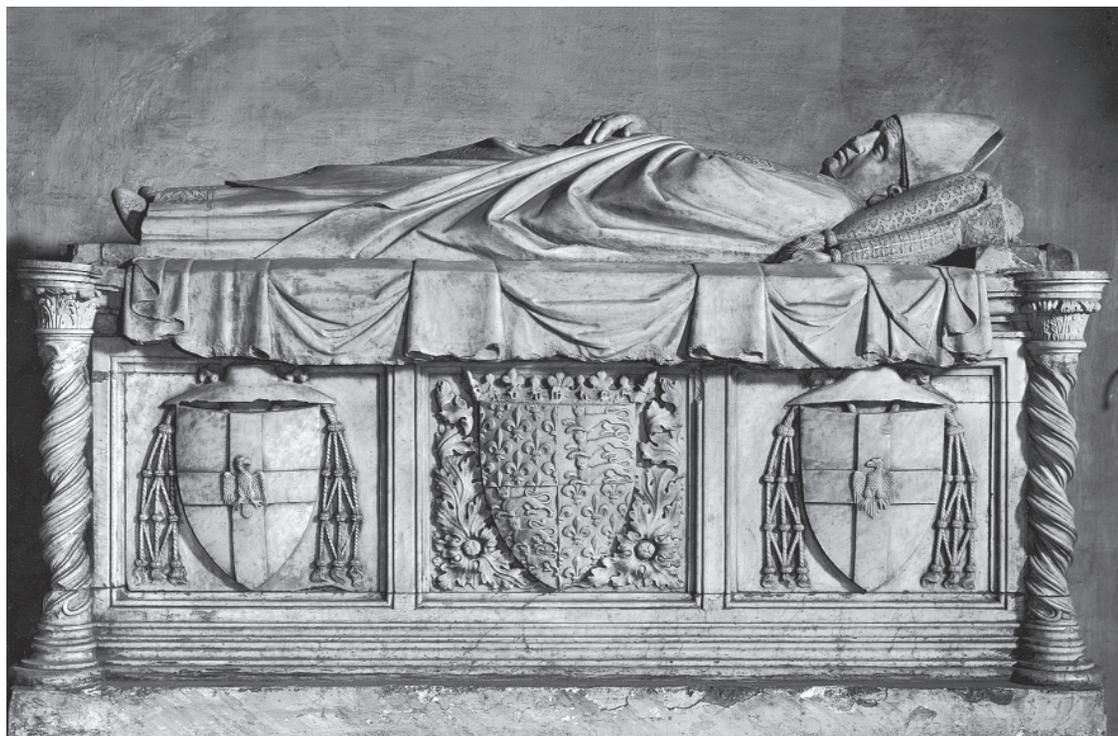
Sein Grabmal steht rechts neben dem Hauptportal an der Innenseite der Fassade von Santa Cecilia in Trastevere — genauer: das, was davon geblieben ist, als Kardinal Emilio Sfondrati es um 1600 an diese Stelle transferieren ließ, und zwar von einer der Madonna geweihten „cappella“ rechts neben der Apsis der Kirche.² Ein um 1600 entstandener, blockhafter Sockel (116 x 242 x 93,5 cm) mit Inschrift³ trägt die Reste des gotischen Grabmals (Abb. 1–2): den Sarkophag und die auf einem Bahrtuch liegende Figur des Toten. Der Sarkophag, der an den Ecken 85 cm hohe Spiralsäulen aufweist, ist an seiner Längsseite in drei Felder mit Wappen geteilt: in der Mitte das Wappen des Königreichs England (goldene Lilien auf blauem Feld im ersten und vierten Geviert und drei goldene Leoparden auf rotem Feld im zweiten und dritten Geviert, überhöht von einer Krone) und links und rechts daneben das Wappen des Kardinals (ein blaues Kreuz mit goldenem Adler auf silbernem Feld, überhöht vom geistlichen Hut mit zehn *fiocchi*). Die Schmalseiten umfassen jeweils ein Feld mit einem ornamentalen Kreuz. Das Bahrtuch verdeckt die obere Kante des Sarkophags oberhalb der Wappen beziehungsweise der Kreuze. Auf dem Bahrtuch liegt der Tote, gekleidet in Dalmatik und Kasel mit Aurifrisien, die je ein Wappen des Kardinals aufweisen. Sein Haupt, das auf zwei verzierten Kissen ruht, trägt eine Mitra. Die vor dem Leib gekreuzten Hände stecken in Pontifikalhandschuhen, über denen an Ring- und Mittelfinger der rechten Hand je ein Ring zu sehen ist. In der Aufsicht auf das Grabmal⁴ sind vier quadratische Basen von Pfeilern zu erkennen, die jeweils ein Viertel der kreisförmigen Oberfläche der Säulenkapitelle an den Ecken des Sarkophags einnehmen. Zugleich ist beim Fußende ein Spalt zwischen Sarkophag und Mauer zu sehen, der es erlaubt

zu ertasten, daß ein Stück der Rückseite des Sarkophags voll ausgearbeitet ist.⁵ Daraus ergibt sich, daß die Rückseite insgesamt entsprechend der Vorderseite beschaffen sein muß. Somit hat es sich ursprünglich um ein freistehendes Grabmonument gehandelt.

Dies wird auch durch schriftliche Quellen überliefert. Das Grabmal stand 1599 "in der Cappella della Madonna, rechts der Tribuna, 'in isola, co 'l coperchio sostenuto sù quattro colonne'".⁶ Bei der Transferierung ließ Kardinal Sfondrati "levar [...] le quattro colonne superiori, che regeva il coperchio a modo di Baldacchino [...]; [...] nel collocarlo poi dove hora si vede, non vi fù rimesso il coperchio: ma, con alterazione d'architettura, fù posta nella parte inferiore dell'arca, in carattere moderno l'infrascritta memoria".⁷ Am Architrav der Bedachung des Baldachins befand sich eine Inschrift, die sich über alle vier Seiten erstreckte:⁸

† Artibus iste pater famosus in omnibus Adam / theologus summus cardiquenalis erat / Anglia cui patriam titulum dedit ista beate / edes Cecilie morsque suprema polum / anno M C C C L X X X X V I mense septembris XV.⁹

Der Umstand, daß diese Inschrift sich über den Architrav der Bedachung an allen vier Seiten hinzog, läßt keinen Zweifel daran, daß das Grabmal ursprünglich frei im Raum gestanden hat. Von den "quattro colonne superiori" und dem "coperchio" fehlt jede Spur.¹⁰ Offenkundig nach der Transferierung des Grabmals entstand die Zeichnung (Abb. 3), die den Sarkophag mit der Totenfigur auf einem massiven Sockel aus der Zeit um 1600 ruhend zeigt.¹¹ Zugleich sehen wir einen von vier Spiralsäulen getragenen Baldachin über der Totenfigur; dabei ist zu bemerken, daß die Spiralsäulen nicht auf denjenigen am Sarkophag stehen, sondern auf den quadratischen Basen,



1 Giovanni d'Ambrogio und Lorenzo di Giovanni, Grabmal für Adam Easton, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.



