

MICHAEL KÜHLENTHAL

## ANDREA BREGNO IN ROM

Die vorliegende Studie ist Teilergebnis einer derzeit entstehenden größeren Arbeit des Verfassers über *Das Römische Wandgrabmal der Frührenaissance*. Die hier zum ersten Mal veröffentlichten Neuauflnahmen entstanden 1972–1974 im Rahmen von Fotokampagnen mit

dem Fotografen Giorgio Vasari, die durch die Bibliotheca Hertziana ermöglicht wurden. Dem Institut und der damaligen Leiterin der Fotothek, Hildegard Giess, sei für diese Förderung meiner Forschungen herzlich gedankt.

## INHALT

Der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo	183
Das Monument für Kardinal Pietro Riario . . . . .	194
Das Monument für Kardinal Bartolomeo Roverella	206
Das Monument für Raffaello della Rovere . . . . .	212
Die Monamente für Costanza Ammanati und Kardinal Ammanati-Piccolomini . . . . .	217
Das Monument für Kardinal Cristoforo della Rovere	225
Das Monument für Kardinal Pietro Ferrici . . . . .	226
Der Piccolomini-Altar im Dom von Siena . . . . .	229
Das Monument für Bischof Alfonso de Paradinas .	234
Der Tempietto der Madonna della Quercia bei Viterbo	235
Das Tabernakel für Vanozza dei Catani . . . . .	237
Das Monument für Bischof Ortega Gomiel . . . . .	239
Das Monument für Kardinal Ludovico de Lebretto	241
Das Relief des Kardinals Nikolaus von Cues . . . . .	253
Herkunft und Ausbildung . . . . .	255
Werkstattarbeiten, Nachfolge, Umfeld . . . . .	263

Das Werk Andrea Bregnos ist komplexer und schwieriger zu beurteilen als dasjenige anderer gleichzeitig in Rom tätiger Künstler. Der charakteristische Stil Giovanni Dalmatas oder Minos da Fiesole z. B. ist unverwechselbar und in Rom ausschließlich von ihren eigenen Werkstätten vertreten worden. Andrea Bregno hingegen scheint einen Werkstattbetrieb mit Gehilfen unterschiedlicher Handschrift unterhalten und außerdem zahlreiche bisher anonym gebliebene Nachahmer gefunden zu haben, die sich an seinem das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts bestimmenden Stil orientierten, so daß sich um ihn zahlreiche Einzelleistungen gruppieren, die zwar in seine Richtung tendieren, aber stilistisch oder aufgrund ihrer Qualität weder ihm noch seiner Werkstatt zugeschrieben werden können. Das eine oder andere dieser Grabmäler, die im allgemeinen gerne dem »Bregno Umkreis« zugeordnet werden, stammt vielleicht von einem der zahlreichen in Rom tätigen lombardischen Bildhauer, die ihren Lebensunterhalt vor allem durch die Anfertigung von Kamineinfassungen, Türrahmen, Fenstergewänden, Bänken, Balustraden oder Stiegenläufen aus Marmor bestritten und sich bei der Übernahme eines solch repräsentativen Auftrags an dem in Rom zu dieser Zeit so erfolgreichen Stil ihres Landsmanns orientiert haben.<sup>1</sup> Diese sehr unübersichtliche Situation hat dazu geführt, daß auf der Basis mehr oder weniger begründeter Zuschreibungen um die Gestalt Andrea Bregnos ein umfangreiches präsumtives Œuvre entstanden ist, dessen Gültigkeit inzwischen auf Tradition beruht.

Giovanni Gaye und Gaetano Milanesi hatten ursprünglich Meister Andrea mit Andrea Fusina aus Mailand identifiziert.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> BATTISTI 1959. Eugenio Battisti hat eine Liste in Rom tätiger Lombarden zusammengestellt, unter denen sich zahlreiche scarpellini und marmorari befinden, die, soweit urkundliche Nachrichten vorliegen, hauptsächlich mit der Herstellung von Baudetails aus Marmor beschäftigt waren. Darunter finden sich Namen wie z. B. Ambrogio di Giovanni da Milano, Antonio Bregno, Bernardo da Como, Cristofano da Milano, Francesco da Como, Francesco di Domenico da Milano, Giovanni da Castiglione, Giovanni da Lugano, Pietro di Albino da Castiglione, um nur einige zu nennen. Da auch Andrea Bregno Baudetails hergestellt hat, wäre es nicht abwegig anzunehmen, daß auch einer dieser sonst nicht bekannten Bildhauer einmal mit der Ausführung eines Grabmals betraut worden ist und sich dabei an seinem Landsmann Andrea Bregno orientiert hat. Die Architektur des Grabmals mußte nicht selbst entworfen werden. Sie war durch den Auftraggeber vorgegeben, oder konnte von existierenden Vorbildern kopiert werden. Auf diese Weise könnte die oft auffallende Diskrepanz zwischen qualitätvoller Architektur und relativ bescheidener Ausführung eine Erklärung finden.

fiziert.<sup>3</sup> August Schmarsow trennte das Werk der beiden Künstler und hat damit als erster Andrea Bregno als Persönlichkeit in die Kunstgeschichte eingeführt.<sup>3</sup> Er ging vom Piccolomini-Altar im Dom von Siena aus und stellte eine kleine Gruppe von Werken zusammen, deren Zuschreibung an Andrea Bregno – mit Ausnahme des Marmorretabels in S. Gregorio Magno – bis heute gültig ist. Ernst Steinmann unternahm es, die Bedeutung Bregnos im Rahmen der gesamten römischen Quattrocentoskulptur zu bestimmen, und kam zu einer Würdigung seiner Gesamtleistung, die ihm einen festen Platz in der Kunstgeschichte gesichert hat: »Andrea Bregno ist allein von allen zugewanderten Bildhauern der Renaissance zum Römer geworden... Hier hat er eine kurze Blüte der Plastik gezeitigt, die in der Kontinuität ihrer Entwicklung, in der Geschlossenheit ihres Charakters eine einzigartige Erscheinung ist in der römischen Skulptur«.<sup>4</sup> Gleichzeitig erweiterte er das Œuvre des Lombarden, indem er ihm und seiner Schule eine beträchtliche Anzahl von Grabmonumenten nicht nur aufgrund stilistischer Kriterien, sondern auch von Motivähnlichkeit zugeordnet hat. Damit scheint Ernst Steinmann den Grund für ein weiteres Anwachsen oft nicht kritisch überprüfter Zuschreibungen gelegt zu haben, die schließlich zu dem umfassenden, aber nicht mehr genau definierten Begriff des »Bregno-Kreises« geführt haben. Adolfo Venturi gliederte dem Œuvre noch die Grabmäler für Jacopo Tebaldi, Ortega Gomiel und Raffaello della Rovere ein und sah ihn als Initiator eines neuen, das römische Quattrocento bestimmenden Formgutes, wie überhaupt als bestimmende Persönlichkeit des künstlerischen Geschehens unter Papst Sixtus IV.: »Principale scultore al tempo di Sisto IV, ornò per il Pontefice e per i suoi il Vaticano e le basiliche di Roma ... Nel periodo di Sisto IV non vi fu monumento che Andrea Bregno non divisasse, dirigesse, o che almeno non fosse studiato, imitato dalle sue opere esemplari«.<sup>5</sup> Er führte Andrea Bregno damit auch als

<sup>2</sup> Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. 1, Florenz 1839, S. 274; MILANESI 1875, S. 376.

<sup>3</sup> SCHMARROW 1883. Zu der ersten Werkgruppe, die August Schmarsow dem Piccolomini-Altar angegliedert hat, gehörten der ehemalige Hochaltar und die beiden Aediculen in der Kapelle Johannes d. T. von S. Maria del Popolo, die Grabmonumente für Cristoforo della Rovere, Bartolomeo Roverella und Pietro Ferrici und das Marmorretabel in S. Gregorio Magno.

<sup>4</sup> STEINMANN 1899, S. 232.

<sup>5</sup> VENTURI 1908, S. 939–969, hier S. 959.



1. Andrea Bregno,  
Ehemaliger Hochaltar.  
Rom, S. Maria del Popolo,  
Sakristei

Architekten in die Literatur ein und schrieb ihm die Fassade von S. Maria del Popolo aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Kapitelle mit denjenigen am Grabmal für Pietro Riario zu. Gerald Davies hat im wesentlichen die Zuschreibungen seiner Vorgänger übernommen.<sup>6</sup> Emilio Lavagnino schließlich griff die Gedankengänge Adolfo Venturis auf und machte Andrea Bregno für die gesamte Dekoration von S. Maria del Popolo, die Bauornamentik in S. Pietro in Vincoli, Ss. Apostoli und S. Maria della Pace, das Hauptportal von S. Spirito, die Fassade von S. Cosimato, die Cantoria und Cancel-lata der Sixtinischen Kapelle, die Cantoria in S. Giacomo degli Spagnoli und schließlich auch für den ältesten Bauabschnitt der Cancelleria, des Palastes von Pietro Riario, verantwortlich.<sup>7</sup> Grundlage all dieser Zuschreibungen sind Vergleiche mit Dekorationsmotiven an den Bregno zugeschriebenen Grabmonumenten. So entstand das Bild eines Meisters, der durch die immense Ausweitung seines Tätigkeitsbereiches, der Auftragsfülle und der dadurch bedingten Größe seiner Werkstatt nicht mehr zu eigenhändiger Arbeit kam, sondern vor allem Entwürfe lieferte, die durch seine Gehilfen und Schüler mehr oder weniger qualitätvoll und in verschiedenen stilistischen Varianten ausgeführt wurden. Dabei wird Bregno im Gesamtrahmen der italienischen Quattrocentoskulptur durchaus als zweitrangiger Meister eingestuft, der aber dennoch der römischen Skulptur und in gewissem Maße auch der römischen Architektur des Quattrocento seinen Stempel aufgeprägt hat.

In der Folgezeit sind manche Zuweisungen zwischen dem Meister, seinen Schülern oder Nachahmern hin- und hergeschoben, manche Werke ab- und wieder zugeschrieben, an dem einmal zusammengestellten Œuvre Bregnos und seines Umkreises ist im wesentlichen aber nichts mehr grundlegend verändert worden. In zahlreichen Einzeldarstellungen der Kirchen, in welchen sich die Grabmonumente befinden, wie auch in zusammenfassenden Darstellungen sind seit Alfredo Paolucci über Alberto Riccoboni, John Pope-Hennessy, Eugenio Battisti, Charles Seymour, Vincenzo Golzio, Gianni Carlo Sciolla bis hin zu Joachim Poeschke die einmal getroffenen Feststellungen übernommen und zitiert worden.<sup>8</sup> Claudio Strinati schließt in seinem Beitrag über die Skulptur in S. Maria del Popolo wieder direkt an Adolfo Venturi und Emilio Lavagnino an, wenn er Bregno für die gesamte Dekoration der Kirche verantwortlich macht und die Hypothese

aufstellt, »che il Bregno venisse a Roma per espletare una commissione «lombarda» come S. Maria del Popolo«. Die Zuschreibung des Grabmals von Kardinal Ludovico de Lebretto (Louis d'Albret, gestorben am 4. September 1465) wird beibehalten, aber mit der Berufung auf die Tatsache, daß das Todesdatum nicht identisch mit der Ausführung eines Grabmals sei, in die siebziger Jahre verlegt, um keinen Widerspruch zu seiner Hypothese aufkommen zu lassen. Zugeschriebene Werke werden somit auch hinsichtlich ihrer Entstehungszeit als frei verfügbar betrachtet, um sie bestimmten Hypothesen einpassen zu können. Als Konsequenz der Ausweitung seines Œuvres wird Andrea Bregno nur mehr als Unternehmer gesehen, dessen künstlerische Persönlichkeit kaum definierbar sei: »Bregno è stato visto per lo più in veste di grande imprenditore la cui personale fisionomia, proprio per questo motivo, sfugge ad una esatta cognizione critica. Vano dunque e superfluo sarebbe cercare di definire la sua personalità in modo preciso essendo egli, per lo più, non presente in prima persona ma sempre in veste di progettista, le cui idee vengono eseguite da schiere non meglio identificate di seguaci«.<sup>9</sup>

Bei einem so diffus gewordenen Werkbild einerseits und der spärlichen Quellenlage andererseits kann eine neuerliche Beschäftigung mit dem Werk Andrea Bregnos sinnvoll nur bei stilkritischer Analyse des gesicherten Bestandes ansetzen; eine Arbeit, die, soweit zu übersehen, bisher noch nicht geleistet worden ist. Auf diese Weise soll versucht werden, doch ein griffigeres Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu entwerfen, denn es erscheint kaum nachvollziehbar, daß der Individualstil einer Persönlichkeit, die das bildhauerische Geschehen während eines Vierteljahrhunderts in Rom wesentlich mitbestimmt hat, nicht definierbar sein soll. Dabei werden, sozusagen im Ausschlußverfahren, viele der traditionellen Zuschreibungen in Frage gestellt werden müssen. Ist einmal Bregnos Persönlichkeit deutlicher definiert, kann auch die Frage seines Umkreises – der ebenfalls enger als bisher gefaßt werden muß – neu diskutiert werden. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß in dieser Studie im wesentlichen nur die römische Schaffensperiode Andrea Bregnos abgehandelt wird, die nur die zweite, wenn vielleicht auch die wichtigste Hälfte seines Lebens und Schaffens umfaßt.

### Der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo

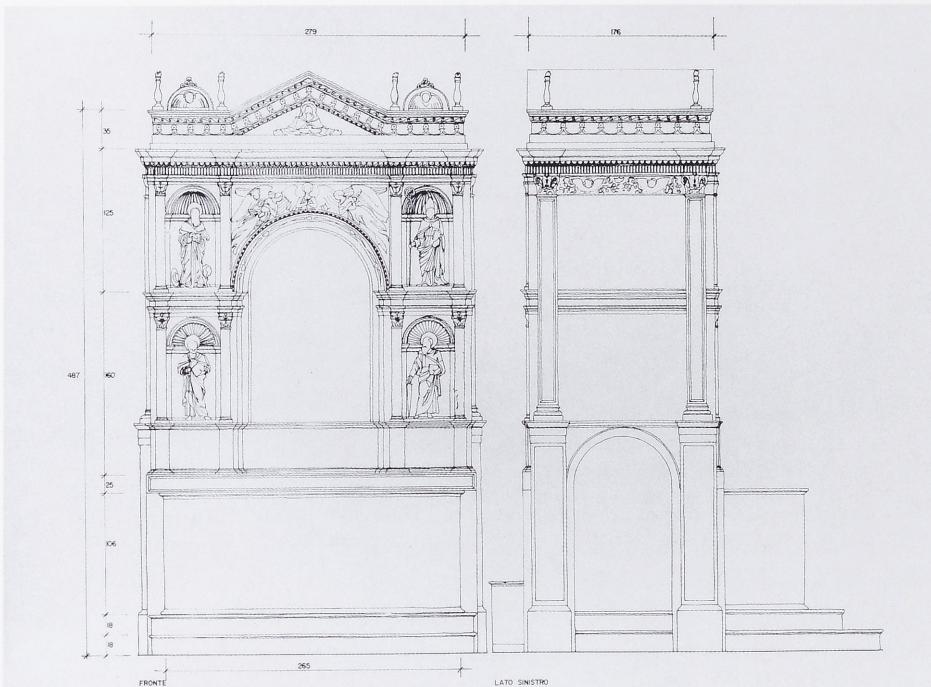
Im Werk Andrea Bregnos kommt dem ehemaligen Hochaltar von S. Maria del Popolo eine Schlüsselstellung zu (Abb. 1). Im Giebel direkt unterhalb der Darstellung Gottvaters befindet sich die Inschrift: »DUM ANDREAS HOC

<sup>6</sup> DAVIES 1910.

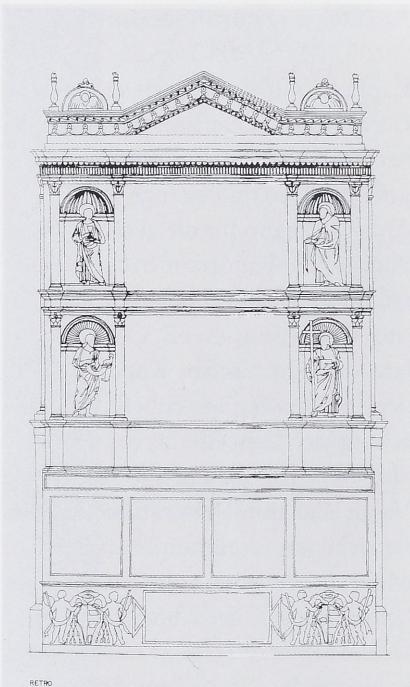
<sup>7</sup> LAVAGNINO 1924.

<sup>8</sup> PAOLUCCI 1932; Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte*, Rom 1942, S. 19–23; POPE-HENNESSY 1958, S. 336f.; BATTISTI 1959; SEYMOUR 1966, S. 161f.; Vincenzo Golzio u. Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna 1968, S. 339–41; Gianni Carlo Sciolla, »Profilo di Andrea Bregno«, *Arte Lombarda*, 15 (1968–70), S. 52–58; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, *Dona-tello und seine Zeit*, München 1990, S. 158–61.

<sup>9</sup> STRINATI 1981, S. 23.



2. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar. Rom, S. Maria del Popolo (Rekonstruktion der Front- und Seitenansicht von P. Cellini)



3. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar. Rom, S. Maria del Popolo (Rekonstruktion der Rückansicht von P. Cellini)

OPUS COMPONIT M. ANTONII DILECTI PARCA  
REPENTI INDULIT CUSTODUM INCURIA MORITUR  
QUI VIXIT ANNOS VII MENSES VIII DIES XXIII  
HORAS X MCCCC LXXIII XVIII OCTOBRIS«. Diese  
bewegenden, sehr persönlich gehaltenen Worte sind gleich-  
bedeutend mit einer Signatur – der einzigen im Werk Andrea  
Bregnos –, und es darf, was auch die Qualität der Aus-  
führung vermuten lässt, als sicher angenommen werden, daß  
man bei diesem Altarwerk mit einem hohen Anteil eigen-  
händiger Arbeit zu rechnen hat. Das Datum allerdings  
bezieht sich nicht auf die Fertigstellung der Arbeit. »Dum  
Andreas hoc opus componit« besagt lediglich, daß Andrea  
Bregno zum Zeitpunkt des Todes seines Söhnenchens an dem  
Altarwerk gearbeitet hat. Die Inschrift ist eine Memorial-  
inschrift, den Epitaphien von Grabmälern vergleichbar, die  
ebenfalls das genaue Todesdatum enthalten, obwohl sie erst  
nach dem Tode des Grabinhabers entstanden sind. Nur so  
ist auch die Entstehungszeit des Hochaltars in die Zeit-  
spanne des Neubaus der Kirche zwischen 1472 und 1477  
sinnvoll einzuordnen.<sup>10</sup>

Das Altarwerk Andrea Bregnos stand, wie Simonetta Val-  
tieri überzeugend dargelegt hat, ursprünglich unter dem  
Chorbogen an der Stelle des heutigen Hochaltars.<sup>11</sup> Als Kar-  
dinal Antonio Sauli 1627 einen neuen Hochaltar anfertigen  
ließ, ist nach dem Zeugnis Ambrogio Landuccis das Altar-

werk Bregnos mitsamt der mittelalterlichen Mensa aus der  
Zeit Papst Pasquales II. etwa sieben Meter nach hinten unter  
den Bogen vor der Apsis versetzt worden.<sup>12</sup> Am Ende des 18.  
Jahrhunderts ist das quattrocenteske Altarretabel durch T.  
Verani im zweiten Kloster von S. Maria del Popolo nachge-  
wiesen,<sup>13</sup> von wo es vor dem Abriß durch Valadier 1811–16 in  
die Sakristei an seinen heutigen Standort verbracht worden ist.

Der heute noch erhaltene, in die Stirnwand der Sakristei  
eingesetzte retabelartige Aufbau, der in dieser Form gar  
nicht frei stehen könnte, scheint nur mehr die Front der  
ursprünglich als Arca entworfenen Anlage zu sein. Der  
größte Reichtum dieses Altares waren nach Jacopo Alberici  
seine zahlreichen Reliquien – darunter ein Stück Nabel-  
schnur des Heilands, Milch der Hl. Jungfrau und Stücke  
ihrer Kleidung –, für deren Aufbewahrung ein würdiges  
Gehäuse, also eine zwischen Vierung und Chor frei stehende  
Architektur, geschaffen werden mußte.<sup>14</sup> Pico Cellini hat in  
Anlehnung an den späteren, von Bregno 1490 übernommenen  
ganz ähnlichen Auftrag, den ebenfalls zwischen Vierung  
und Chor frei stehenden Tempietto der Madonna della  
Quercia in Viterbo (Abb. 89), sozusagen rückschließend  
einen recht überzeugenden Rekonstruktionsversuch der  
Arca von S. Maria del Popolo (Abb. 2 u. 3) unternommen,  
für deren Rückwand er die vier Nischenfiguren der beiden

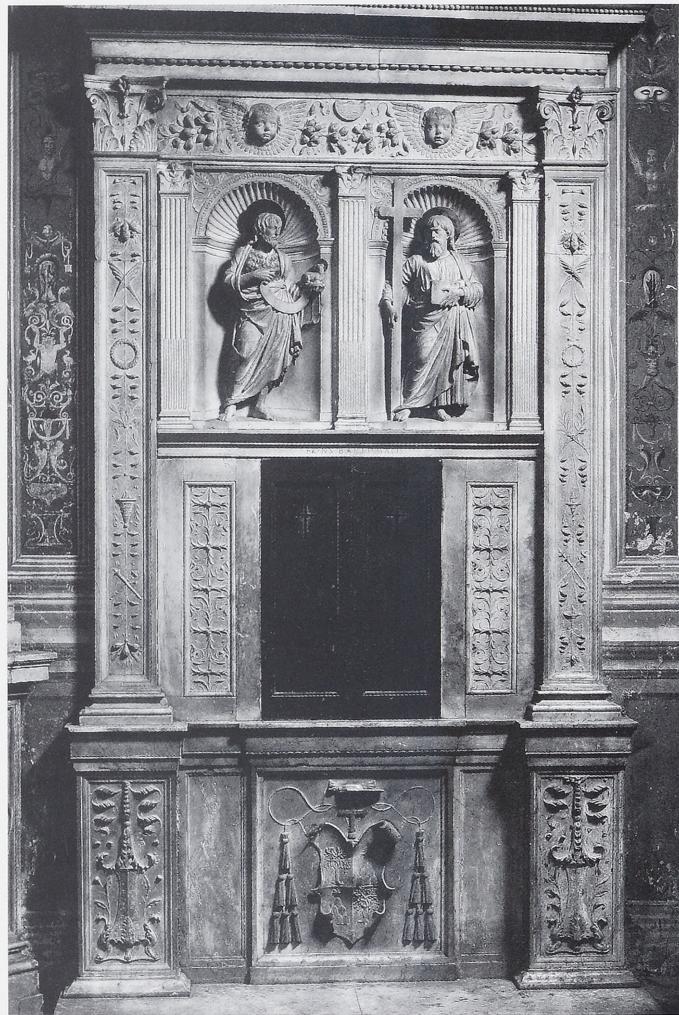
<sup>10</sup> BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 135.