2 Giovanni d'Ambrogio und Lorenzo di Giovanni, Grabmal für Adam Easton, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.

die ein Viertel der Kapitelle der Spiralsäulen am Sarkophag einnehmen. Zu Recht ist bemerkt worden, daß diese Zeichnung “den Zustand vor und nach der Transferierung kombiniert (?)”.¹²

Der Architekt Giuseppe Sacconi hat 1891 diesem Grabmonument für Kardinal Adam Easton (Abb. 1) die Statuen von zwei kandelabertragenden Engeln und der Madonna mit Kind (Abb. 4–6) im Vorraum der Empore von Santa Cecilia sowie von zwei weiteren Engeln mit Kandelabern (Abb. 7–8) in der Nonnenklausur zugeordnet. Dabei ließ er sich von der stilistischen Übereinstimmung der Statuen mit der Totenfigur des Grabmals leiten. Zugleich nahm er an, daß die vier Engel mit Kandelabern auf den Kapitellen der Säulen am Sarkophag gestanden hatten, während er sich nicht darüber äußerte, wo die Madonna ihren Platz am Grabmal gehabt haben könnte.¹³ Hier wurde erstmals die Frage nach dem ursprünglichen Aussehen des Grabmals angeschnitten, nach der Rekonstruktion also, der im folgenden aber wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Ciaccio (1907) akzeptierte zwar die Zugehörigkeit der Statuen von Madonna und Engeln zum Grabmal, wies aber die von Sacconi vorgeschlagene Aufstellung der Engel zurück und unterließ jeden Versuch einer Rekonstruktion.¹⁴ De Nicola (1907) hingegen nahm an, daß die Engel auf dem Boden an den vier Pfeilern oder Spiralsäulen standen, die den Sarkophag getragen hätten. Mit Vorbehalt vermutete er, daß die Madonnenstatue auf dem Boden in der Mitte zwischen den vier Engeln oder aber als Bekrönung auf dem Baldachin plazierte war.¹⁵ Filippini (1908) referierte die von De Nicola vertretene Auffassung.¹⁶ Venturi (1908) meinte ebenso wie Hoogewerff (1926), Hermanin (1945) und Toesca (1951), daß die Statuen der Madonna und der vier Engel zum Grab gehört hätten, ohne die Frage der Rekonstruktion des Grabmals zu berücksichtigen.¹⁷ Nach Matthiae (1970) war das Grabmal ursprünglich freistehend; bei den Engeln sei wegen der Ausbuchtung an der Rückseite an eine Aufstellung an Pfeilern “nella base del monumento” gedacht worden und bei der Madonna an eine Position auf dem Baldachin, wie er auf der Zeichnung (Abb. 3) abgebildet ist. Gardner hob hervor, daß ein freistehendes Grabmal am Ende des Trecent-

to in Rom sehr ungewöhnlich war, daß dem Kardinal mit seinem englischen Hintergrund aber solche Grabmäler bekannt sein mußten. Die Spiralsäulen des Baldachins standen nach Gardner sehr wahrscheinlich auf den Ecksäulen am Sarkophag und nicht auf den inneren, quadratischen Basen, deren Funktion vom Forscher nicht bedacht wurde. Die Statuen hätten eher zu einer Altardekoration als zum Grabmal gehört.¹⁸ Im Corpus der mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium wird das Grabmal so rekonstruiert, „daß es sich um ein Freigrab handelte, welches zwei Geschosse mit je vier Säulen aufwies“. Zu Recht wurde bemerkt, daß in der Zeichnung (Abb. 3) „der Baldachin selbst in approximativer Form wiedergegeben“ ist und daß die mittelalterlichen Spiralsäulen in barocker Manier dargestellt sind. „Laut Zeichnung standen die Säulen auf den inneren Podesten, was einige Wahrscheinlichkeit für sich hat.“¹⁹ Obwohl festgestellt wurde, daß die kandelabertragenden Engel mit ihren Aushöhlungen im Rücken die Säulen des Baldachins halb umschließen könnten und daß ihre Basismaße mit den Oberflächen der Kapitelle der Säulen am Sarkophag übereinstimmen, gelangte man zu dem Schluß, daß eine größere Wahrscheinlichkeit für die Trennung von Grab und Statuengruppe spreche, weil die Madonna, die stilistisch nicht von den Engeln zu trennen sei, sich nicht in den Kontext des Grabmals einfüge.²⁰

In den rekonstruktiven Überlegungen im Grabmäler-Corpus finden sich meines Erachtens drei Irrtümer. Der erste betrifft die Annahme, das Grabmal habe nur „zwei Geschosse mit je vier Säulen“ aufgewiesen, der Sarkophag habe also auf dem Boden gestanden. Der zweite besteht in der Trennung von Engeln und Grabmal und der dritte Irrtum ergibt sich daraus, daß die Funktion der Madonna nur im unmittelbaren Kontext des Grabmals gesucht wurde.

Zum ersten Aspekt, zur Frage: Stand der Sarkophag (Abb. 1) auf dem Boden oder gab es einen Sockel oder ein Stützengeschoß? „Die von drei Wulsten bestimmten Basisprofile des Sarkophags samt dem unteren Rahmenprofil der Felder (Höhe 18 cm) bestehen an allen drei sichtbaren Seiten — d. h. unter Einschluß der Ecksäulen — aus einem Werkstück [...]“²¹ Im übrigen sind die Vorderseite des Sarkophags, jede der beiden Schmalseiten samt je zwei Spiralsäulen und wahrscheinlich auch die Rückseite aus je einem Werkstück gefertigt.²² Hätte der Sarkophag ursprünglich entweder auf dem Boden oder auf einem massiven Sockel (wie jenem aus der Zeit nach 1600; Abb. 3) stehen sollen, dann wäre eine 18 cm hohe Bodenplatte mitsamt den Basen für die Spiralsäulen nicht nötig gewesen. Er hätte dann auch ohne Bodenplatte aus seinen Teilen zusammengebaut werden können. Die Existenz dieser gewaltigen Marmorplatte legt die Annahme nahe, daß sie als Basis für den weiteren Aufbau des Grabmonuments unabdingbar notwendig war. Das heißt also, daß sie vom Boden abgehoben war — wodurch? Durch Spiralsäulen, die unter denen an den Ecken des Sarkophags gestanden und ihnen entsprochen haben dürften, vermutlich sogar in der Höhe; dann hätte sich die Oberkante des Sarkophags in 1,70 m Höhe befunden. Über der Totenfigur auf dem Sarkophag erhob sich ein Baldachin, wie er in der Zeichnung (Abb. 3) dargestellt ist. Die Spiralsäulen des Baldachins standen, wie die Zeichnung belegt, nicht auf den Kapitellen der Ecksäulen, sondern auf den inneren, quadratischen Podesten, die ein Viertel der Oberfläche der genannten Kapitelle (Abb. 2) einnehmen. Die Höhe der Spiralsäulen des Baldachins könnte, so darf vermutet werden, das Maß der Spiralsäulen am Sarkophag von 85 cm Höhe wiederholt haben. Die Bedachung des Baldachins dürfte in der Zeichnung annähernd richtig wiedergegeben sein; dafür spricht, daß der Anfang der Inschrift an seinem Architrav zutreffend zu lesen ist: „Artibus iste pater famosus in omnibus Adam theologus summus cardiquenalis erat.“ Das Grabmonument (Abb. 9) wies demnach nicht zwei, sondern drei Abschnitte auf: ein Stützengeschoß, darauf der Sarkophag und darüber die Totenfigur unter einem Baldachin in einer allseits offenen Totenkammer.