<sup>11</sup> Ibid., S. 27–30.

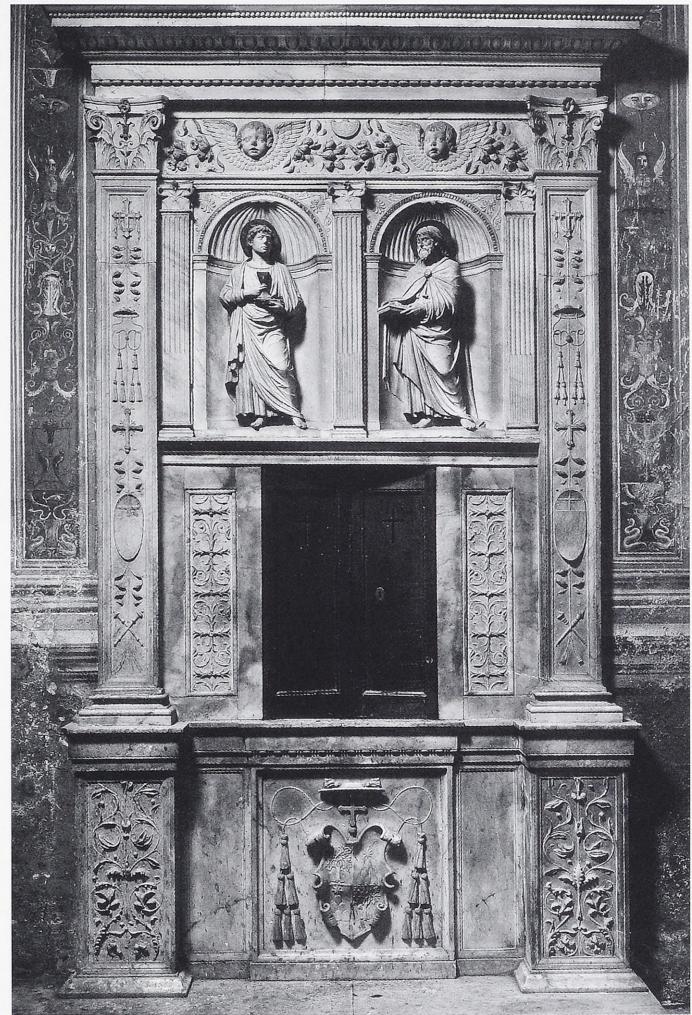
<sup>12</sup> LANDUCCI 1646, S. 79.

<sup>13</sup> BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 28, Anm. 22.

<sup>14</sup> ALBERICI 1600, S. 21.



4. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Taufbeckens. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.



5. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Oleum sanctum. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.

Ädikulen der Cappella di S. Giovanni Battista (Abb. 4 u. 5), der ersten Kapelle des nördlichen Seitenschiffs, in Anspruch nimmt, die seit August Schmarsow Andrea Bregno bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben werden.<sup>15</sup> Tatsächlich sind diese Nischen mit ihren nach oben bzw. nach unten geöffneten Muscheln in den Kalotten und den nach oben bzw. nach unten eingerollten Schoten in den Kapitellen identisch mit denjenigen der heute noch erhaltenen Schauseite und stimmen außerdem auch in den Maßen überein.

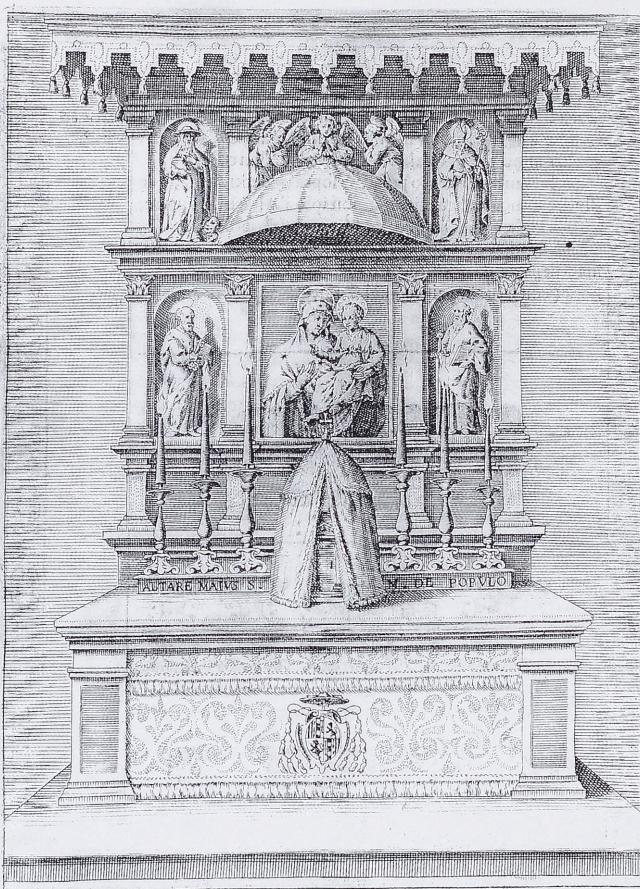
Die Cappella di S. Giovanni Battista wurde, wie Simonetta Valtieri belegt hat, 1657 instandgesetzt und als Taufkapelle eingerichtet.<sup>16</sup> Am 17. Januar 1660 wurde ihr Altar geweiht. Die beiden Tabernakel an den Schrägwänden zu Seiten des Altars sind aus verschiedenen quattrocentesken Spolien zusammengesetzt: den vier Figurennischen, welche

für die Rückseite des ehemaligen Hochaltares in Anspruch genommen werden, den Pilastern, von denen zwei das Cibo-Wappen aufweisen, den Postamenten, welche Teile von Pilastern und den Friesen, welche Teile des Gebälks eines früheren Grabmals zu sein scheinen. Zwischen den Postamenten sind die Wappen eines Chigi-Kardinals angebracht. Es darf also angenommen werden, daß der von Andrea Bregno stammende Hochaltar 1627 an die Stelle des Chors zurückversetzt worden war, an welcher eine Inschrift an sein ehemaliges Vorhandensein erinnert,<sup>17</sup> während der Umgestaltung der Kirche unter Papst Alexander VII. 1655–61 erneut demontiert, seine Schauseite in den Kreuzgang des zweiten Klosters versetzt und Teile seiner Rückseite sowie Spolien anderer quattrocentesker Ausstattungsstücke, die keine Verwendung mehr fanden, zu den heute vorhandenen Ädikulen zusammengesetzt worden sind. Damals wird auch das heute als Predella fungierende Relief mit dem von Engeln flankierten Wappen des Kardinals Rodrigo Borgia in die Altarfront

<sup>15</sup> Pico Cellini, »Un architettura del Bregno. L'Altare Maggiore di S. Maria del Popolo«, in: *Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo*, 1981, S. 99–109.

<sup>16</sup> BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 75–76.

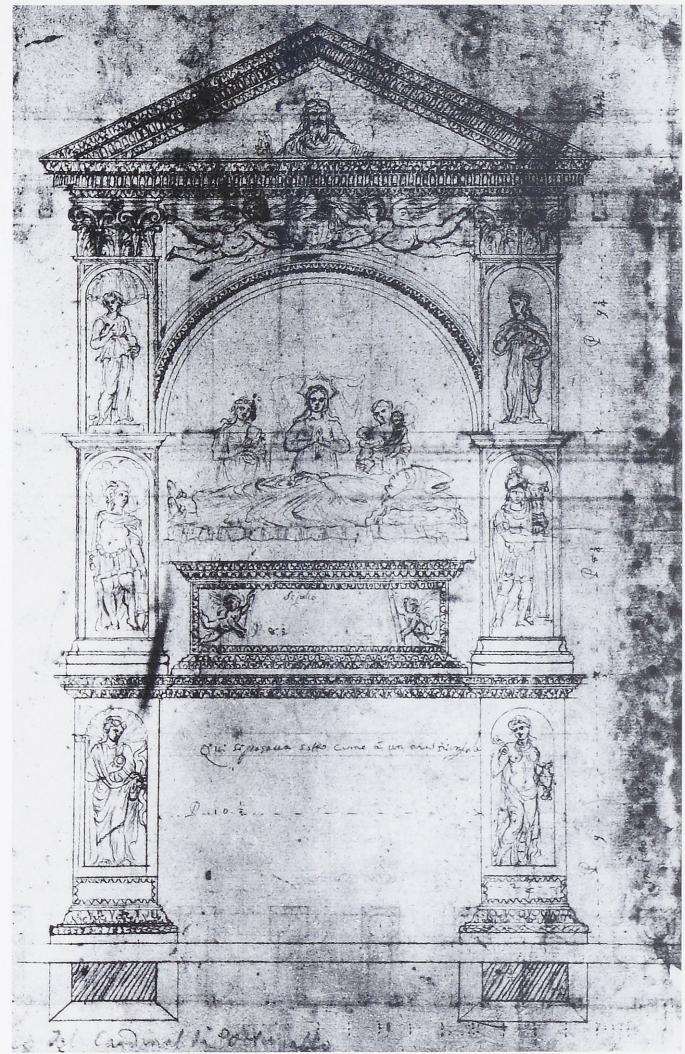
<sup>17</sup> BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 30.



6. Ansicht des Hochaltars, Rom, S. Maria del Popolo (aus Giacomo Alberici, Compendio delle Grandezze dell'illustre, et devotissima chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma, Rom 1600)

integriert worden sein. In den Darstellungen von Jacopo Alberici 1599 (Abb.6) ist dieses Relief in der Frontansicht des Altars nicht enthalten. Das Roverewappen über dem Giebel dürfte wohl eine noch spätere Hinzufügung sein, die vielleicht erst aus der Zeit des letzten Transfers vom Kloster in die Sakristei stammt.

Die Elemente für das Konzept der Schauseite des Altars standen in der römischen Grabmalkunst der Frührenaissance schon zur Verfügung. Der Rundbogen zwischen Pilastern mit übereinanderliegenden Figurennischen, bekrönt von einem Tympanon mit der Darstellung Gottvaters könnte zum Beispiel vom Grabmal für Kardinal Martinez de Chiavez in S. Giovanni in Laterano angeregt worden sein (Abb.7). Dieses Monument hat auch einen Altar besessen, der allerdings unterhalb der Grabschreine zwischen den Pilastern in die Architektur integriert war,<sup>18</sup> während die Mensa des Altars in S. Maria del Popolo die gesamte Breite der



7. Ansicht des Grabmals des Kardinals Martinez de Chiavez, Rom, S. Giovanni in Laterano. Wien, Albertina, Inv. Nr.393a

Architektur einnimmt, wodurch diese zum doppelgeschossigen Retabelaufbau wird. Auch beim Monument für Martinez de Chiavez war der Bogen so tief angesetzt, daß zwischen dessen Zenit und dem Gebälk Platz für zwei fliegende Putten mit dem Wappen des Kardinals vorhanden war. Beim Altar in S. Maria del Popolo wurde anstelle des fliegenden Puttenpaars eine Dreiergruppe eingeführt, die unmittelbar von Triumphbogenarchitekturen wie zum Beispiel dem Titusbogen übernommen worden ist (Abb.8). Die zwei anbetenden Engel in den Zwickeln des Rundbogens stehen an der Stelle der römischen Viktorien, die Halbfigur des dritten Engels über dem Bogenzentrum anstelle der mit einer Figur besetzten Volute. Daß Bregno bei der Entwurfsarbeit für die Hochaltar-Arca als Aufbewahrungsort verehrter Reliquien der Gedanke an einen Triumphbogen grundsätzlich beschäftigt hat, wird durch den Vergleich mit dem sehr ähnlichen Konzept für den Tempietto der Madonna delle Quercia bei Viterbo (Abb.89) noch wahrscheinlicher, wo das Vorbild

<sup>18</sup> Das ursprüngliche Aussehen des Grabmals für Martinez de Chiavez, des Kardinals von Portugal, ist nur in einer Zeichnung aus der Werkstatt Francesco Borrominis (Albertina Wien, Inv. Nr.393a) überliefert, vgl. KÜHLENTHAL 1976, S.37.

einer Triumphbogenarchitektur durch Aufgabe der Doppelgeschossigkeit der Nischenpilaster optisch noch viel deutlicher in Erscheinung tritt. Allerdings scheint nicht so sehr der Titusbogen selbst, der im 15. Jahrhundert, nach Ausweis zeitgenössischer Skizzen, nur als Fragment erhalten war, sondern vielmehr die Zeichnungen Giulianos da Sangallo, der die römische Ruine zu einer Architektur mit Tympanon im Stile des Gavierbogens in Verona ergänzt hat, als Vorbild gewirkt zu haben.<sup>19</sup> Selbst das Postament auf der Spitze des Tympanons begegnet in der Konzeption Andrea Bregnos wieder. Wenn man davon ausgehen darf, daß die meisten Zeichnungen im Libro und Taccuino Giulianos da Sangallo Reinzeichnungen sind, die graphische Vorbilder kopieren oder auf Skizzenmaterial basieren, das im Laufe von zwei bis zweieinhalb Jahrzehnten entstanden ist, und außerdem die Annahme von Giulianos erstem Aufenthalt in Rom in den sechziger und siebziger Jahren zutrifft, dann wäre es nicht unwahrscheinlich, daß Andrea Bregno diese Skizzen gekannt hat.<sup>20</sup>

Die Gestaltung der nach antikem Vorbild von zwei Pilastrern gerahmten Figurennischen als kleine architektonische Einheit war schon am Monument für Papst Pius II. vorgeprägt. Die Architektur wird dadurch massiver und verliert den Ädikulacharakter, der beim Monument für Martinez de Chiavez durchaus noch vorhanden war. Das Tympanon ist, so wie in den Skizzen Giulianos da Sangallo und auch im Tempietto der Madonna delle Quercia, nur Bekrönung des Mittelteils über dem Rundbogen, wodurch die übereinanderliegenden Figurennischen ganz im Sinne der Zeichnung im Taccuino Giulianos da Sangallo den Charakter von Seitenteilen der mittigen Rundbogenarchitektur erhalten. Damit ist das Altarretabel zur eigenständigen Architektur geworden, ein Konzept, das dann besonder naheliegend ist, wenn die Überlegungen Pico Cellinis zutreffen und der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo eine räumliche Arca, also ein architektonisches Gehäuse, gewesen ist.

<sup>19</sup> Zum Beispiel Christian Hülsen u. Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, Bd. 2, Berlin 1916, S. 75; EGGER 1906, S. 120 (Cod. Esc., fol. 47).

<sup>20</sup> Cornelius von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo*, Stuttgart 1902, S. 16–18; Cornelius von Fabriczy, Giuliano da Sangallo. Chronologischer Prospekt der Lebensdaten und Werke, *Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen*, 22 (1902), Beiheft, S. 1–12; Christian Hülsen (Hg.), *Il Libro di Giuliano da Sangallo*, Cod. Barb. lat. 4424, Leipzig 1910; BORSI 1985, S. 9–10; Bernhard Degenhart, »Dante, Leonardo und Sangallo«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7 (1955), S. 101–292, hier S. 245; Dagobert Frey, »Ein Entwurf Giulianos da Sangallo für das Gestühl in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi«, *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 5 (1937–40), S. 197–202, hier S. 198; Wolfgang Lotz, »Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance«, *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 7 (1953–56), S. 193–226, hier S. 211.



8. Taccuino des Giuliano da Sangallo, fol. 26r. Siena, Biblioteca Comunale

Den acht Nischenfiguren des Altarwerks, d.h. eigentlich der Arca von S. Maria del Popolo, liegt zwar dieselbe Figurenauffassung in Haltung, Ausdruck und Faltenstil zugrunde, doch sind verschiedene Hände in der Ausführung der Skulpturen der Vorder- und der ehemaligen Rückseite zu erkennen. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus in der prominentesten Position zu Seiten des verehrten Marienbildes und die anbetenden Engel im Bogen darüber sind zweifellos die besten Leistungen. Es folgen die Heiligen Hieronymus und Augustinus an der Vorderseite über den Apostelfürsten und schließlich die vier Rückseitenfiguren Johannes d. T. und Andreas, darüber Johannes Evangelista und Jacobus.

Die Apostelfürsten (Abb. 9 u. 10) stehen einander zugewandt, leicht außerhalb der Mitte ihrer Nischen. Die deutliche Hervorhebung des Spielbeins lässt auf den ersten Blick einen klassischen Kontrapost vermuten, der aber nicht ein die ganze Figur erfassendes Kompositionsmittel ist, weil nicht der gesamte Körper an dem wechselweisen Spiel von Anspannung und Gelöstheit teilhat. Die Schultern bleiben in gleicher Höhe, der Kopf ist in Richtung des Spielbeins gewendet. Petrus hält den Schlüssel mit der Rechten über dem Standbein fester als das eher nach abwärts gleitende



oben:

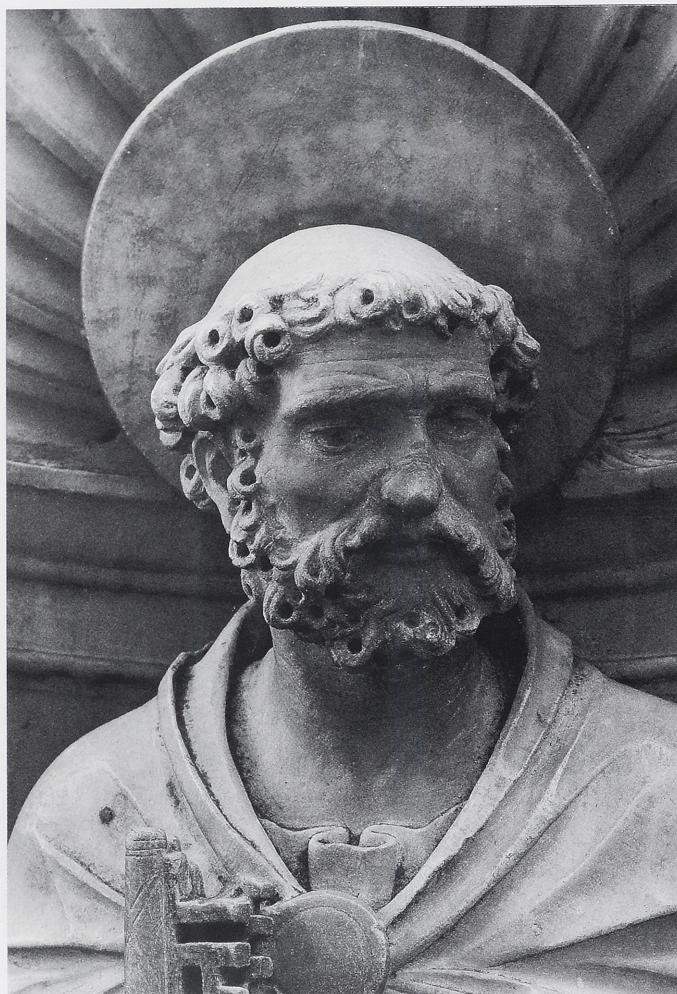
9. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Petrus.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



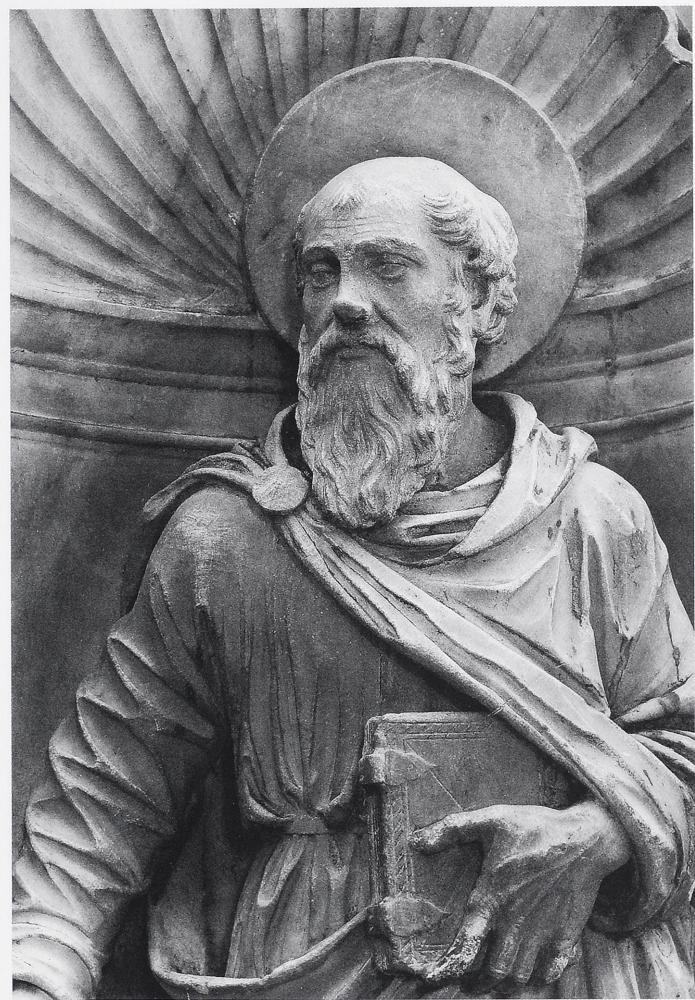
11. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Paulus.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei

10. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Paulus.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei

Buch über dem lockeren Spielbein in der Linken. Paulus hat sein Schwert auf der Seite des gelösten Spielbeins fast spielerisch locker mit zwei Fingern gefaßt, während die Linke über dem Standbein eher krampfhaft das Buch zu umklammern scheint. Lediglich die Faltenkonfigurationen bilden einen gewissen Kontrapunkt zur Körperhaltung. Untergewand und Mantel fallen auf der einen Körperseite, das Standbein verhüllend, geradlinig und spannungslos herab, während der straff gespannte Mantelstoff über dem durchgedrückten Spielbein der anderen Seite ausdrucksvolle Falten bildet. Es entstehen harte, strahlenartig verlaufende Faltengrade, die sich häufig gabeln und dadurch, wie besonders eindrucksvoll am rechten Arm des Hl. Paulus, zur Bildung von Zackenmustern neigen. Daneben fallen, wie zum Beispiel unterhalb der linken, das Buch haltenden Hände der Apostelfürsten Gestaltungen auf, die wie mit dem Modelierholz, mit rundem Ansatz und länglich spitz auslaufend, häufig auch zweifach nebeneinanderliegend, in die Gewandoberfläche eingetieft zu sein scheinen. Besonders typisch sind die durch das durchgedrückte Knie verursachten Fal-



12. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Petrus. Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



13. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Paulus. Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei

tenkonfigurationen über Oberschenkel und Wade (Abb. 11). Faltenzüge, die an der Kniescheibe ihren Ausgang nehmen, führen in C-förmigen Schwüngen am Oberschenkel aufwärts und über der Wade abwärts; ein Motiv klassischer Faltenführung, das bei vielen Togati der römischen Antike zu beobachten ist. Schüsselfalten werden, im Gegensatz zur Antike, hingegen stets mehrfach geknickt, wodurch geometrische Schönlinigkeit, die in parallelen Faltenzügen meist einen figurenunabhängigen ästhetischen Ausdruckswert besitzt, vermieden wird. Die Drapierung des Gewandes wird nicht zum Eigenwert, sondern bleibt in natürlicher Weise körperbezogen, auch wenn der Gewandbehandlung Bregnos die Vorstellung von Stoff als einer spröden, brüchigen, Knitterfalten bildenden und nicht anschmiegsamen, weichen Materie zugrunde liegt. Die Füße und namentlich die Hände (Abb. 13) zeigen in der Ausarbeitung von Zehen, Fingern und Sehnen wie auch der Andeutung von Adern Liebe zum Detail und einen Willen zu realistischer Wiedergabe, wenn auch die Gestik (Abb. 9 u. 10) nicht überaus geschickt gehandhabt ist. Die Art, wie Paulus sein Buch mit der im

Handgelenk unnatürlich stark abgewinkelten Linken an sich presst, hat etwas Krampfhaftes an sich, während Petrus der schwere Foliant über den Zeigefinger eher zu entgleiten scheint. Der Ausdruck der sensiblen Gesichter (Abb. 12 u. 13) mit den leicht zusammengezogenen Augenbrauen und gerunzelten Stirnen hat fast etwas Bekümmertes. Die in die Stirn eingeritzten Falten sind wie ein Oberflächenmuster eingezeichnet. Die Augen liegen verschattet unter der markant hervorgearbeiteten Stirn, die Wangen mit der zwischen Nasenflügeln und Mund betont herabführenden Falte sind weich modelliert, die Lippen locker geschlossen, die Nase im Profil eigenwillig herausgearbeitet.