Zum zweiten Aspekt, zur Frage: Gehörten die Engelsstatuen (Abb. 5–8) zum Baldachin oder nicht? Die Argumente, die dafür sprechen, finden sich im Grabmäler-Corpus angeführt: „Die vier Engel konnten mit ihren Aushöhlungen im Rücken diese [die Säulen des Baldachins] halb umschließen, so daß das Fehlen von Dübellöchern auf der Deckplatte der Sarkophagsäulchen



3 Zeichnung des Grabmals für Adam Easton, nach 1600. BAVR, Barb. lat. 3084, fol. 282r (© 2011, Biblioteca Apostolica Vaticana).

kein Hindernis für ihre Aufstellung daselbst wäre [...]. Die Basismaße [von Figurenbasis und Kapitell] sind damit vereinbar, ebenso ihre Höhe, wenn man sich die Säulchen des Baldachins annähernd wie die Sarkophagsäulchen vorstellt [...].²³ Das ist völlig richtig, und so wird es gewesen sein. Daß die Engelsstatuen im Grabmäler-Corpus nicht dem Grabmonument zugeordnet wurden, ist dadurch begründet, daß sie stilistisch mit der zugehörigen Madonnenstatue übereinstimmen, daß diese aber nicht sinnvoll am Grabmal unterzubringen ist.²⁴ Das dürfte zutreffen. Im Grabmäler-Corpus kam man aber zum falschen Schluß: die Engel vom Grabmal zu trennen. Die Engel gehören — wie gesagt — zum Grabmal, die Madonna nicht. Dennoch stimmen Engel und Madonna stilistisch überein und entstammen demselben Zusammenhang. Es ist zu berücksichtigen, daß das Grabmal des Kardinals Adam Easton in der Cappella della Madonna errichtet wurde. Zum Grabmal gehörte also ein Altar. Die Madonnenstatue dürfte ursprünglich über diesem Altar gestanden haben.



4 Giovanni d'Ambrogio, Madonna mit Kind, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.

5 Lorenzo di Giovanni, Engel, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.



6 Giovanni d'Ambrogio, Engel, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.



7 Giovanni d'Ambrogio, Engel, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.

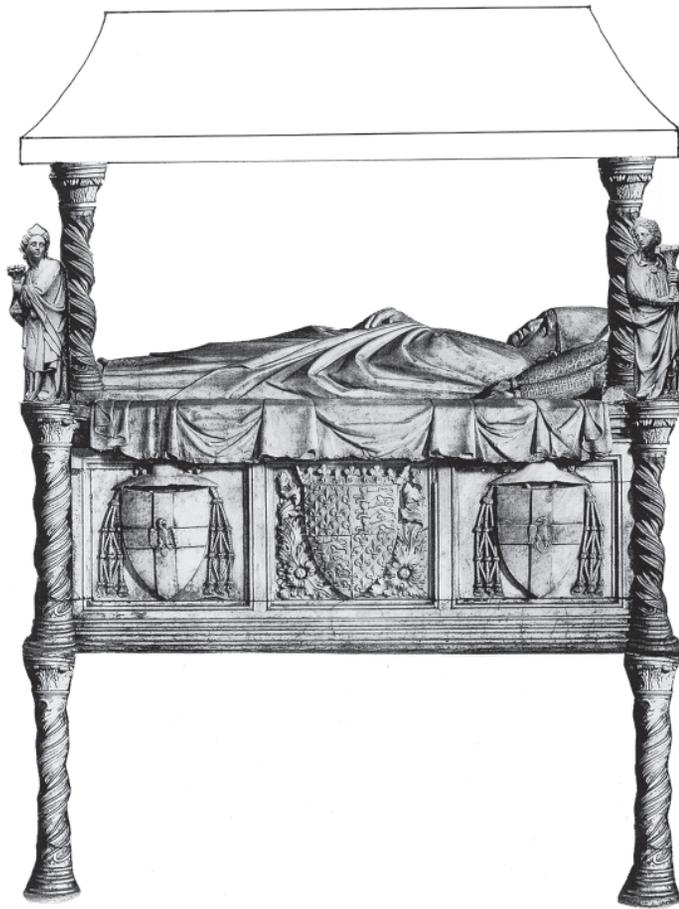


8 Lorenzo di Giovanni, Engel, 1398/99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere.



Die Entscheidung für den Typus des frei stehenden Grabmals hat Gardner mit dem Hinweis auf den biographischen Hintergrund des Kardinals verständlich zu machen versucht; Easton hatte in England und Avignon sicherlich zahlreiche Monumente dieser Art gesehen. Doch war der Typus des frei stehenden Grabmals in der italienischen Grabarchitektur durchaus nicht unbekannt, wie folgende Beispiele belegen: der Schrein des hl. Dominikus aus der Werkstatt von Nicola Pisano in San Domenico in Bologna (1264–1267), das Grabmal für die Königin Margarethe von Brabant, Gemahlin Heinrichs VII., von Giovanni Pisano in San Francesco di Castelletto in Genua (1313), der Schrein des hl. Oktavian von Tino di Camaino im Dom von Volterra (1320), der Schrein des hl. Cerbone von Goro di Gregorio im Dom von Massa Marittima (1324). Bei allen italienischen Beispielen wird der Sarkophag durch Trägerfiguren oder Pfeiler vom Boden abgehoben, wie dies beim Grabmal Adam Easton der Fall gewesen sein dürfte, das seiner Form nach in einer italienischen Tradition steht.²⁵

Sacconi (1891), der die Statuen von Engeln und Madonna (Abb. 4–8) in den Kontext des Grabmals von Adam Easton eingeführt hat, sah in den Skulpturen „la maniera de’ Pisani“ und erspürte damit ihre toskanische Abkunft. Lapidar bemerkte Picarelli (1903) zum Grabmal: „di stile gotico toscano, attribuito a Paolo Romano“.²⁶ Dagegen bezweifelte Ciaccio (1907) die Zuschreibung des Grabmals an Maestro Paolo und sah in der Madonnenstatue „la elegante mossa pisana“, ohne einen bestimmten Bildhauer vorzuschlagen. Auch De Nicola (1907) wies die Zuschreibung an Maestro Paolo nachdrücklich zurück. Er stellte fest, daß der unbekannte Bildhauer von Lorenzo Ghiberti in dessen „Commentarii“ erwähnt worden ist, aber ohne Namensnennung.²⁷ Ghiberti schrieb: „[...] vidi in Roma, nella olimpia quattrocento quaranta, una statua d’uno Ermofrodito di grandezza d’una fanciulla d’anni tredici, la quale statua era stata fatta con mirabile ingegno. [...] La scultura era coperta di terra per insino al pari della via. Rimondandosi el detto luogo, era sopra a sancto Celso, in detto lato si fermò uno scultore; fece trarre fuori detta statua et condussela a sancta Cecilia in Trastevere, ove [el] scultore lavorava una sepultura d’uno cardinale.“²⁸ Da in den Jahren um 1400 in Santa Cecilia in Trastevere ein Kardinalsgrabmal nur für Adam Easton errichtet wurde, muß bei Ghiberti von diesem die Rede sein. Nach Filippini (1908) stammen das Grabmal und seine Skulpturen von einem Bildhauer, der die Werke der Pisani studierte und ein in der römischen Kunst der Zeit isoliertes Werk hinterließ. Venturi (1908) urteilte: „Il sepolcro è superiore a quanto uscì dalle mani di Paolo e de’ marmorari suoi contemporanei e predecessori immediati.“²⁹ Davies (1910) bemerkte nur knapp: „The tomb, ascribed by some writers to Magister Paulus, is more probably the work of a Siense sculptor.“ Dagegen glaubte Hoogewerff (1926), daß „un artiste inconnu, probablement sorti du milieu napolitain et peut-être de nationalité française“ am Werk gewesen sei.³⁰ Toesca (1951) meinte, daß das Grabmal von dem Florentiner Bildhauer Giovanni d’Ambrogio und dessen Sohn Lorenzo di Giovanni geschaffen worden sei, wobei er die Statuen von Madonna und Engeln dem Sohn zuschrieb, weil der Jesusknabe auf dem Arm der Madonna den Putti des Bildhauers am Türsturz der Porta dei Canonici des Florentiner Domes gleiche.³¹ Zutreffend hob Matthiae (1970) hervor, daß das Gesicht der Totenfigur „una certa naturalezza“ aufweist. Er machte sich Toescas Auffassung zu eigen, wobei er aber betonte, daß die Totenfigur und die Statuen von Madonna und Engeln nicht von derselben Hand stammten.³² Cervone (1983) schloß noch einmal das Grabmonument Adam Eastons aus dem Werk von Maestro Paolo aus.³³ Wie zuvor Matthiae stellte Gardner (1992) bei der Totenfigur „a convincing naturalism“ fest, und er bemerkte ebenso einen stilistischen Unterschied zwischen der Totenfigur und den Statuen von Madonna und Engeln, die seiner Meinung nach eher von einer Altardekoration stammten. Während die Totenfigur des Grabmals für den ebenfalls verstorbenen Kardinal Philippe d’Alençon in Santa Maria in Trastevere, die von Piero di Giovanni Tedesco 1398/99 geschaffen worden sein dürfte, nach Gardner stärker idealisiert, mit fein polierter Oberfläche versehen und insgesamt konventioneller ist, erscheine diejenige des Grabmals Adam Easton als viel lebhafter charakterisiert und summarischer gemeißelt. Die Totenfigur in Santa Cecilia begriff er als „an



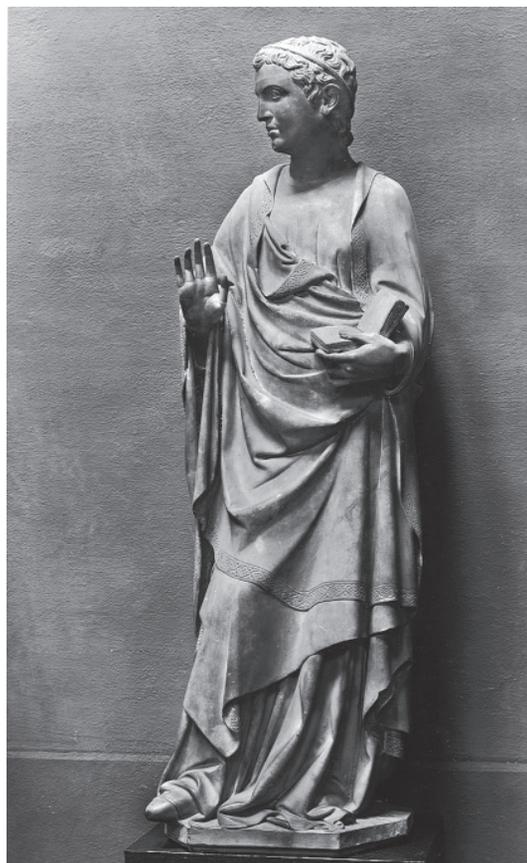
9 Rekonstruktion des Grabmals für Adam Easton (Verfasser).

isolated work, probably by a Roman sculptor”.³⁴ Im *Grabmäler-Corpus* (1994) wurde festgestellt, daß die Statuen von Madonna und Engeln erstens aus stilistischen Gründen nicht voneinander zu trennen sind und zweitens “sicher nicht von derselben Hand wie die Figur des Toten” gefertigt sind. Im Vergleich der Totenfiguren der Grabmäler der Kardinäle Adam Easton und Philippe d’Alençon bemerkten die Autoren, daß “die Gesamtkonzeption der Figur [...] durchaus nahe” ist. Während jedoch der Idealismus des Gesichts von Philippe d’Alençon “sich mit den Hauptströmungen um 1400 vereinbaren läßt”, weise der Realismus von Adam Eastons Gesicht weit über die Zeit um 1400 hinaus: “Eine spätere Entstehung im ersten Fünftel des 15. Jahrhunderts wäre deshalb durchaus in Erwägung zu ziehen [...] Figurentypus und Gesichtsgestaltung verweisen in wesentlichen Zügen auf die Toskana, womit ein anderes Beispiel toskanischer Orientierung neben dem d’Alençon-Grabmal vorliegt.” Ausdrücklich wurde die Zuschreibung von Grabmal und Statuen an Giovanni d’Ambrogio und Lorenzo di Giovanni zurückgewiesen.³⁵

In der Literatur wird also generell eine Zuschreibung des Grabmals von Adam Easton an Maestro Paolo abgelehnt. Die Reihe der Beiträge erreicht jedoch weder eine allmähliche Klärung der Urheberfrage noch einen Konsens darüber. Vielmehr zielen die allgemein gehaltenen Stildefinitionen in alle Richtungen: französischer Bildhauer aus neapolitanischem Ambiente, römischer



10 Giovanni d'Ambrogio, Verkündigungsendel, 1391/92. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.



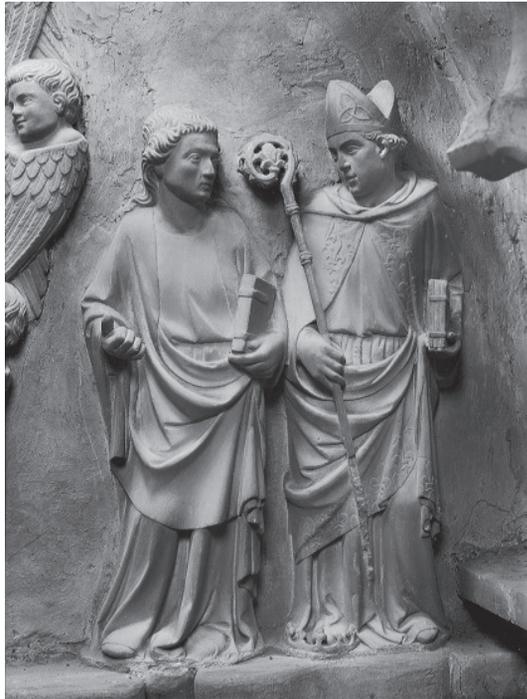
11 Giovanni d'Ambrogio, Verkündigungsmaria, 1391/92. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.

Bildhauer, überwiegend aber toskanische Provenienz oder präziser *maniera pisana*, sienesischer oder florentinischer Bildhauer. Nur Toesca und nach ihm Matthiae wurden konkret und nahmen die Skulpturen für Giovanni d'Ambrogio und Lorenzo di Giovanni aus Florenz in Anspruch, fanden aber bei Garms, Sommerlechner und Telesko Widerspruch und Ablehnung.

Um das Ergebnis meiner Betrachtung der Skulpturen des Grabmals für Kardinal Adam Easton vorwegzunehmen: Toesca hat zutreffend erkannt, daß Giovanni d'Ambrogio und dessen Sohn Lorenzo di Giovanni das Werk gemeinsam geschaffen haben; die vorgeschlagene Händescheidung — Zuschreibung der Statuen von Madonna und Engeln an den Sohn und unausgesprochene Zuordnung der Totenfigur an den Vater — bedarf allerdings der Korrektur.³⁶ Bevor aber auf stilkritische Fragen eingegangen wird, soll die Situation der beiden Bildhauer kurz dargelegt werden. Giovanni d'Ambrogio ist in der Florentiner Dombauhütte in den Jahren von 1382 bis 1396 lückenlos dokumentiert; zuletzt erhielt er den Auftrag für eine monumentale Statue des Barnabas, die nach einem Beschluß vom 22. November 1396 an der Fassade des Domes aufgestellt werden sollte.³⁷ Für 1397 ist kein Auftrag für Giovanni d'Ambrogio in Florenz überliefert. Da kann es nicht verwundern, daß am 20. November 1397 in der Florentiner Dombauhütte festgestellt wurde, daß der Bildhauer sich aus Florenz entfernt hatte und überdies seinen Sohn, der noch