Die anbetenden Engel in den Bogenwickeln (Abb. 14 u. 15) zeigen gleiche Qualität und Stilmerkmale. Der über den Armen straff anliegende Stoff bildet wie bei den Apostelfürsten scharf sich abzeichnende gegabelte, dünne Faltengrade. In dem bewegten, über dem gestreckten Bein leicht zurückwehenden Gewand sind, namentlich beim linken Engel, die schon beim Hl. Paulus beschriebenen gratartigen und muldenartig eingedrückten Faltenkonfigu-



14. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Linker Engel.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



15. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Rechter Engel.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



16. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Linker Engel.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei

rationen zu beobachten. Die ephebenhaften Gesichter mit fast griechischem Profil (Abb. 16) scheinen an klassischen Vorbildern orientiert. Die Gestik wirkt durch die leicht abgewinkelten Handgelenke etwas unbeholfen, die breiten Hände mit den Grübchen über den Wurzelknochen der Finger muten im Verhältnis zur übrigen Darstellung fast etwas plump an.

Die beiden Nischenfiguren der Kirchenväter (Abb. 17–19) über den Apostelfürsten sind sehr ähnlich in der Figurrenauffassung und der weichen Sensibilität des Ausdrucks der durch viele Faltenlinien gezeichneten Gesichter. Sie haben die gleichen schlanken, durchmodellierten Hände und weisen auch dieselben Ungeschicklichkeiten – wie zum Beispiel die unnatürlich abgewinkelten Handgelenke – in der Gestik auf. Das Griffmotiv der Linken des Hl. Augustinus wirkt eher kraftlos und ist zudem durch das Halten des Buches und das gleichzeitige Raffen des Mantels überfrachtet. Die Drapierung des Gewandes ist jedoch bei beiden Figuren wesentlich weniger ausdrucksvoll. Es hat mehr verhüllende Tendenz, das Knie des Spielbeins ist wenigerprononziert herausgearbeitet. Die Tendenz zu parallelen Faltenzügen ist, besonders beim Hieronymus, stärker ausgeprägt,



17. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Hieronymus.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



obwohl die kurvilineare Führung der Schüsselfalten auch hier gebrochen ist. Strahlige, gegabelte Faltengrate sind namentlich über der linken Schulter und dem über den linken Arm herabfallenden Mantelteil des Hl. Augustinus zu beobachten. Die mit rundem Ansatz wie mit dem Modellierholz eingedrückten Faltenkonfigurationen zeigen sich wieder über den Füßen des Hl. Hieronymus.

Die vier Nischenfiguren der beiden Ädikulen in der Capella di S. Giovanni Battista (Abb. 20–23), die man sich ursprünglich wohl an der Rückseite des ehemaligen Hochaltares vorstellen darf, sind den Figuren der in der Sakristei befindlichen Schauseite in Figurenauffassung, Faltenstil und Ausdruck grundsätzlich verwandt, unterscheiden sich jedoch durch ihre gedrungenen Proportionen, eine härtere Meißelführung und geringere Subtilität der Durchgestaltung der Extremitäten und Gesichter. Auch bei ihnen ist der Kontrapost nicht wirklich Kompositionsprinzip. Sie stehen zwar



18. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Augustinus.  
Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei  
19. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Hl. Augustinus.  
S. Maria del Popolo, Sakristei



Seite 192 oben

20. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Taufbeckens, Detail: Johannes d. T. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.
21. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Taufbeckens, Detail: Hl. Andreas. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.

Seite 192 unten

22. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Oleum sanctum, Detail: Evangelist Johannes. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.
23. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Oleum sanctum, Detail: Hl. Jakobus. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.

Seite 193 oben

24. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Taufbeckens, Detail: Hl. Andreas. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.

Seite 193 unten

25. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Ädikula des Oleum sanctum, Detail: Hl. Jakobus. Rom, S. Maria del Popolo, Kapelle Johannes d. T.
26. Andrea Bregno, Ehemaliger Hochaltar, Detail: Relief Gottvaters. Rom, S. Maria del Popolo, Sakristei



mit abgewinkeltem Spielbein, doch teilt sich die dadurch bewirkte Gewichtsverlagerung nur bei Johannes d. T. und Johannes Evangelista – so wie beim Hl. Augustinus der Vorderseite – dem Oberkörper in kaum merklichem Maße mit. Bei Johannes d. T. wird aber andererseits wieder die gesamte Aussage auf der linken Seite, das heißt der Seite des Standbeins, konzentriert: Die linke Hand hält das Buch mit dem Lamm, über der linken Hüfte ist der Mantel in reichen Faltenungen gerafft. In ganz ähnlicher Weise ist, nur spiegelbildlich, die Bewegung des Hl. Jakobus auf das Buch und die Seite des Standbeins konzentriert, wodurch die gesamte Gestalt fast in Form eines C gebogen erscheint. Der Hl. Andreas scheint an der Haltung des Hl. Paulus von der Vorderseite orientiert zu sein, doch füllt im Gegensatz zu jenem seine breite, unbewegte Gestalt fast vollkommen den Raum der Nische. Über dem durch den Mantel durchgedrückten Spielbein der Figuren oder in den straff gespannten Partien des Mantels über den Schultern bilden sich ganz ähnliche gratartig sich gabelnde oder Zickzacklinien bildende Falten, zwischen denen die tiefer liegenden Stoffpartien flächig am Untergrund zu haften scheinen. Vom Knie führen lange, geschwungene Faltenzüge über den Schenkel nach oben und über die Wade herab. Hinter der Kniekehle bilden sich die typischen Dreiecksconfigurations, die auch bei den Apostelfürsten zu beobachten sind. Auch die durch Faltenlinien gezeichneten Gesichter (Abb. 24 u. 25) zeigen verwandte Züge, sind aber insgesamt härter und lassen die beseelte Feinheit im Ausdruck vermissen. Die engste Verbindung zum Skulpturenschmuck der Vorderseite ist durch den Vergleich des Kopfes des Hl. Andreas (Abb. 25) mit demjenigen Gottvaters im Giebel (Abb. 26) gegeben: Der Typus mit der summarisch behandelten Haartracht und der sensitive, leicht melancholische Ausdruck ist derselbe, und doch wird der Unterschied in der Härte der Wiedergabe der Gesichtszüge des Hl. Andreas deutlich.

Die Art der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Figuren von der Vorder- und Rückseite der ehemaligen Hochaltar-Arca von S. Maria del Popolo erlaubt es also, ihre Entstehung in einer Werkstatt durch zwei verschiedene Hände anzunehmen. Die heute in den Ädikulen der Taufkapelle befindlichen, von der Rückseite stammenden vier Nischenfiguren weisen sich als Arbeiten eines Mitarbeiters Bregnos aus, der sich eng an den Stil des Lombarden angeschlossen hat, durch seine kompaktere Figurenwiedergabe und härtere Meißelführung aber so prägnant von ihm unterscheidet, daß er auch noch in zwei weiteren Andrea Bregno zugeschriebenen Werken wieder erkannt werden kann. Ein Name steht für diesen Bildhauer vorläufig nicht zur Verfügung. Da er aber in bedeutendem Maße an drei Arbeiten der siebziger Jahre beteiligt war, könnte man ihn vielleicht – um ihn von anderen Werkstattmitgliedern zu unterscheiden – als Kompagnon Andrea Bregnos bezeichnen.

## Das Monument für Kardinal Pietro Riario

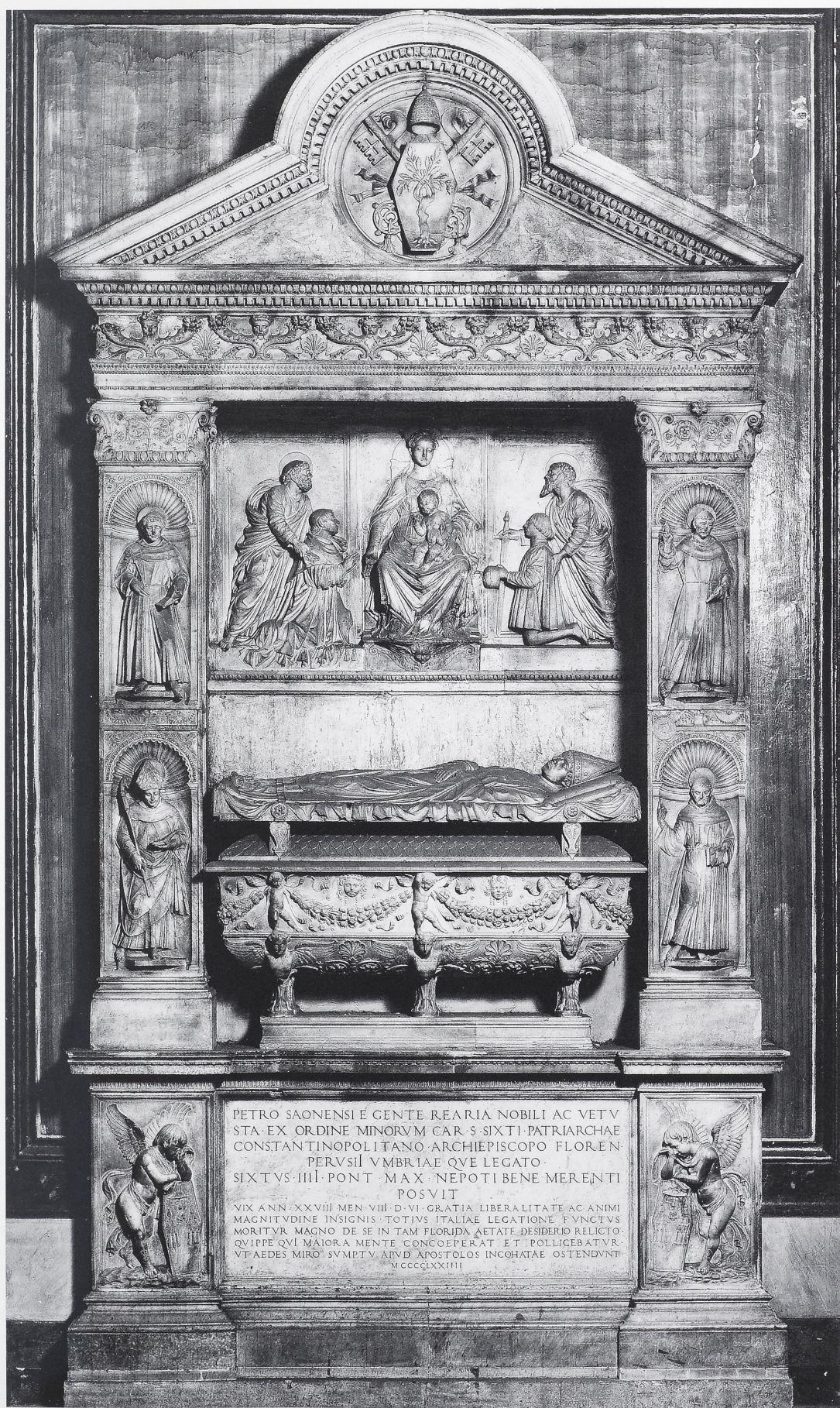
Das im Auftrag von Papst Sixtus IV. für seinen am 5. Januar 1474 gestorbenen Neffen Pietro Riario in Ss. Apostoli errichtete Grabmal (Abb. 27) gilt seit der Zuschreibung Ernst Steinmanns als Gemeinschaftsleistung der Werkstätten Andrea Bregnos und Minos da Fiesole. Da die Arbeiten der beiden Werkstätten aufgrund ihres unterschiedlichen und sehr charakteristischen Stils unschwer zu unterscheiden sind, wurden die Nischenfiguren der Heiligen Franziskus, Antonius von Padua und Ludwig sowie das Madonnenrelief von den meisten Autoren einvernehmlich der Werkstatt des Florentiners zugewiesen. Die restlichen, der Werkstätte Bregnos zugeschriebenen Stücke sowie die Frage des Entwurfs bedürfen hingegen einer eingehenderen Erörterung.

Der Entwurf des Monuments folgt demjenigen Grabmaltypus, der schon zwanzig bzw. zehn Jahre früher durch die Monamente für Kardinal Astorgio Agnensi (gestorben 1455) in S. Maria sopra Minerva und ihm folgend für Papst Pius II. (gestorben 1464) in S. Andrea della Valle, ehem. in Alt-St.-Peter, für die römische Frührenaissance bindend ausformuliert gewesen ist: Über einem Sockel mit dem Epitaph und den Wappen des Grabinhabers befindet sich eine von zwei Pilastern mit Gebälk und Giebel ädikulaartig gerahmte, doppelzonige Wandnische. Die Pilaster sind, nach dem Vorbild des Grabmals für Kardinal Martinez de Chia-vez in S. Giovanni in Laterano (Abb. 7), mit Kapitellen und übereinander liegenden Figurennischen ausgestattet, ihre Kapitelle einem antiken Kapitell der quadratischen Basis der Engelsburg, des ehemaligen Hadriansmausoleums, nachgebildet.<sup>21</sup> In der unteren Zone der Wandnische steht der Sarkophag mit dem Gisant, in der oberen Zone sind, nach dem Vorbild des Grabmals für Papst Pius II.,<sup>22</sup> die Apostelfürsten Petrus und Paulus als Fürsprecher dargestellt, die den Kardinal Pietro Riario und eine zweite in zeitgenössische Tracht gekleidete Person, möglicherweise seinen Bruder Girolamo, der in der Mitte thronenden Madonna empfehlen. Ungewöhnlich ist die durch das Papstwappen bedingte Form des Giebels, die im übrigen nur noch beim Grabmal der Eltern Papst Sixtus' IV. in Savona wiederholt worden ist. Die trauernden Genien als Schildhalter an Stelle der Kardinalswappen im Sockel des Monuments sind hier, wie noch auszuführen sein wird, zum ersten Mal in die Grabmalkunst der römischen Frührenaissance eingeführt worden.

<sup>21</sup> Auf diese Übereinstimmung hat schon Fritz Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Straßburg 1904, S. 242 hingewiesen; gezeichnet u. a. im Codex Escurialensis fol. 25, 24v und im Taccuino Giuliano da Sangallo, fol. 36r mit der Bezeichnung »CHAPITELO DICHASTELO SANTO AGNIOLO DI ROMA«. Es ist im übrigen eines der wenigen Kapitelle an römischen Renaissancegrabbmälern, für das ein direktes Vorbild nachgewiesen werden kann.

<sup>22</sup> Siehe DAVIES 1910, Abb. 58.

27. Andrea Bregno und  
Mino da Fiesole,  
Grabmal für Kardinal  
Pietro Riario. Rom,  
Ss. Apostoli



Das Monument stand ursprünglich auf der Evangelienseite der geräumigen Apsis der von Giuliano della Rovere umgestalteten mittelalterlichen Kirche, die 1702–24 einem von Francesco Fontana durchgeführten Neubau weichen mußte. Francesco Fontana hat jedoch vor Baubeginn am 21. November 1701 eine genaue Beschreibung des alten Gebäudes samt seiner Ausstattung angefertigt, die im Archiv des Konvents erhalten geblieben ist. Durch diese und ältere Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts ist der ursprüngliche Standort der Renaissancegräber bekannt. Emma Zocca hat das gesamte Material zur Baugeschichte der Kirche zusammengetragen, aus dem zu erschließen ist, daß die von Pelagius I. im 6. Jahrhundert gegründete Kirche bis zum Neubau Fontanas nie grundlegend verändert, sondern nur ausgestaltet und instandgesetzt worden ist. Vor allem scheint die weite Apsis, die einen Durchmesser von ca. 17m gehabt haben muß, als raumbestimmendes Element der sehr kurzen Kirche schon Teil des Gründungsbaus gewesen zu sein.<sup>23</sup> Nachdem die Kirche von Papst Pius II. den Franziskanern übereignet worden war, hat ihr Papst Sixtus IV., der vor seiner Papstwahl General des Ordens war, seine Gunst dadurch bezeugt, daß er sie zuerst seinem Neffen Pietro Riario und nach dessen Tod seinem anderen Neffen Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius II., in Comenda gegeben hat. Dieser scheint, wie eine Zahlung vom 17. März 1475 an Giovanni da Firenze beweist, sehr bald mit Erneuerungsarbeiten, wie vor allem der Verlängerung des Presbyteriums und der Ausmalung der Apsiskalotte durch Melozzo da Forlì, begonnen zu haben.<sup>24</sup> Diese Arbeiten müssen nach dem Zeugnis Albertinis zumindest im Ostteil der Kirche, d.h. in der Tribuna und dem Presbyterium, im Jahr 1477 abgeschlossen gewesen sein.<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Ostteils und den Planungen eines Grabmals für Pietro Riario ist wohl auch der Entschluß gefaßt worden, die hinter dem Hochaltarziborium

<sup>23</sup> Emma Zocca, *La Basilica dei Ss. Apostoli in Roma*, Rom 1959, S. 20–21.

<sup>24</sup> *Ibid.*, S. 37.

<sup>25</sup> ALBERTINI 1510, S. 15.

<sup>26</sup> Biblioteca Vaticana, Cod. Chig. I.V.167, fol. 239v–240r: »In mausoleo mar. in sacello maximo: Petro saonensis e gente Riarii«. Wie aus dem Inhalt erschlossen werden kann, muß der von einem spanischen Anonymus verfaßte Codex in der Zeit Papst Pius V. entstanden sein. MALVASIA 1665, S. 33: »La cappella dell'altar maggiore ... vi sono quattro bellissimi depositi che adornano la Cappella della nobilissima famiglia Riaria Bolognese ...«. Giovanni Antonio Bruzio, *Ecclesiae Romanae Urbis nec non Collegia canonicorum*, Cod. Vat. lat. 11887, fol. 747r–748r: »Sono dentro questa cappella (dell' altar maggiore) quattro belli depositi marmorii della famiglia Riaria di Bologna ... in un deposito marmoreo con statua colca e figure di bassi rilievi: Petro saonensi e gente Riaria«. FONTANA 1701, fol. 482v–483r: »dall' altra parte dell' Evangelo, vi e un altro deposito antico di basso rilievo, di marmo con urna, e ritratto intero stesso, arme et Iscrittione, il quale parimente e coperto da dette banche«.

befindliche Apsis, die »cappella dell'altar maggiore«, als Familienkapelle einzurichten. Nach Aussage der verschiedenen Quellen befand sich das Grabmal für Pietro Riario, den Neffen Papst Sixtus' IV., auf der Evangelenseite der Tribuna, in der Mitte dasjenige für Raffaello della Rovere, den Bruder des Papstes und Vater Giulianos della Rovere, auf der Epistelseite das Monument für Raffaello Riario, Bruder des Kardinals Alexander aus dem 16. Jahrhundert, im Boden eine Grabplatte für Gabriele Riario, Sohn Luchinas, der Schwester Papst Sixtus' IV., und vor dem Hochaltar die Grabstätte Kardinal Alessandro Riarios (gestorben 1574).<sup>26</sup> Fontana hat wegen des später entlang der Apsiswand aufgestellten Chorgestühls die Inschriften im unteren Teil der Gräber nicht entziffern können, doch ist seine Beschreibung so genau, daß die Monamente eindeutig zuzuordnen sind.<sup>27</sup>

Die für das Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos angefertigte, im Windsor Codex 201 befindliche, sehr summarische Skizze zeigt nur die Architektur und den Sarkophag des Monuments, belegt aber dennoch, daß der ursprüngliche Zustand bei der Wiedererrichtung durch Einführung der beiden Pilastersockel etwas verändert wurde; eine Veränderung, die vielleicht durch die anders gearteten Höhenproportionen der neuen Kirche als notwendig erachtet wurde, sich aber durch die damit verbundene Höherlegung des Gesimses in der Wandnische ungünstig auf das Monument selbst ausgewirkt hat.<sup>28</sup>

Die Ausführung großer oder figurenreicher Grabmonumente ist in Rom in der Regel als Gemeinschaftsarbeit an zwei Werkstätten vergeben worden. Der Grund dafür wird in dem Anliegen zu suchen sein, deren Fertigstellung möglichst zu beschleunigen. Da sich nach dem Tod eines hohen kirchlichen Würdenträgers die Interessenslagen und damit auch der Zugriff auf verfügbare finanzielle Mittel sehr schnell verschieben konnten und das Interesse an dem Nachruhm des Verstorbenen nicht durch die Kontinuität einer Dynastie über einen längeren Zeitraum hinweg garantiert war, mußte den Neopaten und Testamentsvollstreckern an einer schnellen Erfüllung ihrer Pflicht gelegen sein. Dennoch darf dieses Verfahren nicht Anlaß zu wilden Spekulationen geben. Emilio Lavagnino zum Beispiel möchte die

<sup>27</sup> MALVASIA 1665, S. 34; FONTANA 1701, fol. 451v.

<sup>28</sup> Windsor Castle, Royal Library, Codex 201 Albani, Nr. 11823. Dieser Codex, der zahlreiche, größtenteils wohl im frühen 17. Jahrhundert entstandene Nachzeichnungen christlicher Denkmäler aus dem Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos enthält, ist 1762 von Alessandro Albani, dem Neffen Papst Clemens' XI., an König Georg III. von England verkauft worden. Der darin enthaltene reiche Fundus von Skizzen nach römischen Renaissancemonumenten ist vom Verfasser während der Vorarbeiten zur Grabmalkunst der Frührenaissance in Rom entdeckt worden. Diese bis dahin nicht bekannten Zeichnungen erlauben es in vielen Fällen, das ursprüngliche Aussehen der größtenteils transierten und veränderten römischen Gräber zu rekonstruieren.



28. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Grabfigur. Rom, Ss. Apostoli

unterschiedlichsten Künstler am Grabmal für Pietro Riario beteiligt seien: Im Entwurf sieht er eine Gemeinschaftsleistung der Werkstätten Andrea Bregnos und Giovanni Dalmatas, in der Ausführung der Putten in den Pilasterbasen zu Seiten des Epitaphs die Hand eines Lombarden, die Heiligen Franziskus, Antonius von Padua und Bernhardin von Siena schreibt er einem stark von Mino beeinflußten toskanischen Meister zu, den Hl. Ludwig einem derjenigen Meister, die am Tabernakel Sixtus IV. mitgearbeitet haben, den Sarkophag mit der Grabfigur demjenigen Meister, der dasselbe Motiv am Savellimonument in S. Maria in Aracoeli verwendet hat, die Reliefs mit der Darstellung der Präsentation Giovanni Dalmata unter Hinweis auf die Verwendung desselben Motivs in der Lünette des Tempietto in Vicovaro.<sup>29</sup>

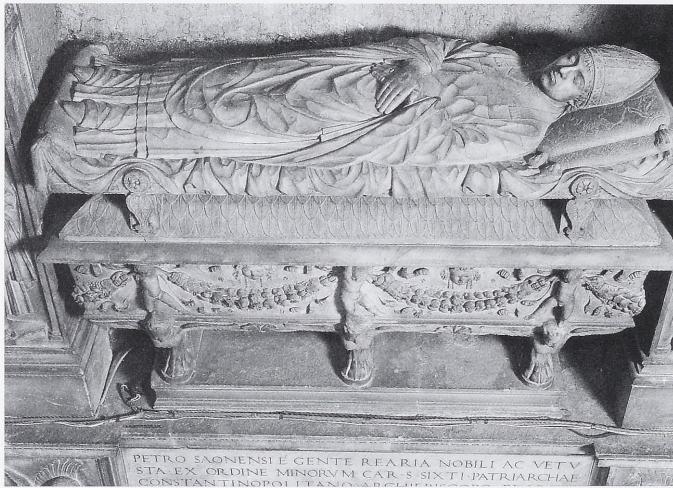
Ernst Steinmann sieht sogar an einem Werkstück wie dem Sarkophag verschiedene Meister arbeiten und möchte die Putten mit den Girlanden Andrea Bregno und die Sphingenprotomen Mino da Fiesole zuweisen.<sup>30</sup> Dazu ist zu sagen, daß sowohl diese Art engster Zusammenarbeit als auch eine größere Anzahl verschiedener Meister an keinem der römischen Wandgrabmäler nachgewiesen werden kann. An den

meisten Grabmälern läßt sich die Aufgabenverteilung anhand ihrer Zusammensetzung deutlich ablesen, da ein Marmorblock nie in zwei verschiedenen Werkstätten bearbeitet worden ist. Die Werkstatt, die mit dem Entwurf beauftragt worden war, hat in der Regel die meisten, oft auch die wichtigsten Stücke geliefert. Manchmal, wie zum Beispiel beim Grabmal für Papst Paul II., ist fast paritätisch aufgeteilt worden. Beim Grabmal für Pietro Riario dürfte der Entwurf, die Grabfigur mit Bahre und Sarkophag, die beiden Apostelreliefs, die beiden Putten mit den Wappenschiffen und möglicherweise der Hl. Bernhardin von Siena aus der Werkstatt Andrea Bregnos und die Madonna sowie die drei anderen Nischenfiguren aus der Werkstatt Minos da Fiesole stammen.

Die bei den Skulpturen der Vorderseite des ehemaligen Hochaltars von S. Maria del Popolo als persönliche Stilmärkte Andrea Bregnos definierten Charakteristika sind allerdings nur bei der Grabfigur (Abb. 29) wiederzufinden, d.h. in diesem Fall bestimmte Eigenheiten des Faltenstils, gepaart mit einer auffallenden Sensibilität der Oberflächengestaltung. Die dünnen, sich gabelnden Faltengrade, die sich gelegentlich zu Zickzacklinien zusammenschließen, oder die muldenartigen, wie mit dem Modellierholz eingetieften Faltentäler, wie sie besonders deutlich als querlaufende

<sup>29</sup> LAVAGNINO 1924, S. 256.

<sup>30</sup> STEINMANN 1899, S. 220.



29. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Grabfigur. Rom, Ss. Apostoli

Binnengliederung zwischen den langen Faltenzügen der über dem linken Arm gerafften Kasel beobachtet werden können, sind dieselben wie bei den wohl im gleichen Zeitraum entstandenen Skulpturen in S. Maria del Popolo. Der Saum der Albe ist über den Schuhen zurückgeglitten und bildet dort eine Reihe halbmondförmiger, gestauchter Falten mit strahliger Binnengliederung, wodurch in diesem sonst gleichförmigen Gewandbereich ein lebhafter Kontrast zu den seitlich

Seite 198 unten

30. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Der Hl. Petrus empfiehlt den Kardinal Pietro Riario der Madonna. Rom, Ss. Apostoli
31. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Pietro Riario, Detail: Der Hl. Paulus empfiehlt Gerolamo Riario der Madonna. Rom, Ss. Apostoli

Seite 199 oben

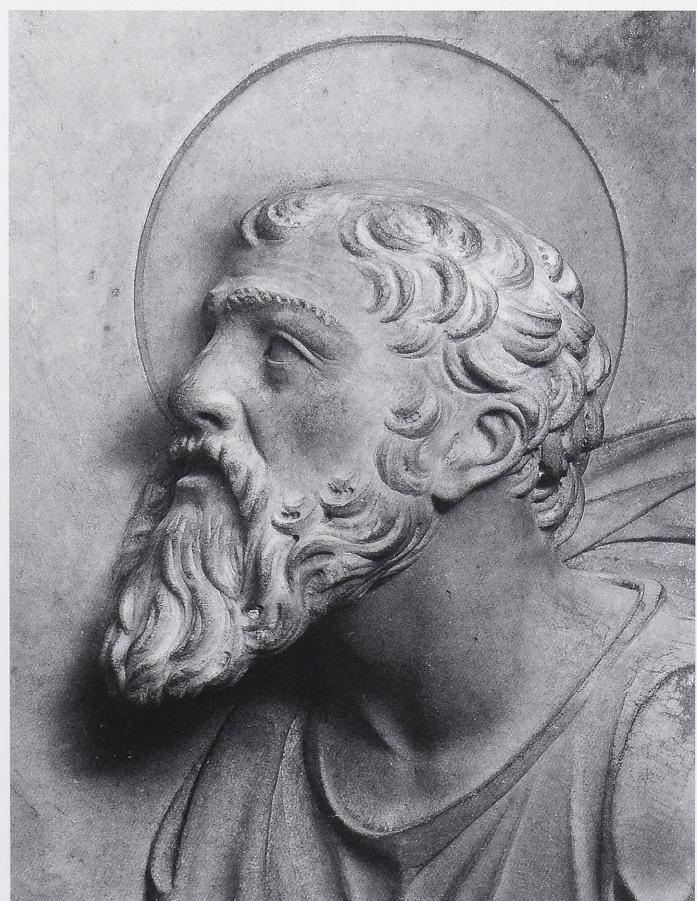
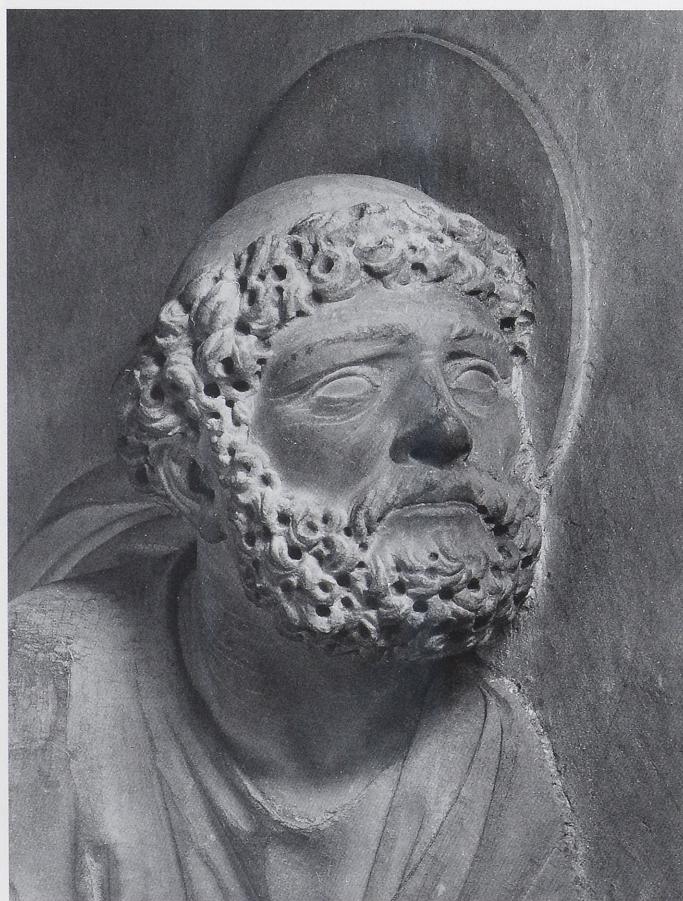
32. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Hand des Hl. Petrus. Rom, Ss. Apostoli
33. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Fuß des Hl. Petrus. Rom, Ss. Apostoli

Seite 199 unten

34. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Kopf des Hl. Petrus. Rom, Ss. Apostoli
35. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Kopf des Hl. Paulus. Rom, Ss. Apostoli

und zwischen den Füßen liegenden Parallelfalten des Untergewandes entsteht. Der untere Teil der Dalmatik wird als ruhiger Fond für die bewegteren Konfigurationen des Vorderteils der Kasel genutzt. Die lediglich angedeuteten Schüsselfalten sind durch unruhige Faltengrade unterbrochen, die spiralförmige Wirbel bilden und der vorgegebenen Form des Kleidungsstücks fast zuwiderlaufen. Auch das Tuch der Bahre zeigt keine Tendenz zu geordneter, symmetrischer





Drapierung, sondern eine lebendige, meist etwas knittrige Faltengebung. Die Gesichtszüge des Kardinals sind weich und sensibel modelliert mit glatter, das Licht sanft reflektierender Oberfläche (Abb. 28).

Die beiden Reliefs der Apostelfürsten (Abb. 30 u. 31) zeigen einen Faltenstil mit ganz ähnlich unruhiger Binngliederung. Die voluminösen Mäntel sind in reichem Faltenwurf um die kräftigen, untersetzten Körper geschlungen. In der Gliederung des anliegenden, hauptsächlich an den Oberarmen sichtbaren Untergewandes, als auch über dem durchmodellierten Oberschenkel Petri begegnen dieselben schon bei der Grabfigur beobachteten Faltenkonfigurationen,

die aus scharfen Graten und flach am Körper klebenden Partien bestehen. Am rechten Oberarm Petri erscheinen wieder die runden, wie mit dem Modellierholz eingedrückten Faltentäler, während die durch scharfe Faltengrade diagonal verlaufende, fischgrätenartige Binnengliederung zwischen den rund um den Körper verlaufenden Faltenzügen des Mantels Pauli zu beobachten ist. Hände und Füße – besonders die rechte Hand und der rechte Fuß Petri – sind nervig, durch Sehnen und Adern gegliedert (Abb. 32 u. 33). Die durch Faltenlinien gezeichneten Gesichter der Apostelfürsten (Abb. 34 u. 35) zeigen – wie die Figuren des Hochaltares von S. Maria del Popolo – durch leicht zusammengezogene Augenbrauen sensitive Belebtheit. Doch lässt die Härte der Meißelarbeit und die scharfkantige Oberflächengestaltung die Feinheit vermissen, die bei der Grabfigur zu beobachten ist. Der Unterschied zwischen diesen Reliefs und der Grabfigur ist derselbe wie zwischen den Skulpturen der Vorderseite und der Rückseite des Hochaltares von S. Maria del Popolo. Das Gesicht Petri scheint von der Hand desjenigen Bildhauers zu stammen, der auch den Kopf des Hl. Andreas, aber nicht diejenigen der Apostelfürsten am Hochaltar von S. Maria del Popolo gemeißelt hat. Es wird hier derselbe



36. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Hl. Bernhardin von Siena. Rom, Ss. Apostoli

37. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Hl. Bernhardin von Siena. Rom, Ss. Apostoli



38. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Linker Putto mit Wappenschild. Rom, Ss. ApostoliP



39. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Rechter Putto mit Wappenschild. Rom, Ss. Apostoli

Mitarbeiter Andrea Bregnos greifbar, dem auch schon in S. Maria del Popolo ein großer Teil des Auftrags anvertraut worden ist.

Von den Nischenfiguren ist nur diejenige des Hl. Bernhardin von Siena (Abb. 36 u. 37) neben dem Kopfende des Sarkophags in die Werkstatt Bregnos einzugliedern. Anspannung und Gelöstheit sind nicht im Kontrapost wiedergegeben, sondern getrennt auf die beiden Seiten der Figur verteilt. Man erkennt wieder die eigentümlich verkrampten Haltung, mit welcher der Heilige über dem angespannten Standbein das Buch an den Körper preßt, während die Rechte auf der Seite des markant durch den Stoff der Kutte nach vorne geprefsten Spielbeins nach oben auf das Sonnenemblem verweist. Diese Unausgewogenheit verleiht der Gestik etwas von einer manierierten Pose. Es scheint fast, als ob darin, wie auch in dem hart und strahlig abstehenden Unterteil der Kutte, ein Einfluß Minos zu spüren wäre. Vielleicht ist diese Eigenheit der Gewandgestaltung auch nur übernommen worden, um die Figur im Hinblick auf die Gesamtwirkung den drei anderen – und besonders der darüber befindlichen – anzugeleichen. Doch greift die Gestalt – im Gegensatz zu den drei anderen – mit dem nach oben wei-

genden Arm, so wie die meisten Skulpturen des ehem. Hochaltars in S. Maria del Popolo, über den engen Nischenraum hinaus. Der fast vollplastische Kopf ist markant und ausdrucksvoll, aber überaus hart gemeißelt, so daß diese Skulptur eher nur mit der Werkstatt, eventuell mit den Reliefs der Apostelfürsten, keinesfalls aber mit Bregno selbst in Zusammenhang gebracht werden kann.

Die beiden trauernden Genien mit den Kardinalswappen zu seiten des Epitaphs im Sockel des Monuments (Abb. 38 u. 39) fügen sich mehr in den Arbeitsstil der Werkstatt Bregnos als in denjenigen der Werkstatt Minos ein. Sie sind nach dem gleichen Konzept, wohl aber von verschiedenen Händen ausgeführt worden. Sie haben die gleiche Haltung und weisen auch die gleichen Ungeschicklichkeiten in der Körperwiedergabe – wie zum Beispiel die frontale Darstellung des vorne befindlichen Knies bei einer seitlichen Wendung der gesamten Figur – und auch die eigentümliche Unproportioniertheit des Körpers mit den schmächtigen Armen, der für einen kindhaften Putto eher zu schlank geraten ist, auf. Die langen, schalartigen Schleier, die in ihrem lebendigen Spiel in eigentümlichem Gegensatz zu dem Trauergestus der Genien stehen, sind als Kontrast zur soliden Körperform und zur



40. Spätromischer Sarkophag. Rom, Thermenmuseum

Füllung des leeren Relieffonds eingesetzt. Die beiden Köpfe jedoch sind in Typ, Ausdruck und Haarbehandlung verschieden. Das linke Relief zeigt in mancher Hinsicht eine größere Liebe zu fein ausziselterer Detailgestaltung, wie zum Beispiel in der Blume auf dem Wappenschild mit ihren leicht gewellten Blättern, den Quasten des Kardinalshutes, der feineren Ausarbeitung des Ornamentes auf den Sandalen oder der Federn der Flügel, wie auch in den etwas plastischer vom Hintergrund sich abhebenden Faltenkonfigurationen des Schleiers.

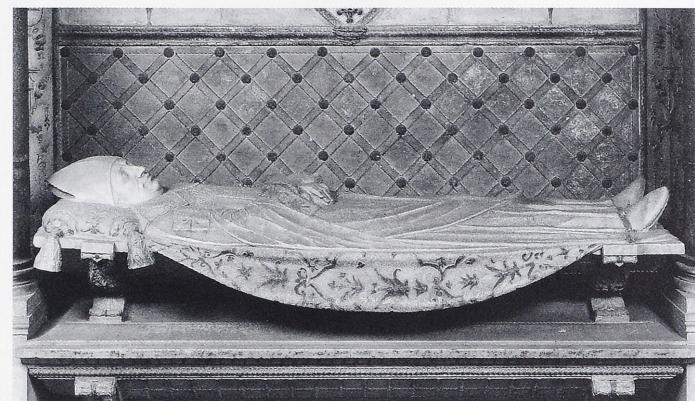
Wenn diese Beobachtungen zutreffen, dann sind am Monument für Pietro Riario zumindest vier verschiedene Hände aus der Werkstatt Bregnos tätig gewesen. Es handelt sich nicht um grundlegende Unterschiede im Figuren- oder Faltenstil, sondern eher um Unterschiedlichkeiten in der Ausführung, die sich ohne weiteres in den Rahmen einer großen Werkstatt einordnen lassen und nicht durch eine Zusammenarbeit verschiedener Künstler erklärt werden müssen.

Kinder und Putten sind von den florentinischen Renaissancebildhauern in die Grabmalkunst eingeführt worden.



41. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Sarkophag mit Grabfigur. Rom, Ss. Apostoli

Desiderio da Settignano hat vor den Pilastern der Wandnische des Grabmals für Carlo Marsuppini (gestorben 1453) in S. Croce in Florenz zwei Kinder als Schildhalter dargestellt, ein Motiv, das von Mino da Fiesole am Grabmal für Conte Ugo in der Badia in Florenz und am Grabmal für Niccolò Forteguerri (gestorben 1473) in S. Cecilia in Rom aufgegriffen worden ist.<sup>31</sup> Dieser Gedanke einer vor den Pilastern der Grabmalarchitektur frei stehenden Skulptur hat in der römischen Grabmalkunst jedoch keinen Anklang gefunden. Im römischen Frührenaissancegrabmal wurde der Putto mit Wappenschild im Sockel neben dem Epitaph, d.h. an dem Platz eingeführt, der dem Wappenschild vorbehalten war, als Teil der Architektur und nicht als selbständige Figur. Er kommt an dieser Stelle im Riario-Grabmal zum ersten Mal vor und hat im Vergleich zu den florentinischen Beispielen seinen Charakter grundlegend geändert. Aus einem aufrecht stehenden Schildknappen ist ein trauernder Genius geworden, der auf den Wappenschild gestützt ist: Die gekreuzten Beine sind in den Knien leicht eingeknickt, die Arme fast verschränkt, der geneigte Kopf in die Hand gestützt, der abwärts gerichtete, melancholische Blick ins Leere gerichtet. Die instabile Haltung ist beredter Ausdruck der Gemütsverfassung, die zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Vorfahren dieser Genien scheinen die auf eine umgekehrte Fackel gestützten, auf kaiserzeitlichen Grabaltären, Grabstelen oder Sarkophagen dargestellten Eroten zu sein (Abb. 40). Die Deutung dieser Darstellungen ist auf dem Grabaltar des Q. Caecilius Ferox gegeben, der im 15. Jahrhundert in verschiedenen römischen Privatsammlungen nachgewiesen ist (Abb. 45) und dessen geflügelter, auf die umgekehrte Fackel gestützter Genius als »Sommus« bezeichnet ist.<sup>32</sup> Diese im antiken Sepulkralbereich lebendige Bedeutung des Schlafs als Bruder des Todes<sup>33</sup> ist auf das römische Frührenaissancegrabmal sicher nicht mehr in diesem Sinne zu übertragen. Aus dem den Todesschlaf symbolisierenden antiken Eroten ist ein trauernder Genius geworden, der dem Wappenschild, dem Symbol des Standes und Ranges des Verstorbenen, zugeordnet ist. Die Übernahme eines solchen Motivs aus der antiken Sepulkralplastik und seine adäquate Umsetzung und Einbindung in das architektonische Gefüge des römischen Wandgrabmals liegt ganz auf der Linie der Arbeitsweise des Antikensammlers und -kenners Andrea Bregno, der es – wie noch gezeigt werden wird – immer wieder verstanden hat, neue Anregungen dem



42. Mino da Fiesole, Grabmal für Kardinal Niccolò Forteguerri. Rom, S. Cecilia

römischen Kunstkreise entsprechend so zu formulieren, daß sie gern und meist mehrfach aufgegriffen worden sind.