am 6. November 1397 an einem Werkstück für den Türsturz der Porta dei Canonici gearbeitet hatte, veranlaßt hatte, ihm nachzufolgen, wobei die begonnene Arbeit unfertig zurückblieb.³⁸ Der Türsturz wurde Piero di Giovanni Tedesco zur Vollendung übertragen.³⁹ Der Ärger über den eigenmächtigen Weggang der beiden Bildhauer war offenbar groß, denn am 20. März 1398 stellte die Dombauhütte fest, daß die beiden von künftiger Mitarbeit ausgeschlossen seien.⁴⁰ Am 28. Februar 1401 erhielt Giovanni d'Ambrogio dann doch ein Gehalt als Leiter der Dombauhütte seit dem 1. Januar 1401; und am 11. Januar 1402 wurde es Lorenzo di Giovanni gestattet, die Arbeit wieder aufzunehmen.⁴¹ Offenkundig war Giovanni d'Ambrogio bald nach dem Tod von Philippe d'Alençon am 14. August 1397 nach Rom gegangen, wo er Altarziborium und Grabmal für den Kardinal in Santa Maria in Trastevere schuf, und zwar in Zusammenarbeit mit dem Sohn Lorenzo di Giovanni und mit Piero di Giovanni Tedesco, der sich von Mai 1398 bis Juli 1399 an der Ausführung der Skulpturen beteiligte.⁴² Giovanni d'Ambrogio übernahm also den Auftrag zur Errichtung von Altarziborium und Grabmal, und er war demnach auch derjenige, der das Monument konzipierte, wobei er Anregungen von Arnolfo di Cambios Grabmal für Papst Bonifaz VIII. in St. Peter aufnahm und mit Reminiszenzen an Orcagnas Tabernakel auf dem Florentiner Kornmarkt Orsanmichele vereinte.⁴³

Der Auftrag zum Grabmal für Kardinal Adam Easton, der nur fünf Wochen nach Philippe d'Alençon am 20. September 1397 starb, ließ sicherlich nicht lange auf sich warten. Die beiden Monumente dürften insofern eher neben- als nacheinander entstanden sein. Da Giovanni d'Ambrogio allein als der mit dem Auftrag für das Grabmal des französischen Kardinals beauftragte Bildhauer gelten muß, wird ihm persönlich auch der zweite Auftrag für das Monument



12 Giovanni d'Ambrogio, Jakobus d. J. und Ludwig von Toulouse, 1397/99. Rom, Santa Maria in Trastevere, Altar und Grabmal für Philippe d'Alençon.



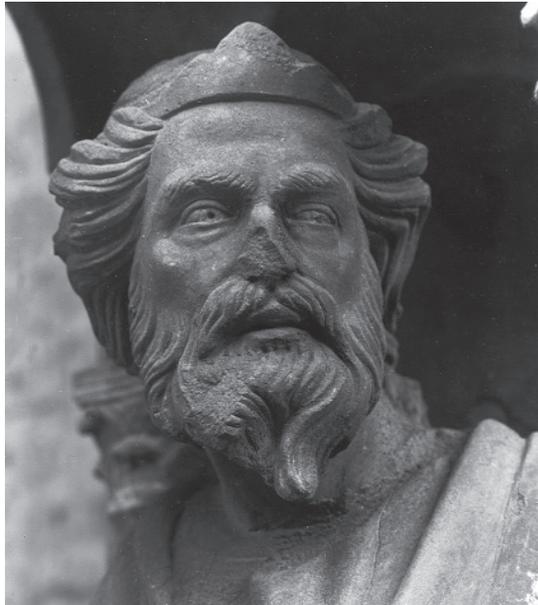
13 Giovanni d'Ambrogio, Maria, 1397/99. Rom, Santa Maria in Trastevere, Altar und Grabmal für Philippe d'Alençon.



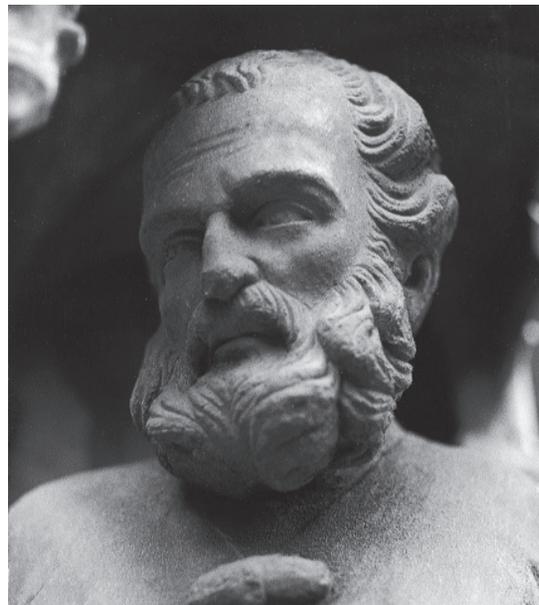
14 Lorenzo di Giovanni, Kopf von Adam Easton (wie Abb. 1).

des englischen Kardinals übertragen worden sein und nicht seinem Sohn, der als Mitarbeiter des Vaters in Rom tätig war. Das Monument für Adam Easton ist etwas bescheidener ausgefallen als jenes für Philippe d'Alençon, der ein Angehöriger des französischen Königshauses war. In der Auftragsvergabe für das Monument des englischen Kardinals dürften Giovanni d'Ambrogio auch andere Bedingungen gestellt worden sein. Das Monument (Abb. 9) ist gleichsam die Übersetzung eines Grabmals der englischen Gotik⁴⁴ in die italienische Formensprache des Trecento: Ein auf Spiralsäulen ruhender Sarkophag trägt die Totenfigur und einen Baldachin, der als Totenkammer dieser Figur fungiert. Die ursprünglich über den Ecken des Sarkophags stehenden Engel mit Kandelabern, die sich mit der Rückseite an die Spiralsäulen des Baldachins schmiegt und somit selbst übereck frontal ansichtig gestanden haben dürften, könnten wiederum als Reminiszenz an Orcagnas Tabernakel verstanden werden, an die kandelabertragenden Engel auf den Ecken der Brüstung, die das Tabernakel umgibt.

Die Figur des Toten (Abb. 1–2), die mit den beiden Kissen unter dem Kopf aus einem Marmorblock gearbeitet ist, liegt — in Dalmatik und Kasel gekleidet — auf dem Rücken mit vor dem Körper gekreuzten Händen. Nur der Kopf mit Mitra ist ein wenig zur linken Seite geneigt, die also bei dem ursprünglich freistehenden Grabmal die wichtigste Ansichtsseite gewesen sein muß. Die Frontalansicht (Abb. 1, 9) gibt die Figur in der Weise wieder, wie sie gesehen werden sollte: aus einem Blickpunkt in Höhe der Oberkante des Sarkophags. Verglichen mit anderen römischen Grabmälern ist das Bahrtuch ungewöhnlich locker und asymmetrisch drapiert und kaum an der Gliederung der Sarkophagfront in drei Felder orientiert. Dies ist bereits von Filippini und Matthiae hervorgehoben worden.⁴⁵ Ein vergleichbar drapiertes Bahrtuch findet sich auf dem Totenbett im Relief des Marientodes am Grabmal für Philippe d'Alençon, das von Giovanni d'Ambrogio entworfen und von Lorenzo di Giovanni ausgeführt worden ist.⁴⁶



15 Lorenzo di Giovanni, Kopf eines Propheten, 1396/97. Florenz, Dom, Porta della Mandorla.



16 Lorenzo di Giovanni, Kopf eines Propheten, 1396/97. Florenz, Dom, Porta della Mandorla.



17 Lorenzo di Giovanni, Kopf eines Apostels am Relief des Marientodes, 1397/99. Rom, Santa Maria in Trastevere, Altar und Grabmal für Philippe d'Alençon.