Auf eine direkte Anregung Minos da Fiesole hingegen dürfte die Form des Sarkophags (Abb. 41) zurückgehen. Ein Sarkophag als geschlossener Behälter mit geschupptem Deckel, auf dem als zweites Element eine Bahre mit der Grabfigur steht, ist von ihm im Grabmal für Niccolò Forteguerri (Abb. 42) in Rom eingeführt worden. In Florenz ist dieser Gedanke der beiden übereinanderstehenden Elemente zuerst von Donatello am Coscia-Grabmal formuliert und dann von Bernardo Rossellino und Desiderio da Settignano an den Grabmälern für die Kanzler Bruni und Marsuppini in S. Croce übernommen worden.<sup>34</sup> Mino da Fiesole hat seine Version am Sarkophag des Grabmals für Leonardo Salutati im Dom von Fiesole sowie im Grabmal für Bernardo Giugni in der Badia in Florenz erarbeitet,<sup>35</sup> der er auch in den Monumenten für Niccolò Forteguerri und Francesca Tornabuoni in Rom treu geblieben ist. Kennzeichen seiner Version sind die in Art eines Falistoriums X-förmig gekreuzten und reich verzierten Stützen. Der muldenförmige Unterteil seiner Sarkophage ist meist mit einem dekorativen Netz überzogen. Beim Sarkophag des Riario-Grabmals ist jedoch – vielleicht bis auf die Kopftypen der Sphingen – nichts mehr von Minos speziellen Markenzeichen zu finden. Der Sarkophagkorpus zeigt das am Monument Ludovicos de Lebretto in S. Maria in Aracoeli (Abb. 110) neu eingeführte Profil: Ein gewölbter Boden, durch eine Profilleiste gegen die aufsteigende Sarkophagwand abgesetzt, die oben gekehlt und mit einem markanten Profil abgeschlossen ist. Er ruht auf drei Sphingenprotomen, die – wie die Träger antiker Porphyrmulden – auf der anderen, der Wand zugekehrten Seite, identische Gegenstücke suggerieren.<sup>36</sup> An der Wandung des Sarkophag-

<sup>31</sup> Die Schildknappen des Forteguerri-Grabmals sind allerdings nur noch in einer Zeichnung für das Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos im Codex 201 Nr. 11819 und Nr. 11900A der Royal Library in Windsor aus dem frühen 17. Jahrhundert überliefert. Das Grabmal wurde, wohl im Zuge der Umgestaltung des Kirchenraums unter Kardinal Aquaviva, 1721–24 abgebaut. Seither sind die beiden Skulpturen verschollen.

<sup>32</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986, S. 88, Nr. 49i.

<sup>33</sup> Roger Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, Brüssel 1969, S. 33f.

<sup>34</sup> Siehe SEYMON 1966, Abb. 26, 59, 72.

<sup>35</sup> SCIOLLA 1970, Abb. 24, 78.

<sup>36</sup> DELBRÜCK 1932, S. 151–62. Vgl. besonders Taf. 73, die heute in der Villa Borghese befindliche Porphyrmulde, deren Träger wie Tierprotomen ausgebildet sind.



43. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Riario, Detail: Sarkophag mit Babre und Grabfigur. Rom, Ss. Apostoli

bodens zwischen den Sphingen (Abb. 43) entfalten sich gelegentlich eingerollte Spiralranken mit Blüten, die an ihren Berührungs punkten mit einem hülsenartigen Blattkelch zusammengebunden sind, aus welchem eine Palmette wächst. Dieses Motiv stammt von antiken Kandelaberbasen, die im 15. Jahrhundert bekannt gewesen und auch oft gezeichnet worden sind (Abb. 44 u. 45). Auch der Fries der Sarkophagwandung – eine von Putten getragene schwere Fruchtgirlande mit reliefierten Köpfen im Leerraum über den Gehängen – lässt viel eher eine direkte Umsetzung antiker Vorbilder als eine Beeinflussung aus dem florentinischen Kunstbereich, wie etwa dem Puttenfries am Sockel des Grabmals für Leonardo Bruni, vermuten. Die Haltung der Putten hat nichts von der Aktion der florentinischen Darstellungen. Motive wie der hochgehobene, über die Schulter greifende Arm oder die Beinstellung – das abgewinkelte Knie im Gegensatz zu dem gestreckten Bein – rufen hingegen ganz unmittelbar die Girlandenträger antiker Sarkophage (Abb. 46) oder – wie namentlich der mittlere Putto – den Fries des Saturnthrons in Erinnerung.<sup>37</sup> Die antiken Motive



44. Römische Kandelaberbasis. Venedig, Palazzo Ducale, Museo Archeologico

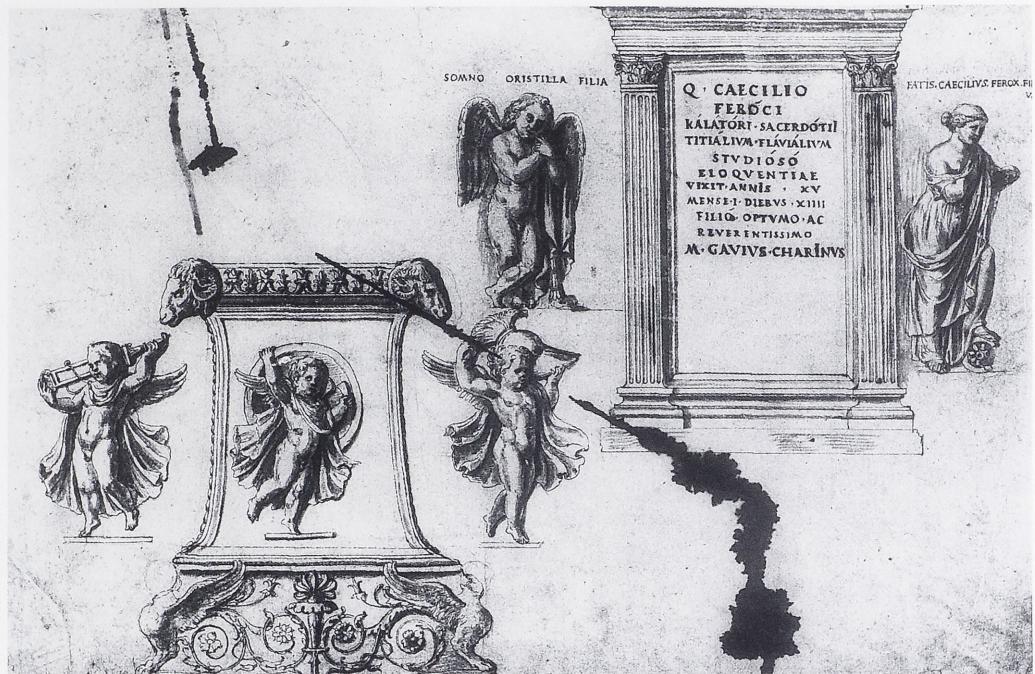
behalten bei ihrer Übernahme in die Grabmalkunst der römischen Renaissance ihren Sinn und ihre Funktion: Die Sphingenprotomen werden als Stützen, der Puttenfries als Dekor der Sarkophagwandung verwendet.

Vom florentinischen Konzept bleibt schließlich nur die auf dem geschuppten Sarkophagdeckel stehende Bahre, deren formale Ausprägung aber wiederum römisch ist. Die Bahre entspricht dem im Monument Ludovicos de Lebretto eingeführten, einer römischen Kline nachempfundenen Typus (Abb. 110). Soweit zu erkennen, ist der Rahmen auch hier mit Ziernägeln beschlagen und mit Edelsteinen besetzt, die geschwungenen Lehnen am Kopf- und Fußende mit geschnitzten Palmetten verziert. Auch die gesamte Komposition ist denkbar unflorentinisch. Sarkophag und Bahre sind nicht, wie in allen florentinischen Beispielen, zwei gleichwertige Kompositionselemente. Beim Riario-Monument ist der Sarkophag Hauptakzent. Die niedrige Bahre – beim Monument für Ludovico de Lebretto direkt auf den Sarkophag gesetzt – bleibt ihm auch hier deutlich zugeordnet. Sie ist durch die kurzen Stützen nur so weit vom Sarkophag abgehoben, als die Höhe des gewölbten Deckels überbrückt werden muß. Auch in einer solchen Lösung, die außerrömische Motive verarbeitet, werden die römischen, von geschlossener Struktur und Konzentration beherrschten Kompositionsprinzipien wirksam. Die verschiedenen Kompositionselemente und -motive haben keinen Freiraum,

<sup>37</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986, S. 590–91, Nr. 52B. Auf solche antiken Vorbilder ist sicher auch der um 1440 entstandene Fries der Girlanden

tragenden Putten im Gebälk des Hauptportals der Chiesa di Villa in Castiglione Olona, von dem noch die Rede sein wird, zurückzuführen.

45. Codex Coburgensis, fol. 100

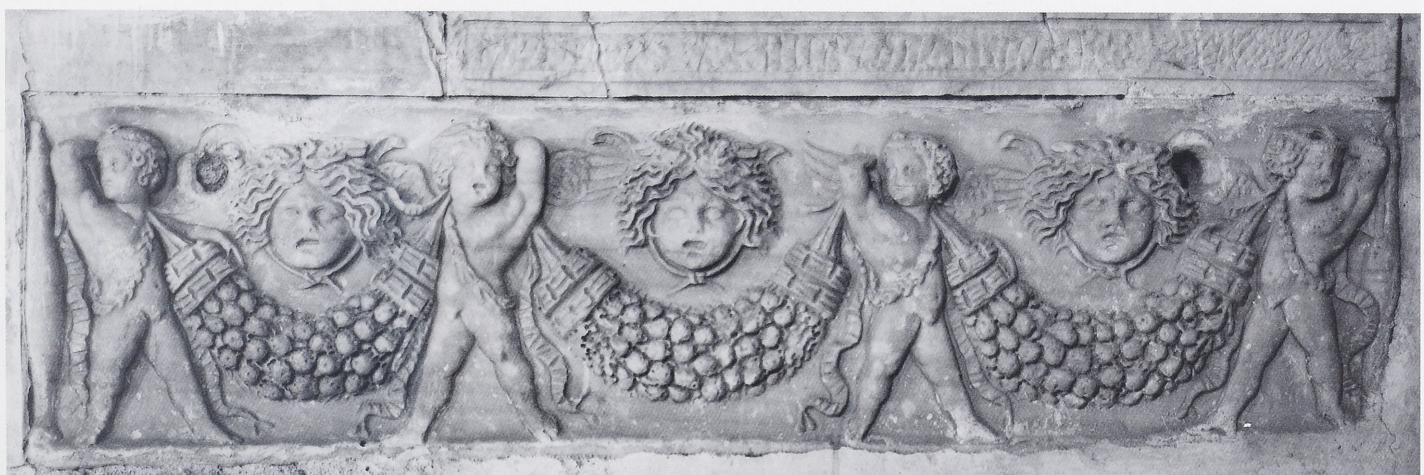


Eigenleben zu entfalten. Jedem Glied ist ein fester Platz in der Gesamtstruktur zugewiesen. Wie die Putten den Sphingenprotomen zugeordnet sind, so entsprechen die Köpfe über den Girlanden an der Sarkophagwandung den Palmetten zwischen den Sphingen am Boden des Sarkophags. In diese durch Sphingen und Putten gebildete Axialität ist auch die Bahre durch ihre Stützen über den beiden äußeren Achsen eingebunden. Wie bei der Architektur des römischen Grabmals wird auch hier im Detail das Prinzip klarer formaler Organisation wirksam.

Diese Beobachtungen sind kaum geeignet, die unflorentinische Durchgestaltung des an sich florentinischen Konzepts der Bahre auf dem Sarkophag Mino da Fiesole zuzuweisen, der seiner einmal gefundenen Lösung immer treu geblieben ist. Diese Art der Umsetzung eines florentinischen Motivs in römische Gestaltungskriterien liegt hier ganz auf der Linie

des in Rom ansässigen Antikenkenners und Antikensammlers Andrea Bregno, dem auch die Grabfigur aus stilistischen Gründen zuzuschreiben ist. So darf auch der Gesamtentwurf des Monuments, der einem mindestens seit dem Monument für Astorgio Agnensi in Rom etablierten Grabmaltypus entspricht, sicher Andrea Bregno zugeschrieben werden. Seine Hauptleistung an dem Grabmal hat im Entwurf, sein persönlicher Anteil in der Grabfigur bestanden.

Pietro Riario war am 5. Januar 1474 gestorben. Die Umgestaltung des Ostteils von Ss. Apostoli war 1475 schon im Gange und zwei Jahre später offensichtlich abgeschlossen. So ist zu vermuten, daß auch das Grabmal in diesem Zeitraum entstanden und 1477 errichtet gewesen ist. Da Bregno zur Zeit des Todes Pietro Riarios noch am Hochaltar der ebenfalls von Sixtus IV. gestifteten Kirche S. Maria del Popolo gearbeitet hat, wäre das Riario-Grabmal somit als



46. Antiker Sarkophag. Ravello, Dom

Anschlußauftrag des Papstes an einen Künstler, den er kannte und offensichtlich auch schätzen gelernt hatte, zu sehen.

### Das Monument für Kardinal Bartolommeo Roverella

Das Grabmal für den Kardinal Bartolommeo Roverella (Abb.47) befindet sich in seiner ehemaligen Titelkirche S. Clemente noch am ursprünglichen Standort: an der Wand des nördlichen Seitenschiffs im erhöhten Presbyterium unmittelbar vor der neben der Hauptapsis als Abschluß des Seitenschiffs errichteten und Johannes d. T. geweihten Kapelle. Roverella war am 2. Mai 1476 gestorben. Das Grabmal wurde, wie die Inschrift besagt, von einem Amtskollegen, der mit der Testamentsvollstreckung betraut war, errichtet. Es weist keine auf eine Versetzung hinweisenden Beschädigungen auf. Soweit aus der Baugeschichte der Kirche zu ersehen, lag auch zu keiner Zeit ein zwingender Grund vor, es von seinem angestammten Platz, an dem es zumindest seit dem 17. Jahrhundert durch Quellen belegt ist, zu entfernen. Benedetto Mellini und Giovanni Antonio Bruzio stimmen genau mit Filippo Rondinini überein, der die Kirche 1706, kurz vor der unter Papst Clemens XI. von Carlo Stefano Fontana 1715–19 durchgeführten Renovierung, beschrieben hat: »Media hujus basilicae navi descripta, ... minores hinc inde ad ejus latera sequuntur naves, quarum dextera ad aquilonem summo loco sacellum habet divo Johanni Baptistae sacram ... Ante sacelli ingressum dextrorum surgit elegantissimum Bartholomaei Roverellae cardinalis monumentum....«.<sup>38</sup> Eine lavierte Federzeichnung der Royal Library in Windsor Castle, eine Abwicklung der Wand des nördlichen Seitenschiffes, die möglicherweise von Carlo Stefano Fontana kurz vor der Renovierung angefertigt worden ist, bestätigt den von Rondinini beschriebenen Zustand mit den nur mehr schlecht erhaltenen mittelalterlichen Wandmalereien.<sup>39</sup> Auch während der Renovierung ist das Grabmal nicht abgebaut worden, wie die heute nicht sichtbare, im Fehlboden der neuen Decke aber noch erhaltene, über dem Wappen der Bekrönung befindliche Kandelaberbasis beweist. Durch die tiefliegende Decke mußten auch die beiden auf dem Hauptgesims über den Pilastern stehenden Kandelaber bis auf die Basen abgebaut werden.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Cod. Vat. lat. 11905, fol. 24r und 37r; Cod. Vat. lat. 11885, S. 204v.; Filippo Rondinini, *De S. Clemente Papa et Martyre eiusque in urbe Roma*, Rom 1706, S. 310.

<sup>39</sup> Royal Library Windsor Castle, Bd. 10, Nr. 10346. Die im Windsor Codex 201 befindliche Zeichnung Nr. 11815 ist ungenau und enthält keine weiterführenden Informationen.

<sup>40</sup> Im Fehlboden der barocken Decke sind auch in der Seitenschiffwand erhaltene Peducci zu sehen, die auf eine möglicherweise vorhandene oder geplante Einwölbung zumindest des im Presbyterium vor der Kapelle Johannes d. T. liegenden Seitenschiffjoches schließen lassen.

Das Grabmal für Bartolommeo Roverella, das seit August Schmarsow Giovanni Dalmata und Andrea Bregno zugeschrieben wird,<sup>41</sup> dürfte das einzige Monument sein, bei dem Bregno in wesentlichem Maße beteiligt war, ohne gleichzeitig auch den Entwurf zu liefern. Es haben hier zwei Bildhauer zusammengearbeitet, deren Charakter, Stil und Konzepte vollkommen verschieden waren. Dalmata, eher szenisch und malerisch ausgerichtet, in seinen Entwürfen ausufernd und den gegebenen architektonischen Rahmen sprengend, war fast ein Antipode zu dem sehr disziplinierten, statuarisch eingestellten Lombarden, der die Skulptur stets der Architektur untergeordnet hat. Entsprechend kompliziert ist auch der Aufbau dieses Monuments, das eine singuläre Erscheinung in der römischen Grabmalkunst der Frührenaissance geblieben ist.

Über die Anteile der beiden Werkstätten an der Ausführung des Grabmals hat im wesentlichen stets Konsens bestanden: Die Madonna mit den beiden begleitenden Engeln in der Mitte, Gottvater in der Engelsglorie in der Kalotte der Nische, die beiden Vorhangengel, die beiden Engel auf dem Gebälk und der Entwurf werden Giovanni Dalmata, die Grabfigur, die Apostelfürsten, die Engel über den Bogenzwickeln und die Putten in den Pilasterbasen Andrea Bregno bzw. seiner Werkstatt zugeschrieben. Es wäre nur die Frage zu beantworten, ob der Entwurf zumindest Anregungen erkennen läßt, die von Andrea Bregno ausgegangen sein könnten. Die Analysen der Monamente für Pietro Riario und Cristoforo della Rovere zeigen jedenfalls ganz deutlich, daß auch derjenige Bildhauer, der nicht mit dem Entwurf beauftragt war – in diesen beiden Fällen Mino da Fiesole – Anregungen einbringen konnte. Tatsächlich sind im Roverella-Grabmal die Reliefs der Zwickelengel über der Nische und der Putten mit den Wappenschilden in den Pilasterbasen architekturverbundene Motive, die in früheren Arbeiten Bregnos – bei seinem Altar in S. Maria del Popolo und dem Monument für Pietro Riario – schon vorgeprägt gewesen und auch in späteren Werken teilweise wieder verwendet worden sind.<sup>42</sup> Im Werk Dalmatas sind sie nirgends nachzuweisen und nehmen sich in dem szenisch-malerischen Aspekt des Grabmals für Bartolommeo Roverella eher wie fremdartige Versatzstücke aus. Die Reliefs der Apostelfürsten, ebenfalls schon in früheren Arbeiten Bregnos vorformuliert, sind hingegen keine gestalterischen Elemente, sondern durch ikonographische Vorgaben bedingt, die – wie überhaupt die Ikonographie der Grabmäler – auf Vorstellungen des Auftraggebers zurückzuführen sind. Die ihm vorgelegte und seine Wünsche berücksichtigende Ent-

<sup>41</sup> SCHMARSOW 1883, S. 25.

<sup>42</sup> Die Zwickelengel sind nochmals im Piccolomini-Altar im Dom von Siena und dem Tempietto der Madonna della Quercia in Viterbo nachweisbar.

47. Andrea Bregno und Giovanni Dalmata,  
Grabmal für Kardinal  
Bartolommeo Roverella.  
Rom, S. Clemente



wurfszeichnung, die in der Regel Grundlage des Auftrages war, hat in jedem Fall ein geschlosseneres Bild als das ausgeführte Monument ergeben, weil sie von einer Hand angefertigt war. Die unterschiedliche Handschrift der beauftragten Werkstätten ist erst bei der Ausführung zur Geltung gekommen, da sie nicht nur ihrem eigenen Stil gemäß gear-

beitet, sondern der vorgegebenen Ikonographie folgend, auch bereits vorhandene Werkstattformulierungen eingebracht haben. Daß die Figurenausstattung eines Grabmals auf diese Weise keine stilistische Einheit bilden konnte, hat im Gegensatz zur repräsentativen Aufgabe der Monamente offenbar eine sehr untergeordnete Rolle gespielt.



48. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: der Hl. Petrus empfiehlt den Kardinal der Madonna. Rom, S. Clemente



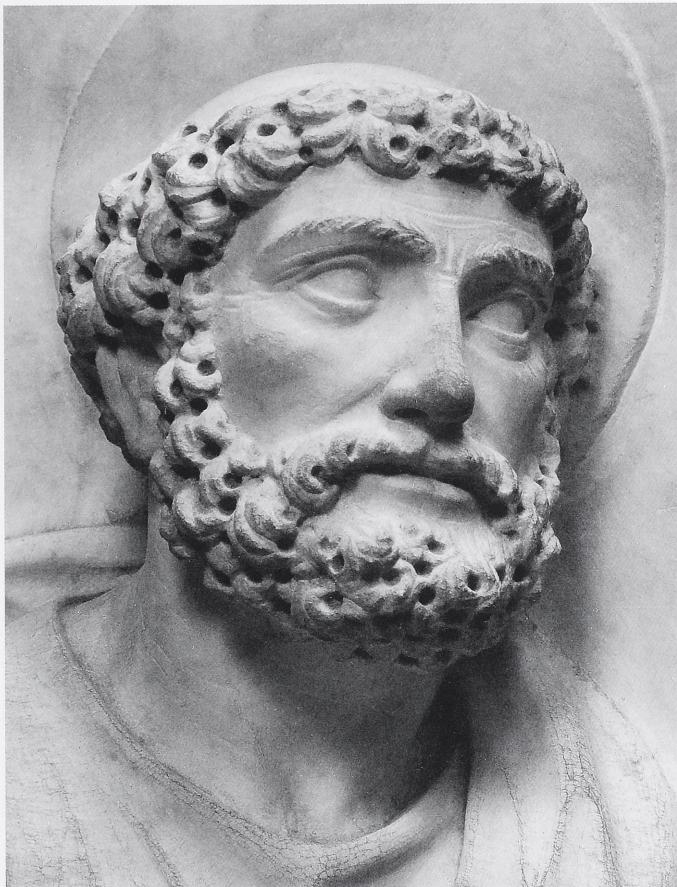
49. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: Hl. Paulus. Rom, S. Clemente

Die Reliefs der beiden Apostelfürsten des Roverella-Grabmals (Abb. 48 u. 49) könnten mit denselben Worten wie diejenigen des Riario-Grabmals beschrieben werden, wobei zudem das Relief des Hl. Petrus, der den Grabinhaber der Madonna empfiehlt, auch kompositionell an demjenigen des Grabmals für Pietro Riario orientiert (Abb. 30) und der Hl. Paulus eine Replik der Nischenfigur des ehemaligen Hochaltars von S. Maria del Popolo (Abb. 10) ist. Die Apostelfürsten haben dieselbe etwas untersetzte, gedrungene Statur. Im Vergleich zum Riario-Monument ist der Faltenstil der Gruppe des Hl. Petrus mit Kardinal Roverella weniger reich und differenziert, zeigt aber dieselben Charakteristika: Die Faltenzüge des um die Schulter geschlungenen Mantels liegen schüsselartig, in unterschiedlicher Höhe, gestrafft über dem Bein des Heiligen, die Binnengliederung ist wieder durch scharfe, sich gabelnde Faltengrade und dazwischen

eng am Körper haftende Partien gekennzeichnet. Parallele Faltenzüge, wie hinter der Schulter Petri, werden durch diagonal liegende Faltengrade verbunden und dadurch der Schematismus, der sich meist bei linearen Parallelfalten einstellt, vermieden. Die Faltengebung unterstützt die nach vorne, zur Madonna gerichtete Bewegung des Apostelfürsten, der dadurch zusätzlich Eindringlichkeit verliehen wird. Die bewegte Faltengebung vermittelt etwas Stürmisches, das der Figur selbst in diesem Maße nicht eigen ist. Die Durcharbeitung der Hand des Apostelfürsten (Abb. 50), die einerseits durch Angabe der Sehnen, Adern, Fingernägel und Faltenlinien über den Fingerknöcheln Differenziertheit anstrebt, gleichzeitig aber die Bearbeitung nicht bis in den Schliff der Oberfläche hinein vorantreibt, auch das Gesicht (Abb. 51) mit den leicht zusammengezogenen Augenbrauen, der dadurch entstehenden, zur Nasenwurzel führenden,



50. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: Hand des Hl. Petrus. Rom, S. Clemente



51. Mitarbeiter Andrea Bregnos, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: Kopf des Hl. Petrus. Rom, S. Clemente



52. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: Kopf der Grabfigur. Rom, S. Clemente

weichen Falte über den Augenlidern, die Wangenpartie mit der markanten Nasen-Mundfalte oder die reiche Bohrerarbeit in der Haartracht sind Eigenheiten, die schon bei der vergleichbaren Gruppe am Grabmal für Pietro Riario festgestellt werden konnten. Auffallend ist in beiden Fällen auch der Wille zur Porträthähnlichkeit bzw. zur Übereinstimmung der Gesichtszüge bei der Relief- und bei der Grabfigur der beiden Kardinäle. In der Reliefdarstellung Pietro Riarios fallen dieselbe leicht gebogene Nase, das runde, wenig ausdrucksvolle Kinn und die vollen sinnlichen Lippen auf wie bei der Grabfigur. Der Reliefkopf Bartolomeo Roverellas zeigt zumindest in der Mund-Nasenpartie mit dem markanten Kinn und den schmalen, scharf geschnittenen Lippen Ähnlichkeiten mit dem Porträt der Grabfigur (Abb. 52). Den Figuren beider Monuments ist durch das schon bekannte Mittel der leicht zusammengezogenen Augenbrauen Besettheit verliehen.

In der Figur des Hl. Paulus (Abb. 49) sind die Charakteristika der Bregno-Werkstatt am wenigsten dezidiert vorge tragen. Auch die Tatsache, daß sich die Darstellung weitestgehend an das von Bregno gegebene Vorbild in S. Maria del Popolo hält, spricht nicht für ein ausgeprägtes Vertrauen, das der ausführende Bildhauer in seine eigenen Gestaltungsmöglichkeiten oder auch Bregno in seinen Mitarbeiter gesetzt hat. Der gesamte Duktus, der Ausdruck und die Oberflächenbearbeitung geben jedoch keinen Anlaß, diese Arbeit aus dem Werkstattzusammenhang des Lombarden auszugliedern.

Auch die Grabfigur (Abb. 53) zeigt eine weniger pronominierte Differenziertheit in der Ausarbeitung der Gewandung als diejenige Pietro Riarios. Grundsätzlich sind aber ganz

ähnliche Charakteristika zu erkennen wie die schon bekannten scharfen, oft sich gabelnden, fischgrätenartig gestalteten Faltengrade, Partien, die wie mit dem Modellierholz eingedrückt zu sein scheinen, diagonale Binnengliederung langer Faltenzüge, wie zum Beispiel bei der über dem rechten Unterarm hochgezogenen Kasel durch kleine Knitterfalten; die Unruhe im Mittelteil der Kasel; die Gliederung im Fußbereich durch gerade Falten der seitlich und zwischen den Füßen liegenden, über den Schuhen aber zurückgeglittenen Albe und die unsymmetrische, eher natürliche Knitterung und Fältelung des Bahrtuchs. Das Kreuz und auch der Kragen der Kasel sind nun außer der Mitra durch Spitz eisenschläge gemustert. Die gesamte Oberfläche ist nicht so glatt behandelt wie bei der Grabfigur Pietro Riarios, doch besteht auch hier ein deutlicher Unterschied zu der eher rauh belassenen Oberfläche der Apostelfürsten, bei welcher durchweg die Spuren der Flacheisenbearbeitung (Abb. 50) sichtbar sind. Das markante, durch eingravierte Faltenlinien gezeichnete Gesicht ist mit einem deutlichen Gefühl für die unterschiedliche Konsistenz unter der Haut liegender Knochen und weicherer Fleischpartien gearbeitet. Die Unterschiede in Qualität und Bearbeitung lassen eine Zuschreibung der Grabfigur, zumindest aber die Ausarbeitung des Gesichtes an Bregno selbst, der Apostelreliefs, zumindest aber des Hl. Petrus mit dem Kardinal, an denjenigen Mitarbeiter als berechtigt erscheinen, der dieselben Reliefs am Grabmal Pietro Riarios ausgeführt hat.

Die Engel über der Kalotte mit der Darstellung Gottvaters (Abb. 54 u. 55) befinden sich in derselben Position wie diejenigen an der Front des ehemaligen Hochaltars von S. Maria del Popolo und sind auch deutlich an diesen Vorbil-



53. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Bartolomeo Roverella, Detail: Grabfigur. Rom, S. Clemente



54. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Kardinal Bartolommeo Roverella, Detail: Rechter Zwickelengel. Rom, S. Clemente



55. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Kardinal Bartolommeo Roverella, Detail: Kopf des rechten Zwickelengels. Rom, S. Clemente

dern orientiert (Abb. 15 u. 16). Das Vorbild ist nicht nur im Typus, der Wiedergabe der Gewandung und der Haartracht, sondern auch in der Stellung der die Restfläche des Zwickels füllenden Flügel aufgegriffen worden. Auch typische Faltenkonfigurationen, wie die sich gabelnden Faltengräte am Oberarm und Oberschenkel des rechten Engels, sind deutlich wiederzuerkennen. Die Gesichter zeigen ganz ähnliche Mittel der Durchgestaltung wie vor allem die weichen Rundungen, denen zum Beispiel in der Augen- oder Mundpartie in subtiler Modellierung und zarter Verschattung nachgegangen wird. Die Unterschiede liegen hingegen im Gesichtstypus, in der Körperlichkeit und Haltung der Engel, in der Anordnung der Federn, die im oberen Teil der Flügel zu einzelnen Gruppen zusammengefaßt sind, in den Haaren, deren Locken nicht so sehr wie bei den Engeln Bregnos zu geschlossenen, runden Spiralen aufgedreht und deren Zwischenräume mit Reihen von Bohrlöchern vertieft und markiert sind, der Durchgestaltung der Faltenkonfigurationen im einzelnen, denen jeweils nicht mit der Liebe und Akribie im Detail nachgegangen wird, wie dies bei den Engeln des Altars in S. Maria del Popolo der Fall ist, und der Behand-

56. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Kardinal Bartolommeo Roverella, Detail: trauernder Putto mit Wappenschild. Rom, S. Clemente





57. Andrea Bregno, Grabmal für Raffaello della Rovere. Rom, Ss. Apostoli

lung der Oberfläche, die auch hier noch die Flacheisenspuren erkennen läßt. Das Belassen dieser Arbeitsspuren darf nicht als Unvermögen oder Flüchtigkeit gewertet werden, sondern gehört zum Arbeitsstil des Bildhauers, der ganz bewußt auf einen Schliff der Oberfläche verzichtet.

Die beiden Putten mit den Wappenschilden in den Basen der Pilaster (Abb. 56) lassen sich sehr gut den qualitätvollen Arbeiten der Werkstatt Bregnos angliedern. Die Köpfe stehen in Ausdruck, Bearbeitung und Haartracht, namentlich dem linken der beiden Genien im Grabmal für Raffaello della Rovere (Abb. 58) sehr nahe. Die meisten Bildelemente, wie der untere Teil des Felsens, der nach oben flatternde Teil des Schleiers, der linke Flügel und der Wappenschild, überschneiden den Rahmen der Relieffläche. Die Wiedergabe der Körper, der Falten des flatternden Schleiers, die differenzierte Ausarbeitung der Elemente des Wappens und die glatt bearbeitete Oberfläche lassen eine Zuschreibung an die Werkstatt des Lombarden durchaus als gerechtfertigt erscheinen. Befremdend in seinem Werk nimmt sich hingegen die landschaftliche Komponente des Hintergrunds aus, die eher im Werk Giovanni Dalmatas zu finden ist, wenn auch der felsige Untergrund, der den Rahmen der Relieffläche überschneidet, schon vom Grabmal Pietro Riarios her bekannt ist (Abb. 38 u. 39).

Stilistisch gesehen bliebe also möglicherweise die Grabfigur als einzige eigenhändige Leistung Andrea Bregnos am Grabmal Bartolomeo Roverellas, während die Apostelreliefs und die Engel in den Zwickeln am ehesten demjenigen Mitarbeiter bzw. Kompagnon zugeschrieben werden können, der die Apostelreliefs am Grabmal für Pietro Riario und die Nischenfiguren an der Rückseite der ehem. Hochaltar-Arca von S. Maria del Popolo gearbeitet hat. Die Putten

zu seiten der Grabinschrift sind immer unterbewertet worden, gehören aber zu den qualitätvollen Arbeiten der Werkstatt und können ganz in der Nähe der eigenen Arbeiten Bregnos angesiedelt werden.

### Das Monument für Raffaello della Rovere

Gleichzeitig mit der Umgestaltung der Tribuna und des Presbyteriums von Ss. Apostoli durch Kardinal Giuliano della Rovere in den Jahren zwischen 1474 und 1477 ist auch das Grabmal für seinen Vater Raffaello (Abb. 57), den Bruder Papst Sixtus' IV., entstanden, dessen Entwurf und ursprünglicher Standort in Zusammenhang mit dem vor der Apsis befindlichen Hochaltarziborium eine ganz bewußte Gesamtplanung erkennen läßt. Das Datum auf der an die Bahre gelehnten Inschrifttafel, der 31. Mai 1477, ist nicht durch die übliche Einleitung »obit anno...« als Todesdatum ausgewiesen, sondern dürfte das Datum der Errichtung des Monumentes sein und würde mit der schon erwähnten Angabe Albertinis übereinstimmen, daß die Neugestaltung 1477 abgeschlossen gewesen sei.<sup>43</sup> Wenn diese Annahme stimmt und das Grabmal im Mai 1477 bereits errichtet gewesen ist, dann ist es der Prototyp einer Reihe von Monumenten, eine Neuschöpfung, die in etwas vereinfachter Form in der römischen Frührenaissance vielfach wiederholt worden ist.

<sup>43</sup> Die auf der Tabula Ansata befindliche Inschrift lautet: RAPHAELI DE RUVERE SIXTI IIII PONT. MAX. GERMANO/IUL. CAR. S. PETRI AD VINCULA S.RO.E. MAJOR PENITENT/PARENTI PIENTISSIMO POSUIT ANNO SALUTIS CHRISTIANAE/M CCCC LXXVII PRIDIE KALEN MAII



58. Andrea Bregno, Grabmal für Raffaello della Rovere, Detail: trauernder Genius. Rom, Ss. Apostoli

Der spanische Anonymus des 16. Jahrhunderts und Giovanni Antonio Bruzio erwähnen nur, daß sich das Grabmal in der Apsis befunden habe.<sup>44</sup> Francesco Fontana, der es als letzter an seinem ursprünglichen Standort gesehen hat, äußert sich hingegen unmissverständlich. Nach der Beschreibung der Tribuna mit den damals offenbar schon sehr schlecht erhaltenen Fresken Melozzos da Forlì fährt er fort: »Nel mezzo di essa , vi è un deposito antico di marmo di Raffaele della Rovere fratello di Papa Sisto quarto con figure intere stese (sic!), con due putti piangenti dalle parti laterali, con arme di detta casa«.<sup>45</sup> Die Tatsache, daß Francesco Fontana dieses Grabmal als einziges der in der Tribuna befindlichen Monamente identifizieren konnte, läßt darauf schließen, daß es sich oberhalb des von ihm erwähnten umlaufenden Chorgestühls befunden hat, das die Epitaphien der übrigen Grabmäler, wie z.B. dasjenige Pietro Riarios, verdeckte. Wenn sich das Grabmal aber in dieser erhöhten Position befunden hat, dann war es vom Kirchenraum aus zwischen den Säulen des im Presbyterium vor der Apsis stehenden Hochaltarziboriums über der Altarmensa



59. Andrea Bregno, Grabmal für Raffaello della Rovere, Detail: trauernder Genius. Rom, Ss. Apostoli

und auch noch über dem Tabernakel der Apostel Philippus und Jakobus zu sehen. Auch die Beschreibung Albertinis, der das Grabmal Raffaellos della Rovere als einziges der in der Tribuna befindlichen Monamente erwähnt, läßt darauf schließen, daß es fester Bestandteil des Gesamtbildes war, das sich dem ostwärts blickenden Kirchenbesucher bot: »In ecclesia sanctorum XII apostolorum est capella major pulcherrime depicta, cum tabernaculo marmoreo IV porphyreis columnis substantato, cum alio tabernaculo marmoreo corporis Christi et apostolorum Fil. et Jacobi simulachris, cum sepulcro Raffaelis Roverei, quae omnia posuit tua Beatitudo (Julius II) anno salutis christiana 1477«.<sup>46</sup> Dieses Konzept eines vom Hochaltar räumlich getrennten, aber optisch mit ihm in Zusammenhang stehenden Grabmals entspricht mittelalterlicher Tradition und ist im frühen 14. Jahrhundert zum Beispiel durch das Grabmal für Francesco Orsini in der Cappella di S. Nicola in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi und das Grabmal Enrico Scrovegnis in der Arenakapelle in Padua belegt.<sup>47</sup> In der Zusammensetzung von Altar, Ziborium und dem an der Wand dahinter befindlichen

<sup>44</sup> Cod. Chig. I.V.167, fol. 240r.; Cod. Vat. lat. 11887, fol. 747v.

<sup>45</sup> FONTANA 1701, S.482f.

<sup>46</sup> ALBERTINI 1510, S.15.

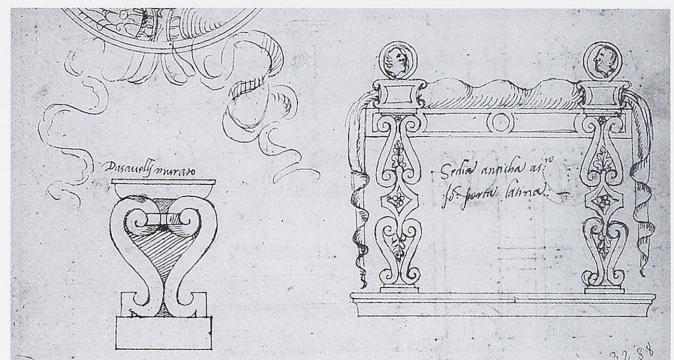
<sup>47</sup> KÜHLENTHAL 1976, S.46 und Abb.27.

Grabmal wird sich optisch ein ähnliches Bild ergeben haben wie zum Beispiel bei den Ziboriengrabmälern Papst Bonifaz' VIII., ehemals in Alt-St.-Peter, oder dem Grabmal für Kardinal Philippe d'Alencon in S. Maria Maggiore in Rom.<sup>48</sup> Leider wissen wir nicht wie der fehlende obere Abschluß des Monuments ausgesehen hat. Einleuchtend wäre es, eine Lünette mit einer gemalten Darstellung wie bei dem noch am originalen Standort befindlichen Grabmal für Giovanni della Rovere in S. Maria del Popolo anzunehmen. In Entsprechung zu den erwähnten mittelalterlichen Vorbildern könnte man sich über der Grabkammer auch nur eine gemalte figürliche Darstellung vorstellen, hypothetisch sogar eine illusionistische Fortsetzung der Grabmalarchitektur, für Melozzo da Forli ein durchaus naheliegender Gedanke, denn es ist immerhin merkwürdig, daß das Grabmal für Raffaello della Rovere das einzige seiner Art ist, bei welchem das Gebälk fehlt und auch nie bei späteren Transferierungen ergänzt worden ist. Francesco Tosi hat das Grabmal im Neubau Francesco Fontanas ohne Gebälk in ähnlicher Position vorgefunden, denn er vermerkt zu dem 1837 gestochenen Aufmaß »in chiesa nell' altar maggiore nell' mezzo dell' abside«.<sup>49</sup> Das bedeutet, daß es wahrscheinlich unterhalb des an der Apsisstirnwand befindlichen, von Muratori gemalten Monumentalbildes mit dem Martyrium der Apostel Philippus und Jakobus, verdeckt von der frei auf drei Stufen erhöht im Raum stehenden Altarmensa, angebracht gewesen ist. Erst 1879 ist es in die Capella Riaria der neu gebauten Krypta transferiert worden.

Im Gegensatz zum mittelalterlichen Konzept der Anlage ist die Durchgestaltung des Grabmals selbst in völlig neuem, antikem Geist erfolgt. Die als »Thalamus«, d.h. als Ruhebett oder Schlafgemach ausgebildete Wandnische mittelalterlicher Grabmonumente, deren Vorhänge durch zwei zu Füßen und zu Häupten des Verstorbenen stehende Engel aufgezogen werden, ist durch eine niedrige Gruftkammer ersetzt, in welcher der Verstorbene auf einer Bahre liegt und von zwei zu seinen Füßen und Häupten befindlichen Genien beweint wird. Die Grabkammer mit Kassettendecke und rundbogigen Zugängen an beiden Seiten, über welchen jeweils gekreuzte Schilde hängen, ist keine räumlich ausgebildete Wandnische, sondern ein Relief, bildlich gestalteter Existenzraum, illusionistische Bühne für die Figuren. Die Rückwand ist mit Lorbeerschnüren und -gehängen geschmückt, die mit Ringen an der Decke befestigt sind. Die kunstvoll gearbeitete Bahre steht, unter dem wirkungsvoll drapierten Tuch nur teilweise sichtbar, fast raumfüllend in der Mitte der engen Gruft. An den Medusenhäuptern ihrer nach antiken Vorbildern gearbeiteten Stützen hängt die

<sup>48</sup> *Ibid.*, S. 33 u. 36.

<sup>49</sup> Francesco Tosi, *Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV et XVI*, Rom 1842, Bd. 2, XXIX, und Bd. 5, Indice, S. 1.



60. OZ 109. Berlin, Kunstabibliothek

Tafel mit der Grabinschrift. Die trauernden Genien (Abb. 58 u. 59), welche am Grabmal für Pietro Riario als Architekturdekor eingeführt wurden (Abb. 38 u. 39), sind hier, so wie die Vorhangengel der mittelalterlichen Beispiele, in direkte szenische Beziehung zu dem Verstorbenen getreten. Sie stehen, spiegelbildlich jeweils ein Bein übergeschlagen, am Kopf- und Fußende der Bahre, der Kopf liegt in der Beuge des über das Fulcrum gelegten Arms, der Schild wird locker, wie nebensächlich, in der Hand gehalten, welche, wie bei Bregno mehrfach zu beobachten, parallel zur Bildfläche im Handgelenk abgewinkelt ist. Durch die Anwesenheit der Engel in der Grabkammer ist ihre Trauer emotionell in ganz unmittelbare Beziehung zu dem Toten gesetzt. Solche szenischen Zusammenhänge sind selten in der Grabmalkunst der römischen Frührenaissance und kommen sonst nur noch an den Monumenten für Martinez de Chiavez und Bartolomeo Roverella vor.

Die Darstellung des mit allen Insignien seiner Würde aufgebahrten Toten im Grabmal ist dem feierlichen Zeremoniell der Exequien entnommen und entsprach realiter dem letzten Bild, das von dem Verstorbenen in Erinnerung blieb. Sie ist fester Bestandteil des *Caeremoniale Romanum* Agostino Patrizis von 1488<sup>50</sup> und geht schon auf den Ordo Romanus XV des Pietro Amelio<sup>51</sup> zurück, dessen erste Fassung vermutlich während des Pontifikats Papst Urbans VI (1378–89) zusammengestellt wurde. Die Bahren, die schon in diesen beiden Werken erwähnt und auch von den beiden Zeremonienmeistern Jacobus Burckardus und Paris de Grassis beschrieben werden,<sup>52</sup> wurden zur feierlichen Über-

<sup>50</sup> M. Dykmans, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial de la première renaissance*, 2 Bde., Vatikanstadt 1980–82.

<sup>51</sup> Vgl. die Edition von M. Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du moyen âge à la renaissance IV: Le retour à Rome ou le cérémonial du patriarche Pierre Amedée*, Brüssel-Rom 1985; Ingo Herklotz, »Paris de Grassis Tractatus de Funeribus et exequiis und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance«, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, Akten des Kongresses Rom 4.–6. Juli 1985*, Wien 1990, S. 217–48.