Die Totenfigur des Adam Easton (Abb. 1) ist hervorragend komponiert. Der obere Kontur der Mitra bildet eine Waagerechte, die die Schrägstellung des Gesichtsprofils ermessen läßt. Dieser Schräge antwortet die entgegengesetzte Schrägstellung des linken Oberarms, der von drei verschachtelten Schüsselfalten an der Seite des Körpers begleitet wird. Diese Falten laufen über dem linken Unterarm zusammen; daneben ruht die rechte Hand und markiert den höchsten Punkt des ausgestreckten Körpers, von dem eine flache Schräge nach links unten zu den Füßen herabführt. Im unteren Bereich der Beine dominieren aber wieder waagerechte Falten das Gewand.



18 Giovanni d'Ambrogio, Kopf der Madonna (wie Abb. 5).



19 Giovanni d'Ambrogio, Kopf der Maria (wie Abb. 13).

Die komponierte Lockerheit der Drapierung ist ein Kennzeichen von Giovanni d'Ambrogio. Es kann also nicht verwundern, daß der Duktus der Faltung des Gewandes in der (normalerweise nicht wahrnehmbaren) Aufsicht (Abb. 2) durchaus der Drapierung der Verkündigungsmaria mit antikischem Kopf (Abb. 11) gleicht, die Giovanni d'Ambrogio 1391/92 für die Lunette der Porta della Mandorla des Florentiner Domes geschaffen hat.⁴⁷ Ähnliche Drapierungen des Gewandes finden sich bei der Figur des Apostels Jakobus des Jüngeren (Abb. 12) in dem Relief von Giovanni d'Ambrogio, in dem Philippe d'Alençon der Madonna anempfohlen wird.⁴⁸ Die Bildung der Falten im Bereich der Arme der Figur des Adam Easton (Abb. 2) stimmt mit der entsprechenden Drapierung bei der Maria in der Mandorla (Abb. 13) von Giovanni d'Ambrogio am Grabmal des Philippe d'Alençon überein.⁴⁹

Die Totenfigur des Adam Easton kann also nach Entwurf und Ausführung für Giovanni d'Ambrogio in Anspruch genommen werden — bis auf den Kopf (Abb. 14). Durch die Neigung des Kopfes staut sich die Haut unter dem Kinn zu einem kleinen Doppelkinn. Die Gesichtsoberfläche ist sensibel modelliert, so daß die Knochenstruktur darunter spürbar bleibt. Zeichen des Alters zeigen sich in den tiefen Falten, die von den Nasenflügeln bis um die Mundwinkel führen, in den Tränensäcken unter den im Tod geschlossenen Augen und in den Falten auf der Stirne. In diesem Gesicht könnten Züge des Verstorbenen wiedergegeben sein; ob das so ist, mag dahingestellt sein. Jedenfalls manifestiert sich unverkennbar eine Tendenz zur Individualisierung des Toten. Die gleichzeitig entstandene Totenfigur des Philippe d'Alençon von der Hand des Piero di Giovanni Tedesco⁵⁰ zeigt einen jugendlichen, idealisierten Typus, der keine persönlichen Züge wiedergibt.



20 Giovanni d'Ambrogio, Kopf des Jesusknaben (wie Abb. 5).



21 Giovanni d'Ambrogio, Kopf eines Engels mit Duldelsack, 1394. Florenz, Dom, Porta della Mandorla.

Der Realismus, der sich in den Gesichtszügen der Totenfigur des Adam Easton manifestiert und der bereits von Ciaccio, Filippini, Matthiae und Gardner bemerkt worden ist⁵¹, ist im Werk von Giovanni d'Ambrogio die eine Grundtendenz, die sich bereits in seinen frühen Werken ankündigt: in den Köpfen der Laster unter den Füßen der Tugenden *Justitia* und *Prudentia* (1383–1386) an der Florentiner Loggia della Signoria und in den Totenfiguren auf den Grabplatten für Lapa, Angelo und Lorenzo Acciaiuoli (nach 1385) in der Certosa di Firenze.⁵² Die andere Grundtendenz in seinem Schaffen ist das Studium antiker Skulptur in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht. Doch auch die Figuren von Lorenzo di Giovanni, der seine Lehre bei seinem Vater absolviert haben dürfte und seit 1395 neben ihm als Bildhauer tätig war, zeigen, daß er in dieser Hinsicht seinem Vater gefolgt ist. Dies gilt vor allem für seine beiden Prophetenstatuen (1396/97) an der Porta della Mandorla des Florentiner Domes.⁵³ Beim linken Propheten (Abb. 15) sehen wir Tränensäcke unter den Augen wie bei Adam Easton (Abb. 14), beim anderen (Abb. 16) eine gefurchte Stirn, ähnlich geformte Augenbrauen und Ohren. Auch unter den Figuren am Relief des Marientodes, das Lorenzo di Giovanni zum Grabmal für Philippe d'Alençon beigetragen hat, finden sich Köpfe mit ähnlichen, realistischen Zügen und entsprechender Modellierung (Abb. 17). Ein Detail im Gesicht des Adam Easton spricht eindeutig für Lorenzo di Giovanni's Urheberschaft und schließt die von Giovanni d'Ambrogio aus: Die Oberlippe weist nicht den charakteristischen Schwung auf, der mit der Furche zwischen Oberlippe und Nase zusammenhängt, sondern bildet einen durchgehenden Bogen, der dem Bogen der Unterlippe entgegengesetzt ist. Diese Eigenart findet sich bei fast allen Gesichtern von der Hand des Lorenzo di Giovanni. Die Totenfigur des Adam Easton dürfte also in der Zusammenarbeit von Vater und Sohn entstanden sein.



22 Lorenzo di Giovanni, Kopf des Verkündigungse Engels, 1397/99. Rom, Santa Maria in Trastevere, Altar und Grabmal für Philippe d'Alençon.

Die Statue der Madonna (Abb. 4) stimmt im Gewandstil mit den Figuren von Jakobus dem Jüngeren und Ludwig von Toulouse (Abb. 12) an Giovanni d'Ambrogios Relief der Präsentation des Philippe d'Alençon überein. Die Gemeinsamkeiten beziehen sich auf die Artikulation des Körpers unter dem Gewand, auf die lockere Schichtung der Stofflagen, auf das Faltenbild der Drapierungen. Das Gesicht der Madonna gleicht jenem der Maria im genannten Präsentationsrelief (Abb. 18–19). Mit den Köpfen der Cherubim an der Mandorla der Maria ist der Kopf des Jesusknaben (Abb. 20) auf dem Arm der Madonna verwandt. Auch der Kopf des dudelsackblasenden Engels (Abb. 21) von Giovanni d'Ambrogio am Türrahmen der Porta della Mandorla des Florentiner Domes (1394)⁵⁴ lässt sich zum Vergleich anführen. Die Madonnenstatue fügt sich also in das Œuvre von Giovanni d'Ambrogio ein wie auch der kandelabertragende Engel mit einer an antiken Vorbildern — wie der Abundantia am Sarkophag des Kaisers Balbinus im Museo Pretestato in Rom — orientierten Haartracht und einem entsprechenden Gesichtsschnitt (Abb. 6, 24). Nicht zufällig erscheint die Drapierung des Gewandes wie eine vereinfachte Variation der Gewandung von Giovanni d'Ambrogios Verkündigungse Engel (Abb. 10) von der Porta della Mandorla des Florentiner Domes (1391/92).⁵⁵ Gemeinsam ist beiden Statuen auch die Haltung mit einer frontalen Positionierung und einer Drehung des Kopfes ins Profil, die unterstrichen wird durch die Bewegung des Armes. Im Pendant dieses Engels (Abb. 5, 23) ist eine ähnliche, aber nicht dieselbe Formensprache vernehmbar. Insgesamt ist die Figur massiger und wirkt untersetzter. Die künstlerisch nächstverwandten Figuren finden sich wiederum an Altar und Grab für Philippe d'Alençon, und zwar unter jenen Figuren, die Lorenzo di Giovanni ausgeführt hat, wie den Verkündigungse Engel (Abb. 22) oder die Figuren am Relief des Marientodes. Auch bei dem anderen, weniger gut erhaltenen Paar kandelabertragender Engel (Abb. 7–8) dürfte der eine, der linke (Abb. 7), von Giovanni d'Ambrogio stammen, denn sein Gesicht (mit schlecht restaurierter Nase; Abb. 25) gleicht jenem des Engels mit antikischen Zügen (Abb. 24), während das Gesicht des Pendants (Abb. 26) demjenigen des Engels (Abb. 23) entspricht, der von Lorenzo di Giovanni geschaffen worden sein dürfte.