<sup>52</sup> Fra Casimiro da Roma, *Memorie storiche della chiesa e convento di Araceli*, 1736, Rom 1845, S. 396–99.

führung des Leichnams vom Haus des Verstorbenen in die Kirche verwendet und standen dort während des Zeremoniells auf einem mit schwarzem Tuch überzogenen Katafalk. Bei den Begräbnissen bedeutender Persönlichkeiten müssen teilweise Bahnen zur Schau gestellt worden sein, die von bekannten Künstlern entworfen und von den Zeitgenossen entsprechend hoch eingeschätzt worden sind. Immerhin findet Giorgio Vasari in der Vita Baldassarre Peruzzis bei der Aufzählung seiner Arbeiten auch eine Bahre besonderer Erwähnung wert, die so aufwendig gearbeitet gewesen sein muß, daß sie, wie Fabio Chigi, der spätere Papst Alexander VII., in seinem Commentario schreibt, das Interesse des Herzogs von Mantua gefunden hat.<sup>53</sup>

Auch die Bahre des Grabmals für Raffaello della Rovere ist ein besonders schönes, nach antiken Vorbildern gearbeitetes Stück. Das mit Edelsteinen besetzte Gestell ist nach dem Vorbild etruskisch-römischer Klinen am Kopf- und Fußende mit zwei geschwungenen Fulcra versehen. Die Stützen mit ihren gegenläufig geschwungenen Voluten scheinen antiken Steinthronen nachgebildet zu sein, die, wie Zeichnungen in verschiedenen Skizzenbüchern belegen, auch schon im 15. Jahrhundert bekannt gewesen sind (Abb. 60 u. 61). Das heute im Nationalmuseum in Neapel befindliche Stück konnte in der Zeit um 1500 in der Sammlung Ciampolinis in Rom nachgewiesen werden.<sup>54</sup> Auch die in der Grabtragung der Hl. Ursula und der Beweinung Christi von Vittore Carpaccio dargestellten Bahnen<sup>55</sup> haben ganz ähnlich ausgeformte Stützen und weisen damit auf denselben Vorbildkreis zurück. Bei der Darstellung der Auferweckung der Drusiana von Filippino Lippi und einem von Tullio Lombardo signierten und datierten Relief in S. Antonio in Padua<sup>56</sup> wird zudem deutlich, daß die Bahnen während der



62. Relief eines antiken Grabaltars. Rom, Konservatorenpalast

Prozession auf Stangen getragen wurden, die während der Aufbahrung entfernt werden konnten. Es könnte also auch postuliert werden, daß die in der bildenden Kunst – in den Grabmälern wie in den Gemälden – dargestellten Bahnen damals in Gebrauch befindlichen Originale nachgebildet wurden, welche ihrerseits in der Detailausformung auf die beschriebenen antiken Vorbilder der römischen Steinthrone zurückgehen.

Im Zwischenraum zwischen den Stützen und an diesen mit Bändern befestigt hängt eine große, zur Aufnahme der Grabinschrift bestimmte Tabula Ansata, wie sie häufig in kleinerem Maßstab an der Front spätantiker Sarkophage verwendet worden ist. Das Bahrtuch bietet dem Künstler eine willkommene Gelegenheit wirkungsvoller Drapierung und fällt, die dekorativen, mit Medusenhäuptern verzierten Rosetten frei lassend, zwischen den Stützen der Bahre hinter der Inschrifttafel fast bis zum Boden herab. Mit diesen beiden Komponenten ist der für die Bildwirkung kritische Leerraum zwischen den Stützen geschlossen und durch das herabfallende Tuch gleichzeitig ein ruhiger Hintergrund für die Inschrifttafel geschaffen. Diese Lösung kann durch verschiedene Anregungen aus der Antike inspiriert worden sein. Römische Grabaltäre waren vielfach entlang von Straßen wie der Via Appia Antica aufgestellt und in der Renaissance noch vorhanden. Einige davon enthalten ein auf der Frontseite eingelassenes Relief, das den Verstorbenen in einer niedrigen Nische auf einer Bahre liegend darstellt, während sich die Grabinschrift unterhalb der Nische oder auch



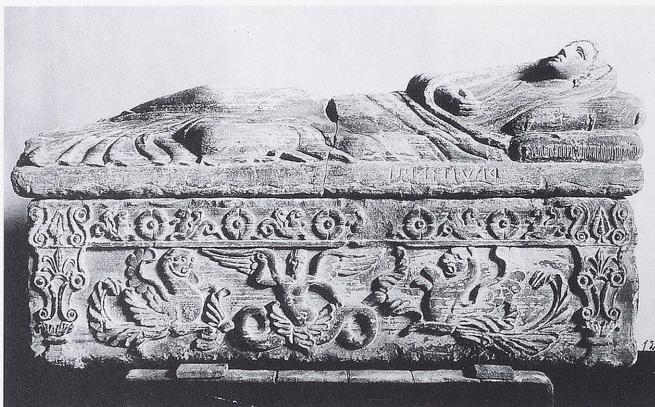
61. Antiker Steinbron. München, Glyptothek

<sup>53</sup> VASARI/MILANESI, Bd.4, S.596; Commentario di Agostino Chigi, Archivio della Società romana di storia patria, Rom 1878, S.596 und 592; *ibid.*, S.596 u. 592.

<sup>54</sup> EGGER 1906, S.135ff.

<sup>55</sup> Venedig, Accademia bzw. Berlin, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz.

<sup>56</sup> Alfred Scharf, Filippino Lippi, Wien 1950, Abb.127; POPE-HENNESSY 1958, Abb.142.



63. Etruskischer Sarkophag. Berlin, Altes Museum

im Freiraum zwischen den Stützen der Bahre befindet (Abb. 62). Vielleicht hat in der schöpferischen Phantasie des Renaissancebildhauers der Eindruck des Aufbahrungszeremoniells und die bildhafte Vorstellung der antiken Grabreliefs, d. h. Gegenwart und Antike bei der Konzeption des neuen Grabmaltypus zusammengewirkt. Andrea Bregnos Antikenrezeption ist dadurch charakterisiert, daß er nie Vorbilder aus der Antike kopiert, sondern sich eher in grundsätzlicher Weise von der antiken Formenwelt anregen läßt, und daß er seinen Schöpfungen dadurch ein antikes Gewand verleiht, daß er Motive aus unterschiedlichen Zusammenhängen, aber stets analog ihrer ursprünglichen Funktion einsetzt: Die Stützen antiker Steinthrone als Stützen der Bahre, die *tabula ansata* von der Front spätantiker Sarkophage als Epitaph, die Darstellung des auf einer Kline in einer niedrigen Nische lagernden Verstorbenen und die Grabinschrift zwischen den Stützen der Bahre von antiken Grabaltären, die gekreuzten Schilde als Architekturelement.

In diesem Zusammenhang wäre noch auf die Übereinstimmung mit einem bestimmten Typus etruskischer Graburnen hinzuweisen, bei welchen der Verstorbene in Rückenlage, das Haupt auf zwei Kissen gebettet, auf einer Kline liegt, deren Stützen durch gegenläufige Voluten gestaltet sind (Abb. 63). Es kann gegenwärtig nicht der Beweis angereten werden, daß gerade ein solches Stück in der Frührenaissance bekannt gewesen ist, doch wissen wir aufgrund verschiedener Schriftzeugnisse, daß etruskische Grabkammern und deren Ausstattung mindestens schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt gewesen sind. Die früheste Beschreibung etruskischer Grabkammern findet sich in einem Lobgedicht auf die Stadt Corneto, welches L. Vitelli dem Dichter Francesco Filelfo gewidmet hat und das vermutlich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist.<sup>57</sup> Darin werden gewaltige künstliche Fels-

<sup>57</sup> L. Urlichs, »Viaggio in Etruria«, *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, S. 68; WEEGE 1921, S. 72. Da Filelfo im Jahre 1454 von König Alfons von Neapel mit Dichterlorbeer und Militärwürde

kammern mit aus dem Fels gehauenen Sitzen, die in der dichterischen Phantasie mit dem Palast des Sagenkönigs Corytus, des Gründers von Corneto, gleichgesetzt werden, beschrieben, in denen halb zerstörte Skulpturen, Sarkophage und Bildnisse von Heroen zu sehen sind. Eine gute Beschreibung etruskischer Aschenurnen enthält das von John R. Spencer veröffentlichte Schreiben des Humanisten Ivano von Sarzana, das er am 18. November 1466 aus Volterra an Nicodemo Trunchedini in Florenz gerichtet hat.<sup>58</sup> Ivano von Sarzana, der spätere Kanzler von Pistoia, war damals Erzieher des Sohnes von Nicodemo Trunchedini und hatte sich im Rahmen einer Bildungsreise mit seinem Schützling in Volterra aufgehalten. Der Bericht ist sehr sachlich abgefaßt und vermittelt nicht den Eindruck, daß das beschriebene Grab das erste war, das in Volterra gefunden worden ist und auch nicht das erste gewesen sein kann, das Ivano da Sarzana gesehen hat. Sonst hätte er wohl kaum über die Erfahrung verfügt, die aufgefundenen Stücke als Aschenurnen und nicht als Sarkophage zu identifizieren. Auch Leon Battista Alberti hat ganz offensichtlich schon etruskische Gräber besucht und den Unterschied etruskischer Schriftzeichen zu griechischen und lateinischen bemerkt.<sup>59</sup> Auch ein Brief Papst Innozenz' VIII. an die Bürger von Corneto belegt, daß immer wieder neue Gräber gefunden worden sind und Interesse an diesen Funden bestanden hat.<sup>60</sup>

Dies sind wenige Dokumente, doch sie sind bereit genug zu zeigen, daß etruskische Gräber mit ihrer Ausstattung zumindest seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur bekannt gewesen, sondern in ihrer Besonderheit auch als solche erkannt worden sind. Verschiedene Untersuchungen und Hinweise auf manche Übereinstimmungen zwischen der etruskischen Malerei und dem Werk Antonio Pollaiuolos und Mantegnas lassen zudem vermuten, daß das Interesse im 15. Jahrhundert an den etruskischen Funden nicht nur ein antiquarisches, sondern offenbar auch ein künstlerisches gewesen ist.<sup>61</sup>

ausgezeichnet wurde, ergibt sich aus der Widmung »Clarissimo vatum et praestantissimo militum domino Francisco Filelfo« ein Termius post quem.

<sup>58</sup> John R. Spencer, »Volterra 1466«, *Art Bulletin*, 48 (1966), S. 95–96, hier S. 96: »Ceterum haud procul ab eodem colle reperta sunt in quodam antro aliquot sepulc(h)ra, ex quibus unum marmoreum ex(s)tat, quorum sculpta tegmina iacentium varias effigies et vetustos corporum habitus repraesentant At brevia sunt admodum, et augusta (angusta), ex quo facile iudicamus ea tanquam urnas cineres praeservasse; non corpora«.

<sup>59</sup> Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1988, S. 119; Leon Battista Alberti, *De architectura*, Bd. 2, S. 617.

<sup>60</sup> WEEGE 1921, S. 73.

<sup>61</sup> André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Turin 1964, S. 68–71; Erika Simon, »Dürer und Mantegna, 1494«, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, (1971–72), S. 21–40, hier S. 29.

Das Grabmal für Raffaello della Rovere ist seit Adolfo Venturi den eigenhändigen Arbeiten Andrea Bregnos zugeschrieben worden. Der charakteristische Faltenstil mit den scharfen, gegabelten Faltengräten, die oft Zickzackmuster bilden oder diagonal zwischen größeren, parallel laufenden Faltenzügen angeordnet sind, ist hier so prägnant vorge tragen, wie sonst nur noch beim linken Engel des Altars in S. Maria del Popolo (Abb. 14) und den beiden Viktorien in den Zwickeln der Kalotte des Piccolomini-Altars in Siena (Abb. 82). Wie bei der Grabfigur Costanza Ammanatis (Abb. 68) zeichnet sich die Rundung des rechten Arms unter dem Ärmel des langen Gewandes ab, dessen Stoff unterhalb des Armes flach aufeinandergefaltet über dem Oberkörper liegt. Eine hohe Kultur der Oberflächenbearbeitung ist verbunden mit der Bregno eigenen Prägnanz des fein ziselierten Dekors und Sensibilität der durch weiche Schatten modellierten Gesichtszüge. Die leicht zusammengezogenen Augenbrauen der beiden Genien – bei Bregnos Figuren meist als Andeutung innerer Bewegung eingesetzt – ist hier nun, unterstützt von der Gestik und Haltung, zum Ausdruck von Trauer geworden. Durch die Ausgewogenheit der Bewegungsmotive, die antike Formensprache und die Stille als Grundhaltung ist eine elegische Stimmung verhaltener Traurigkeit in klassischem Sinn entstanden, die dieses Monument zu einem der Höhepunkte klassischen Geistes in der römischen Frührenaissance macht. Wohl auch unter dem Einfluß Giulianos della Rovere sind hier sehr individuelle Vorstellungen gestaltet worden, die bei den späteren, in der Nachfolge dieses Monuments stehenden Grabmälern so nicht mehr aufgenommen worden sind.

### Die Monamente für Costanza und Kardinal Jacopo Ammanati-Piccolomini

Das Grabmal, das Kardinal Jacopo Ammanati-Piccolomini seiner Mutter Costanza in S. Agostino errichten ließ, trägt dieselbe Jahreszahl 1477 wie dasjenige, welches Kardinal Giuliano della Rovere seinem Vater Raffaello in Ss. Apostoli errichtet hat, und verrät eine ebenso individuelle, zur Nachahmung nicht geeignete Konzeption. Auch in diesem Fall ist die Jahreszahl nicht als Todesdatum der Grabinhaberin ausgewiesen, sondern bezeichnet die Zeit der Konzeption und Errichtung des Monumentes. Jacopo Ammanati hatte das in elegischem Versmaß abgefaßte Epitaph selbst entworfen und seinem Freund Pater Gregorio Lolli in einem Brief zugesandt, in dem er ihm auch mitteilt, daß er gerade mit dem Grabmal seiner Mutter beschäftigt sei: »Faciendum nunc curo ejus sepulchrum breveque epitaphium jam cogitavi: quo mitto ad te et illo inspecto Aristarchus sis mihi.«<sup>62</sup> Das Schreiben ist nicht datiert, steht in der Sammlung der Epistole aber nach einem Brief an den Kardinal von Mantua

vom 2. Oktober 1477. Da die Briefe im allgemeinen chronologisch geordnet sind, darf angenommen werden, daß auch das Schreiben an Pater Lolli noch im Spätherbst des Jahres 1477 verfaßt worden ist, einer Zeit also, in welcher Jacopo Ammanati mit der Errichtung des Grabmals, welches ebenfalls die Jahreszahl 1477 trägt, beschäftigt war.

Das Monument, das Alfredo Paolucci<sup>63</sup> in das Œuvre Bregnos eingeführt hat, besteht aus zwei Teilen (Abb. 64): einer niedrigen Grabkammer, in welcher die Verstorbene auf einer Bahre ruhend dargestellt ist, und einem dreiteiligen Sakramentstabernakel. Das Tabernakel besteht, wie schon mehrfach beobachtet worden ist,<sup>64</sup> aus Elementen unterschiedlicher Entstehungszeit: Das Mittelstück war ursprünglich ein Wandtabernakel, welches durch Anfügen der beiden Seitenteile zu einem Retabel erweitert worden ist. Die Architektur und die Zierelemente des Wandtabernakels sind bei der Erweiterung fortgeführt worden, zeigen aber deutliche Unterschiede in Stil und Faktur. Der Fries aus gegenläufig eingerollten Ranken unterhalb des Tabernakels ist altertümlicher als die später hinzugefügten Seitenteile und außerdem im Gegensatz zu diesen an der Unterkante leicht beschnitten. Die Kapitelle der kannelierten Pilaster sind in den Seitenteilen schlanker und detaillierter ausgeführt. Die Fruchtgirlanden des Frieses sind im Mittelteil plastischer und massiver und ohne Libationsschale im Freiraum über den Gehängen; die Girlande liegt über den geflügelten Engelsköpfen, während sie in den Seitenteilen, deren Engelsköpfe ohne Flügel sind, mit Nägeln im Fries befestigt ist. Ob der Fries des Wandtabernakels auch ursprünglich schon eine Adaption gewesen ist, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls scheint er neben dem Engelskopf rechts außen beschnitten worden zu sein. Dort sind noch Reste zweier lanzettförmiger Blätter sichtbar, die zum Ansatz der Girlande gehören, während der Flügel darüber wohl eine Ergänzung ist. Der Eierstab des Architravs ist in den Seitenteilen mit größerem Abstand und wesentlich prägnanter geschnitten. Auch die Blattwellen, namentlich oberhalb des Frieses, zeigen deutliche Unterschiede der Gestaltung, während die Zierleisten des Giebels identisch mit denjenigen der Seitenteile sind.

Abgesehen von der Behandlung der Ornamentik weist auch der Figurenstil des ehemaligen Wandtabernakels auf eine frühere Phase als die Seitenteile hin, welche – ausgewiesen durch das Kardinalswappen Jacopo Ammanati-Piccolomini – ohne Zweifel gleichzeitig mit der Grabkammer ent

<sup>62</sup> *Epistolae et Commentarii Jacobi Piccolomini Cardinale papiense*, Mailand 1506, f. 397v.

<sup>63</sup> PAOLUCCI 1932, S. 540.

<sup>64</sup> Domenico Gnoli, »Le opere di Mino da Fiesole in Roma«, *Archivio Storico dell'Arte*, 1. Serie, 3 (1890), S. 424–46, hier S. 429; Lisetta Ciaccio, »Copie di un opera perduta di Donatello in Roma«, *L'Arte*, 8 (1905), S. 375–81, hier S. 375; H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, München 1965, S. 79.



64. Andrea Bregno,  
Grabmal für Costanza  
Ammanati. Rom,  
S. Agostino

standen sind. Das Sakramentstabernakel, das wohl zehn bis fünfzehn Jahre älter als seine Seitenteile ist, gehört zu einer Gruppe von weitgehend identisch gestalteten römischen Tabernakeln, welche in ihrer architektonischen Struktur, der Komposition und dem Programm weitgehend übereinstimmen. Es handelt sich um die Sakramentstabernakel in

Toscanella, in Capranica und S. Francesca Romana in Rom. Allen gemeinsam ist die Ädikula mit kannelierten Pilastern und Fruchtgirlanden über geflügelten Engelsköpfen im Fries als übergeordneter architektonischer Rahmen, die flache, dreizonige Nische, die zu ihr gehörenden, auf Konsolen hervorgehobenen gedrehten Säulen, auf denen

zwei kleine Figuren stehen, und die aus zwei Voluten bestehende, mit einem Wappen – in Capranica das der Anguillara, in S. Francesca Romana das der Orsini – versehene Konsole, welche den gesamten Tabernakelaufbau trägt. Allen gemeinsam sind auch ikonographische Konstanten wie die anbetenden Engel zu seiten des Sportello, hinter welchem sich die Eucharistie verbirgt, die darüber schwebenden Engel mit Kelch und Hostie, die Darstellung des segnenden oder blutspendenden Christus in der Kalotte, die von zwei Prophetengestalten oder Gabriel und Maria über

den gedrehten Säulen flankiert ist, sowie die Taube des Heiligen Geistes im Giebel.

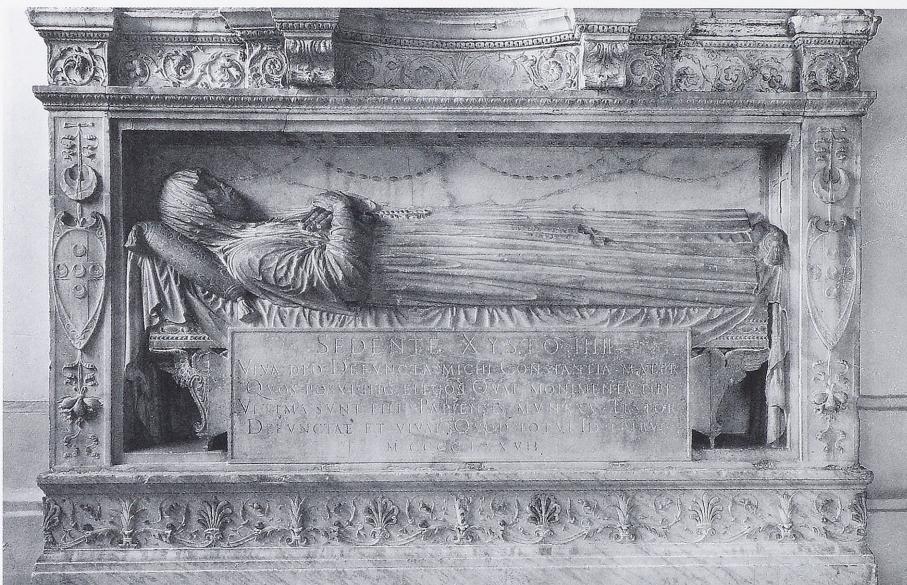
Die Maße des zu einem Retabel erweiterten Tabernakels und der darunter befindlichen Grabkammer stimmen so exakt überein, Oberbau und Unterbau sind kompositionell so deutlich aufeinander bezogen, daß nicht daran gezweifelt werden kann, daß das Sakramentstabernakel zum Zweck der Integrierung in das Grabmal zum Retabel erweitert worden und dieses von vornherein als Oberbau für die Grabkammer mit der Bahre konzipiert gewesen ist. Da sich



65. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Costanza Ammanati,  
Detail: Hl. Augustus. Rom, S. Agostino



66. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Costanza Ammanati,  
Detail: Hl. Monika. Rom, S. Agostino



67. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Costanza Ammanati, Detail: Grabfigur. Rom, S. Agostino

Jacopo Ammanati, wie aus dem Brief an seinen Freund Gregorio Lolli hervorgeht, selbst mit dem Grabmal für seine Mutter, für das er auch das Epitaph entwarf, befaßt hatte, darf angenommen werden, daß auch dessen sehr individuelle Konzeption, die enge Verbindung, die zwischen dem Bildnis der Verstorbenen und der errettenden Kraft der Eucharistie durch die Verbindung von Sakramentstabernakel und Grabmal geschaffen wird, auf ihn zurückzuführen ist.

Die Nischenfiguren der dem Tabernakel angefügten Seitenteile, die Heiligen Augustinus und Monika (Abb. 65 u. 66), zeigen eine so starke Verwandtschaft zu den Figuren der Heiligen Augustinus und Hieronymus an der Frontseite des ehem. Hochaltars in S. Maria del Popolo (Abb. 18, 17), daß hier wohl dieselbe Werkstatt vermutet werden darf. Der Hl.