23 Lorenzo di Giovanni, Kopf des Engels aus Abb. 5.



24 Giovanni d'Ambrogio, Kopf des Engels aus Abb. 6.



25 Giovanni d'Ambrogio, Kopf des Engels aus Abb. 7.



26 Lorenzo di Giovanni, Kopf des Engels aus Abb. 8.

Das Grabmal für Adam Easton wurde von Giovanni d’Ambrogio bald nach dem Tod des Kardinals unter Berücksichtigung von Vorgaben des Verstorbenen entworfen. Er dürfte derjenige gewesen sein, der nach Ghiberti bei der Ausgrabung der antiken Statue eines Hermaphroditen in Rom zugegen war. Die Ausführung des Grabmals besorgten Vater und Sohn wahrscheinlich 1398/99 gemeinsam. Bei der figürlichen Skulptur ist ihr jeweiliger Anteil anhand von Charakteristika der persönlichen Formensprache durchaus zu unterscheiden.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dieser Überblick über die Vita des Kardinals folgt den Darlegungen in: Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, II. Die Monumentalgräber, hrsg. von Jörg Garms/Andrea Sommerlechner/Werner Telesko, Wien 1994, S. 32 f. Siehe auch *Gerald S. Davies*, *Renascence: the sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*, London 1910, S. 208 f.
- ² *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 31, 33. Nach *Laura Filippini*, *La scultura nel Trecento in Roma*, Turin 1908, S. 142, war das Grabmal zunächst von der Cappella della Vergine bei der Apsis in den äußeren Portikus übertragen worden, von wo es durch Kardinal Sfondrati an die Innenwand der Fassade versetzt wurde.
- ³ Die Inschrift nach *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 32: D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) / ADAM ANGLO T(I)T(VLI)S(ANCTAE) CAECILIAE PRAESBYTERO / CARDINALI EPISCOPATVS LEONDINENSIS PERPETVO / ADMINISTRATORI INTEGRITATE DOCTRINA / ET RELIGIONE PRAESTANTI / OBIT DIE XV AVCUSTI MCCCXCVIII.
- ⁴ Diese Aufnahme entstand im Zuge einer Fotokampagne, die ich 1975 mit dem hervorragenden römischen Fotografen Dott. Giorgio Vasari unternommen habe, bei der das Grabmal für Kardinal Adam Easton sowie die zugehörigen Statuen von Engeln und Madonna im Vorraum der Empore und in der Nonnenklausur ebenso aufgenommen wurden wie Altar und Grabmal für Kardinal Philippe d’Alençon in Santa Maria in Trastevere.
- ⁵ Dies ist auch von *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 34, bemerkt worden.
- ⁶ Ebenda, S. 33.
- ⁷ Ebenda.
- ⁸ Ebenda, S. 31.
- ⁹ Ebenda, S. 32.
- ¹⁰ Ebenda, S. 33.
- ¹¹ Diese Zeichnung der BAVR, Barb. lat. 3084, fol. 282r, wurde bereits publiziert von *Giacomo De Nicola*, *Il monumento Adam a Santa Cecilia in Roma*, in: *L’Arte*, X, 1907, S. 305–307.
- ¹² *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 33, Anm. 2.
- ¹³ *E. A.*, *Monumento del cardinale Adamo Inglese in Santa Cecilia a Roma*, in: *Archivio Storico dell’Arte*, IV, 1891, S. 310.
- ¹⁴ *Lisetta Ciaccio*, *L’ultimo periodo della scultura gotica a Roma*, in: *Ausonia*, I, 1907, S. 77–80.
- ¹⁵ *De Nicola* (Anm. 11), S. 305–307.
- ¹⁶ *Filippini* (Anm. 2), S. 141–143.
- ¹⁷ *Venturi*, VI, 1908, S. 57 f. *G. - J. Hoogewerff*, *Le tombeau-autel du cardinal Philippe d’Alençon a Sainte-Marie du Trastevere*, in: *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire*, XLIII, 1926, S. 59 f. *Federico Hermanin*, *L’arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna 1945, S. 172 f. *Pietro Toesca*, *Il Trecento*, Turin 1951, S. 360 und Anm. 109.
- ¹⁸ *Guglielmo Matthiae*, *S. Cecilia*, Rom 1970, S. 66 f. *Julian Gardner*, *The tomb and the tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992, S. 130–132.
- ¹⁹ *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 34.
- ²⁰ Ebenda, S. 35. Der Grund, warum die Madonna nicht in den Kontext des Grabmals paßt, ist folgender: Ihre mögliche Position wäre auf dem Dach des Baldachins, allerdings nur zusammen mit einer Präsentation des Verstorbenen durch Heilige, wofür es keine Anhaltspunkte gibt.
- ²¹ Ebenda, S. 34. Der zitierte Satz endet so: “[...] aus einem Werkstück, dürften also als überarbeiteter Rest eines antiken Sarkophags anzusprechen sein”. Die Schlußfolgerung ist nicht nachvollziehbar.
- ²² Ebenda. Bei der Marmorplatte der Vorderseite ist die obere rechte Ecke allerdings angesetzt, wie durch eine kurze horizontale Fuge in Höhe des oberen Randes des Wappenschildes angezeigt wird.

- ²³ Ebenda, S. 35.
- ²⁴ Ebenda.
- ²⁵ *Gardner* (Anm. 18), S. 130, zum Typus des Grabmals: “As a free-standing monument it is of considerable historical importance within the Italian context. With his English and Avignonese background Easton would have been familiar with numerous free-standing monuments. He had been the executor of Cardinal Simon Langham, who is buried in a free-standing tomb in Westminster Abbey.” Zum Dominikusschrein siehe *Gert Kreytenberg*, Gli inizi di Arnolfo nella bottega di Nicola Pisano, in: Arnolfo alle origini del Rinascimento fiorentino, Kat. der Ausst. (2005–2006) hrsg. von *Enrica Neri Lusanna*, Florenz 2005, S. 142–148, 154 f. Zum Grabmal der Margarethe von Brabant siehe *Max Seidel*, L’artista e l’imperatore. L’attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante, in: Giovanni Pisano a Genova, Kat. der Ausst. hrsg. von *demselden*, Genua 1987, S. 63–163. Zum Schrein des hl. Oktavian siehe *Gert Kreytenberg*, Drei gotische Grabmonumente von Heiligen in Volterra, in: *Flor. Mitt.*, XXXIV, 1990, S. 69 f. Zum Schrein des hl. Cerbone siehe *Enzo Carli*, Goro di Gregorio, Florenz 1946, S. 13–39.
- ²⁶ *E. A.* (Anm. 13), S. 310. *Torquato Picarelli*, Note sulla Basilica di S. Cecilia in Trastevere, Rom 1903, S. 1. Ebenso: *derselbe*, Monografia storico-aneddotica della chiesa-cripta e casa di S. Cecilia in Trastevere, Rom 1922, S. 20 f.
- ²⁷ *Ciaccio* (Anm. 14), S. 77–80. *De Nicola* (Anm. 11), S. 306 f.
- ²⁸ *Lorenzo Ghiberti*, *I commentarii*, hrsg. von *Lorenzo Bartoli*, Florenz 1998, S. 107 f. Zur Kalkulation des Datums der 440. Olympiade siehe *Gardner* (Anm. 18), S. 132, Anm. 168. Ghibertis Reise nach Rom dürfte 1399 erfolgt sein; vgl. *Hoogewerff* (Anm. 17), S. 60.
- ²⁹ *Filippini* (Anm. 2), S. 143. *Venturi*, VI, 1908, S. 57 f.
- ³⁰ *Davies* (Anm. 1), S. 208 f. *Hoogewerff* (Anm. 17), S. 59.
- ³¹ *Toesca* (Anm. 17), S. 360, Anm. 109.
- ³² *Matthiae* (Anm. 18), S. 67 f.
- ³³ *Romano Cervone*, L’apporto umbro di Maestro Paolo da Gualdo, in: Il Quattrocento a Roma e nel Lazio, VI. Il Quattrocento a Viterbo, Kat. der Ausst. (Viterbo), Rom 1983, S. 322, Anm. 10.
- ³⁴ *Gardner* (Anm. 18), S. 130–132. Zur Totenfigur des Philippe d’Alençon siehe *Gert Kreytenberg*, Die Bildhauer von Altarziborium und Grabmal des Kardinals Philippe d’Alençon in Santa Maria in Trastevere in Rom: Giovanni d’Ambrogio, Lorenzo di Giovanni und Piero di Giovanni Tedesco, in: *Arte Medievale*, N.S., I, 2002, 1, S. 99, 104.
- ³⁵ *Garms/Sommerlechner/Telesko* (Anm. 1), S. 35.
- ³⁶ *Toesca* (Anm. 17), S. 360, Anm. 109.
- ³⁷ Zu Giovanni d’Ambrogio siehe *Gert Kreytenberg*, Giovanni d’Ambrogio, in: *Jb. der Berliner Museen*, XIV, 1972, S. 5–32; *derselbe*, Giovanni d’Ambrogio, in: *The dictionary of art*, hrsg. von *Jane Turner*, London 1996, XII, S. 701 f.; *derselbe*, Giovanni d’Ambrogio, in: *Diz. Biogr. Ital.*, LV, Rom 2000, S. 654–657. Zum Dokument vom 22. November 1396 siehe *Poggi*, I, Nr. 126.
- ³⁸ *Ebenda*, Nr. 337 f.
- ³⁹ *Ebenda*, Nr. 339.
- ⁴⁰ *Ebenda*, Nr. 341.
- ⁴¹ *Cesare Guasti*, Santa Maria del Fiore, Florenz 1887, Nr. 420; *Poggi*, I, Nr. 143.
- ⁴² *Kreytenberg* (Anm. 34), S. 91–126.
- ⁴³ *Ebenda*, S. 112 f.
- ⁴⁴ *Gardner* (Anm. 18), S. 130.
- ⁴⁵ *Filippini* (Anm. 2), S. 141; *Matthiae* (Anm. 18), S. 66.
- ⁴⁶ *Kreytenberg* (Anm. 34), S. 112.
- ⁴⁷ *Kreytenberg*, 1972 (Anm. 37), S. 6 f., 12 f. *Jack Wasserman*, Observations on two statues in the Museo dell’Opera del Duomo and the Porta della Mandorla in Florence, in: *Artibus et historiae*, IX, 1988, S. 149–165, hat die von Kreytenberg vorgebrachten Argumente zu Zuschreibung und Datierung nicht zur Kenntnis genommen.
- ⁴⁸ *Kreytenberg* (Anm. 34), S. 104–111.
- ⁴⁹ *Ebenda*.
- ⁵⁰ *Ebenda*, S. 93–104.
- ⁵¹ *Ciaccio* (Anm. 14), S. 79; *Filippini* (Anm. 2), S. 141; *Matthiae* (Anm. 18), S. 66; *Gardner* (Anm. 18), S. 131.
- ⁵² *Gert Kreytenberg*, La tomba di Donato Acciaiuoli in Santi Apostoli a Firenze — un’opera d’importazione, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongresses (Rom, 1985) hrsg. von *Jörg Garms/Angiola Maria Romanini*, Wien 1990, S. 348–351.
- ⁵³ *Poggi*, I, Nr. 356–359. Zu Lorenzo di Giovanni siehe *Gert Kreytenberg*, Giovanni Fetti und die Porta dei Canonici des Florentiner Domes, in: *Flor. Mitt.*, XX, 1976, S. 137 f., 155 f.
- ⁵⁴ *Poggi*, I, Nr. 353; *Kreytenberg*, 1972 (Anm. 37), S. 6.
- ⁵⁵ Siehe Anm. 47.

RIASSUNTO

Il monumento funebre per il cardinale inglese Adam Easton venne eretto poco dopo la sua morte, avvenuta il 20 settembre 1397, in Santa Cecilia in Trastevere, presso la Cappella della Madonna a destra dell'abside. Intorno al 1600 fu trasferito sulla parete di ingresso a destra del portale principale, limitatamente però al sarcofago e alla figura del defunto. Un disegno, datato al 1600 circa, riproduce il monumento funebre nella parte inferiore nel suo stato mutato e attuale, aggiungendovi un baldacchino con un'iscrizione, che ci viene tramandata integralmente anche da un'altra fonte. Nel 1891 Giuseppe Sacconi ha collegato al monumento quattro statue di angeli reggicandelabro e una Madonna, custoditi nell'atrio del matroneo della chiesa e nella clausura delle monache.

Il presente studio propone prima di tutto una ricostruzione del monumento, visualizzata nella figura 3 da un fotomontaggio, e in secondo luogo l'identificazione dello scultore su basi stilistiche. Se ne può dedurre che due scultori hanno collaborato all'esecuzione dell'opera: Giovanni d'Ambrogio e suo figlio Lorenzo di Giovanni da Firenze. Giovanni d'Ambrogio fu chiamato a Roma poco dopo la morte del cardinale francese Philippe d'Alençon, avvenuta il 14 agosto 1397, per creare il suo monumento funebre in Santa Maria in Trastevere. A sostenerlo in questa impegnativa commissione fece venire da Firenze nel novembre dello stesso anno suo figlio Lorenzo a cui nel 1398 si aggiunse anche Piero di Giovanni Tedesco. Che avesse necessità di aiuto da parte di entrambi si deve probabilmente al fatto che nel 1397 aveva accettato anche la commissione per il monumento funebre di Adam Easton. A mio avviso Giovanni d'Ambrogio ha scolpito la statua di Maria (figg. 4, 18, 20), destinata all'altare della Cappella della Madonna, nella quale si ergeva il monumento funebre isolato sui quattro lati; inoltre portò a termine due degli angeli reggicandelabro (figg. 6, 7, 24, 25). Suo figlio Lorenzo contribuì al monumento con gli altri due angeli (figg. 5, 8, 23, 26) e con la figura del defunto (figg. 1, 2, 14).

Bildnachweis:

Alinari, Florenz: Abb. 1. – Giorgio Vasari, Rom: Abb. 2, 5–9, 12–14, 17–20, 22–26. – BAVR: Abb. 3 (riprodotta per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato). – Verfasser: Abb. 4. – KIF: Abb. 10–11. – Luigi Artini, Florenz: Abb. 15–16. – Gabinetto Fotografico del Polo Museale Fiorentino: Abb. 21.