Augustinus ist fast ein Spiegelbild der gleichnamigen Figur des Altars in S. Maria del Popolo. Das Buch wird fest mit der flachen, im Handgelenk leicht abgeknickten Hand gegen den Körper gepreßt und der geraffte Mantel, der beim Vorbild in S. Maria del Popolo noch mit derselben Hand gehalten wird, hier unter dem Buch festgeklemmt. Der große Bischofsstab wird zwischen Zeigefinger und Daumen weniger gehalten, als lediglich am Umfallen gehindert. Die Figur ist wenig hintschnitten, relativ stark der Nische verhaftet, während der Heilige in S. Maria del Popolo freier und durch Schatten hinterfangen in seiner Nische steht. Die gesamte Faltenführung ist steifer und im Detail wesentlich phantasieloser, zeigt aber zum Beispiel in den sich gabelnden Faltengraten am rechten Oberarm deutlich Konfigurationen, die für die Bregno-Werkstatt typisch sind. Das Gewand ist



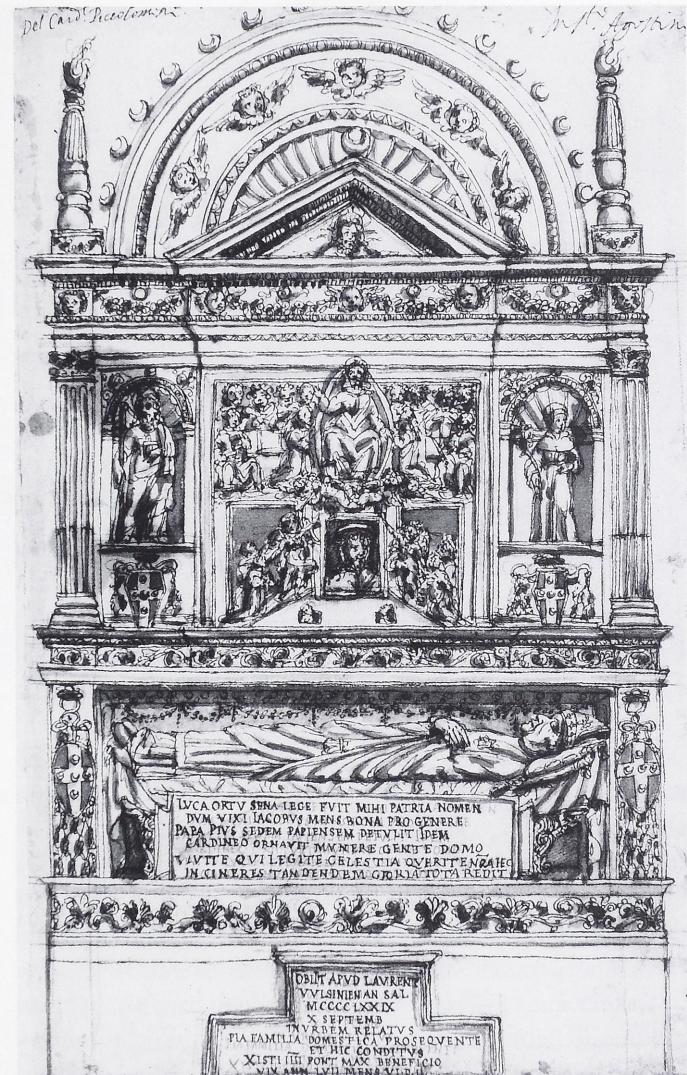
68. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Costanza Ammanati, Detail: Grabfigur. Rom, S. Agostino

über den Füßen in der gleichen Weise behandelt wie bei den liegenden Grabfiguren: Seitlich und zwischen den Beinen fällt es geradlinig herab, während es über den Schuhen gestoßen ist. Auch die Weichheit des Gesichtes mit den leicht zusammengezogenen Augenbrauen, den herausgearbeiteten Wangenknochen und den von den Nasenflügeln zum Mundwinkel herabgezogenen Falten lässt sich in die Werkstatt Bregnos einordnen, auch wenn die Augen nicht so tief liegen und keine Gliederung durch eingravierte Falten vorhanden ist. Diese Einzeichnungen im Gesicht sind hingegen mehr bei der Hl. Monika angewandt, die sich im übrigen durch die gleichen Schwächen von der sehr ähnlichen Gestalt des Hl. Hieronymus im Altar von S. Maria del Popolo unterscheidet, wie der Hl. Augustinus von seinem Vorbild an gleicher Stelle.

Durch die Anfügung der beiden Seitenteile mit der Wiederholung der vom Sakramentstabernakel vorgegebenen Pilaster ist eine Architektur entstanden, die später von Andrea Bregno beim Tempietto der Madonna della Quercia bei Viterbo (Abb. 89) nochmals verwendet worden ist. Es fällt nicht schwer, sich darüber noch eine ähnliche Bekrönung wie in Viterbo vorzustellen, ganz besonders auch deswegen, weil dieselbe, durch eine Zeichnung überlieferte Lösung auch beim Grabmal für Jacopo Ammanati verwendet worden ist (Abb. 69).

Die Grabfigur (Abb. 67) lässt, trotz der bei den verschiedenen Transferierungen entstandenen starken Beschädigungen, wiederum ungleich bessere Qualität als die beiden Nischenfiguren erkennen. Das Gewand der Augustinereremittinnen, denen Costanza gegen Ende ihres Lebens angehört hat, bietet wenig Möglichkeit der Charakterisierung durch Faltenkonfigurationen verschiedener Art. Dennoch ist zu erkennen, wie die eng liegenden Parallelfalten des Gewandes durch zahlreiche V-förmige Eintiefungen in Form hängender Ketten belebt sind. Über dem rechten Schienbein sind die schon bekannten diagonal liegenden Grate von Knitterfalten zu beobachten. Der Ärmel über dem rechten Oberarm ist, noch mehr als das Bahrtuch, durch sehr enge Fältelung gegliedert, die mehrfach die bei Bregno üblichen gegabelten Faltengrade aufweist. Die übereinander gelegten Hände sind in der bekannten eigentümlichen Weise körperparallel abgewinkelt. Das Gesicht (Abb. 68) zeigt Sensibilität in der Behandlung der weichen Partien um Wange und Mund und ist zusätzlich durch eingravierte Falten, namentlich um die Augen, gezeichnet.

Sakramentstabernakel waren in der Regel in Altarnähe »ad cornu Evangelii« in Augenhöhe in die Wand eingelassen. Wenn man davon ausgeht, daß der Hochaltar ursprünglich in der Vierung, knapp vor dem Chorbogen, situiert gewesen ist, kann sich das Sakramentstabernakel an der vom Kirchenschiff aus gesehen linken Wand des Chores hinter dem Hochaltar befunden haben. Wenn ein Grabmal



69. Ansicht des Grabmals für Kardinal Jacopo Ammanati-Piccolomini. Windsor Castle, Royal Library, Codex 201 Nr. 11821

unter das erweiterte Tabernakel eingefügt worden ist, mußte der Kopf der Grabfigur, wie dies bei Costanza Ammanati auch der Fall ist, zum Hochaltar weisen. Denkt man sich den ursprünglichen Aufstellungsort des Grabmals für Jacopo Ammanati, welches in deutlicher Entsprechung zu demjenigen seiner Mutter entworfen wurde und in dessen Sportello wohl die Heiligen Öle aufbewahrt wurden, an der gegenüberliegenden Seite der Apsis, dann ergibt sich auch für dessen Grabfigur die kanonisch richtige Lage mit dem Kopf zum Hochaltar. Eine vergleichbare Konstellation ist später auf Geheiß Papst Julius' II. mit den Grabmälern für die Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Bassi della Rovere im Chor von S. Maria del Popolo geschaffen worden.

Aus dem zum ersten Mal von S. Pauli 1712 publizierten Testament Jacopo Ammanatis<sup>65</sup> geht hervor, daß er ursprünglich in Alt-St.-Peter neben dem Grabmal Papst Pius' II. beigesetzt werden und über seiner Grabstätte nur eine in die Wand eingelassene Marmortafel haben wollte, für die er das



70. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Jacopo Ammanati-Piccolomini,  
Detail: Grabfigur. Rom, S. Agostino

ebenfalls in elegischem Versmaß abgefaßte Epitaph selbst entworfen hatte.<sup>66</sup> Die Grabinschrift, die nicht dem eigenen Nachruhm, sondern der Dankbarkeit gegenüber seinem Wohltäter und Freund Papst Pius II., dem er auch im Tode nahe sein wollte, gewidmet ist, befindet sich tatsächlich an seinem Grabmal, allerdings ohne das auf die Grabstätte Papst Pius II. Bezug nehmende letzte Distychon, welches in S. Agostino keinen Sinn ergeben hätte. Es stellt sich damit die Frage, wann und durch wen die Änderung des testamentarisch festgelegten Wunsches stattgefunden hat.

Es fällt auf, daß nach der letzten Zeile der Inschrift auf der an die Bahre gelehnten Tabula Ansata des Monuments Jacopo Ammanatis noch Platz in Höhe einer Zeile frei ist, und man könnte in Analogie zu der Grabinschrift Costanzas schließen, daß dieser Platz für die spätere Eintragung seines Todesdatums reserviert gewesen ist. Dies ist in der Regel bei denjenigen Monumenten der Fall gewesen, welche sich die Grabmalinhaber noch zu Lebzeiten errichten ließen. Anstelle der Eintragung des Todesdatums an dieser freigelas-

senen Stelle wurde jedoch – nach Ausweis der Skizze im Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos (Abb. 69) – eine weitere Inschrift auf einer eigenen Tafel hinzugefügt, die beim Transfer in den Konvent im 18. Jahrhundert auf den Sockel des Monuments übertragen worden ist (Abb. 70).<sup>67</sup>

Jacopo da Volterra berichtet, daß Jacopo Ammanati auf Anordnung Papst Sixtus' IV. nach S. Agostino überführt wurde, erwähnt aber nicht, daß dies gegen den testamentarischen Willen des Kardinals geschehen sei.<sup>68</sup> Es bietet sich also die Hypothese an, daß das Monument in S. Agostino beim Tode des Kardinals bereits fertiggestellt war und die Inschrifttafel mit seinem Todesdatum dem bereits fertigen Monument hinzugefügt worden ist. Es weist alles am ehesten darauf hin, daß Jacopo Ammanati seine ursprüngliche Absicht unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter geändert und sein eigenes Grabmal als Pendant dem ihrigen gegenüber in einer ähnlich ungewöhnlichen Konzeption errichten ließ. Dies ist umso wahrscheinlicher, als zwischen dem Tod des Kardinals am 10. September und dem Beginn des grundlegenden Umbaus von S. Agostino durch Kardinal d'Estouteville am 14. November 1479 kaum Zeit für die Errichtung eines Monuments geblieben wäre und die Errichtung des Monuments in einer im Umbau befindlichen Kirche zudem nicht sehr wahrscheinlich ist. Wie die auf der Zeichnung Cassiano Dal Pozzos wiedergegebene Bekrönung beweist, ist das Grabmal beim Umbau durch Kardinal d'Estouteville nicht bewegt worden. Es hat seine Bekrönung erst bei der Transferierung während des Umbaus durch Luigi

<sup>65</sup> Sebastiano Pauli, *Disquisizione istorica della Patria e compendio della vita di Giacomo Ammanati-Piccolomini, Cardinale di S. Chiesa, detto il Papiense, Vescovo di Lucca e di Pavia*, Lucca 1712, S. 104ff.: »Si Romae, ut opto, morior, condi cupio in Basilica Gregorii ad dextram sepulchri Pontificis Pii, ut qui me exultit vivens, mortuum juxta se habeat. Condi illud ipsum humi volo marmore tantum, non charo connectum, quod parieti Ecclesiae conjunctum habeat caput. In ipso autem pariete honore defuncti Pontificis ad memoriam meam nil fabricetur. Marmorea tabula ulnis tribus á terra extans parieti inseratur, quae supra Sepulchrum parieti infixa Epitaphium sequens bonis literis incisum habeat«.

<sup>66</sup> LUCA ORTU SENA LEGE FUIT MIHI PATRIA NOMEN/DUM VIXI JACOBUS MENS BONA PRO GENERE/PAPA PIUS SEDEM PAPIENSEM DETULIT IDEM/CARDINEO ORNAVIT MUNERE GENTE DOMO/VIVITE QUI LEGITIS CAELESTIA QUAERITE NOSTRA HAEC/IN CINERES TANDEM GLORIA TOTA REDIT/ »Quem colui vivens, non linquo mortuus, hic sum Et prope Sancta Patris Filius ossa cubo«.

<sup>67</sup> OBIIT APUD LAURENT. VULSINIEN./AN. SAL. MCCCC LXXIX. X. SEPTEMB./ IN URBEM RELATUS PIA FAMILIA/DOMESTICA PROSEQUENTE ET HIC CONDITUS XYSTI IIII. PONT MAX./BENEFICIO . VIX. AN. LVII MENS VI D II

<sup>68</sup> »Corpus eius pontificis et patrum decreto in urbem relatum, prosequente familia et in aede Augustiniensium marmoreo sepulchro condidum, funus de more celebratum« (Muratori RIS XXIII. 3, fol. 4).



71. Andrea Bregno, Grabmal für Jacopo Ammanati-Piccolomini, Detail: Grabfigur. Rom, S. Agostino

Vanvitelli 1756–63 in den Konvent verloren, wo es ohne dieselbe 1842 durch Francesco Tosi dokumentiert ist.<sup>69</sup>

Der in der Via dei Pianellari sichtbare mittelalterliche Bau-  
befund, die Existenz der 1455 von Maffeo Vegio errichteten Cappella di S. Monica, die beim Schließen des Transepts im Juni 1482 erwähnt wird, und die Tatsache, daß das Monument Jacopo Ammanatis nach Ausweis der Zeichnung im Windsor Codex 201 (Abb. 69) an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert noch unangetastet erhalten war, lassen erkennen, daß Kardinal d'Estouteville die Kirche nicht vollständig abgerissen und neu gebaut, sondern zumindest das Chorhaupt und Teile des Transepts erhalten und das Langhaus zur Piazza di S. Agostino hin verlängert hat.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Tosi (wie Anm. 49), Taf. LXIII.

<sup>70</sup> »November 1479. Sedente eodem Sixto IIII. pont. maximo, sui pontificatus anno IX, die Jovis IIII novembris 1479. . . Noverint, etc. ad perpetuam rei memoriam : quod supradictus Rmus dominus Cardinalis protector, etc. (Guilelmus de Estouteville Episcopus Cardinalis Ostiensis, Rothomagensis vulgariter nuncupatus) cum decrevisset ecclesiam nostram sancti Augustini de novo a fundamentis fundare ac in longnitudine crescere ipso supradicto die hora XIX deputavit magistrum architectorem Jacobum de Petrasancta principalem : et magistrum Sebastianum de Florentia peritos in arte architecturae : Et primus fons fuit Rmus pater generalis praefatus versus plateam existentem ante dictam ecclesiam, per cannas circa tres ultra quam prius esset longa...« (Emile Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, Bd. III, Paris 1882, S. 156–58); »...reverendissimus dominus cardinalis protector in CHRISTO... PRAEFATUS GUIGLIELMUS DE ESTOUTEVILLE PROTECTOR... DELIBERAVIT, DECREVIT ET CONVENIT CUM MAGNIS ARCHITETTORIBUS JACOBO DE PETRASANTA ET SEBASTIANO DE FLORENTIA A FUNDAMENTIS DE NOVO NOSTRAM ECCLESIAM SUPRADICTAM SANCTI AUGUSTINI EDIFICARE, ERIGERE ET CONSTRUERE ATQUE IN LOGNITUDINE PER

Das Grabmal Jacopo Ammanatis, welches kurz nach, wenn nicht gar gleichzeitig, jedenfalls aber in Entsprechung zu demjenigen seiner Mutter wohl im Zeitraum zwischen 1477 und 1479 entstanden ist, besteht wie dasjenige Costanzas aus zwei Teilen: Einer niedrigen Grabkammer, in welcher der Verstorbene auf einer Bahre liegend dargestellt ist, und einem zu einem Retabel erweiterten Tabernakel, welches wohl zur Aufbewahrung der Heiligen Öle gedient hat. Der obere Teil gibt sich ohne weiteres als Arbeit der Werkstatt Minos da Fiesole zu erkennen. Die Grabfigur (Abb. 70 u. 71) aber wird aufgrund des Faltenstils – wie zum Beispiel der Knitterfalten mit den gegabelten Faltengräten über der Schulter, am Fußende des Bahrtuches und in der Dalmatik, oder der wie mit dem Modellierholz eingetieften Faltentäler über den Füßen –, vor allem aber aufgrund der hohen Qualität der Oberflächenbearbeitung sowie der sensiblen, weichen Durchgestaltung des Gesichts, wohl zu den eigenhändigen Werken Andrea Bregnos gerechnet werden dürfen. Auch der Gesamtentwurf liegt, wie die bisher nicht beachtete Zeichnung im Windsor Codex 201 zeigt (Abb. 69), im Vergleich zum späteren Entwurf des Tempietto in S. Maria della Quercia bei Viterbo (Abb. 89) vollkommen im Rahmen des Œuvres des Lombarden. Interessant hinsichtlich der Zusammenarbeit zweier so unterschiedlich

CANNAS DUAS AUGMENTARE ET EXTENDERE...« (Margherita Breccia-Fratadocchi, *S. Agostino in Roma*, Rom 1979, S. 142, Doc. 9b).

»De novo a fundamentis« bedeutet in der Diktion der Zeit nicht einen vollständigen Neubau nach Totalabriß des alten, sondern eine weitgehende Erneuerung, die das Gesicht eines Bauwerks vollständig veränderte.

gearteter Künstler ist, daß Mino da Fiesole bei der Gestaltung des ihm übertragenen Oberbaus des Grabmals im Rahmen des von Bregno als Entsprechung zum Grabmal Costanzas vorgegebenen Gesamtkonzepts, doch in gewissem Grade seinen eigenen Gestaltungsprinzipien folgen konnte. Er hat den Zentralteil nicht durch Pilaster, wie beim gegenüberliegenden Monument vorgegeben, begrenzt, sondern, ähnlich wie bei seinem Ciborium in Perugia,<sup>71</sup> ein nur durch einen schmalen Profilrahmen eingfaßtes mittiges Szenarium bevorzugt.

Aus der Baugeschichte von Ss. Apostoli und den vorhandenen Quellen kann geschlossen werden, daß das Grabmal für Raffaello della Rovere vor den beiden Ammanati-Grabmälern entstanden und 1477 bereits errichtet gewesen ist. Im Herbst desselben Jahres hat sich Jacopo Ammanati mit der Errichtung des Grabmals für seine Mutter in S. Agostino befaßt, das vielleicht noch im selben Jahr, spätestens wohl 1478 in Arbeit gewesen ist. Als das Gesamtkonzept für das Grabmal seiner Mutter festgestanden hat, scheint er sein eigenes in En sprechung zu dem ihrigen in Auftrag gegeben zu haben. Beide Grabmäler müssen fertig gewesen sein, als Kardinal d'Estouteville mit den Umbauplanungen für S. Agostino begonnen hat, die am 4. November 1479 in die Tat umgesetzt wurden. Die drei Grabmäler scheinen also kurz aufeinanderfolgend, wohl im Zeitraum zwischen 1476 und 1478, entstanden zu sein, wobei das Grabmal für Raffaello della Rovere noch ein anderes Konzept als die darauffolgenden Ammanati-Grabmäler erkennen läßt, durch welche erst die Form festgelegt wurde, die dann mehrfach kopiert worden ist.

Bei allen drei Grabmälern ist die Gruftkammer um wenige Zentimeter hinter die rahmende Architektur zurückversetzt. Beim Grabmal für Raffaello della Rovere (Abb. 57) fällt jedoch eine eigentümliche Verflechtung der Raumebenen auf. Die beiden Genien befinden sich, so wie die Bahre, in der vordersten, d.h. in derselben Ebene wie die Pilaster der rahmenden Architektur. Die beiden Genien scheinen einerseits vor der Gruftkammer, die sie mit einem ihrer Flügel überschneiden, andererseits im Gruftraum zu stehen, dessen Rückwand sie mit ihrem anderen Flügel berühren, und überspielen damit die auf den ersten Blick gar nicht so sehr auffallenden Inkonsistenzen der Raumdisposition. Die vor der Bahre hängende Tafel mit der Grabinschrift ist mit zwei straff gespannten Bändern an den Zierknäufen ihrer Stützen befestigt, ragt aber nicht über den Gruftraum, an dessen vorderster Kante die Bahre steht, hinaus. Sie ist mit den einzelnen Elementen der Bahre im Sinn eines *rilievo schiacciato* wie unter Druck verpreßt. Dies wird ganz besonders in der Überschneidung ihrer Seitenteile mit den Stützen der Bahre deutlich. Die Stützen der Bahre bestehen jeweils

aus zwei übereinanderliegenden, durch gegenläufige Voluten gebildeten Elementen und besitzen am oberen und unteren Ende ein nach vorne auskragendes Profil. Im Bereich zwischen diesen oben und unten vorkragenden Profilen werden die Stützen durch die schwabenschwanzförmigen Enden der Tafel überschnitten, die flacher als die Tafel selbst gearbeitet sind. Auch die Stützen selbst sind nicht konsequent von unten bis oben in der gleichen Stärke durchgeführt. Um alle Elemente in einer Ebene unterbringen zu können, ist das vor dem Corpus der Bahre liegende Medusenhaupt wesentlich flacher als die unterhalb des Corpus befindlichen Voluten der Stütze gearbeitet.

Diese eigentümliche Verflechtung verschiedener Raumebenen ist in den beiden Ammanati-Grabmälern (Abb. 67, 70) nicht mehr zu beobachten. Hier sind die drei gestaltprägenden Elemente in eine für die Folgezeit gültige Beziehung zueinander gesetzt: Die vorderste Ebene wird durch die rahmende Architektur bestimmt. Die Gruftkammer, in welcher die Bahre mit der Grabfigur steht, ist um einige Zentimeter hinter die Rahmenarchitektur zurückversetzt. Beim Grabmal für Jacopo Ammanati hängt die Tafel mit der Grabinschrift an zwei über die Bahre geführten Bändern aus dem Raum der Gruftkammer, seine vordere Begrenzung überschneidend, heraus, indem sie fast den vor der Grabkammer befindlichen Streifen der rahmenden Architektur berührt. Damit ist ihr eine vermittelnde Funktion zwischen Gruft und Rahmenarchitektur zugewiesen. Diese Art realistischer Darstellung, einen realen Bezug zwischen den einzelnen Darstellungselementen zu schaffen, zusammen mit einem ausgesprochenen Hang zur Genauigkeit im Detail und einer hohen Kultur der Oberflächenbearbeitung, zeichnet auch das Grabmal für Raffaello della Rovere aus und läßt die persönliche Handschrift Andrea Bregnos erkennen. Im Grabmal Costanza Ammanatis hingegen, dessen Konzeption voll und ganz im Rahmen der übrigen Entwürfe Andrea Bregnos liegt, steht die Tafel mit der Grabinschrift ohne sichtbare Befestigung an der Bahre vor der Gruftkammer auf dem freien Streifen der Rahmenarchitektur. Das ist nur ein kleines Detail, vermittelt aber doch den Eindruck, als ob der Bildhauer einen vorliegenden Entwurf ausgeführt hätte, ohne ihn jedoch selbstständig und konsequent zu durchdenken. Auch der Faltenstil der Grabfigur zeigt die bei Andrea Bregno zu beobachtenden Charakteristika in einer Modifikation, die den Gedanken an eine eigenhändige Ausführung des Grabmals kaum zulassen, so daß hier eine Werkstattarbeit vermutet werden darf.

<sup>71</sup> SCIOLLA 1970, Abb. 39.

## Das Monument für Kardinal Cristoforo della Rovere

Die beiden nächsten Arbeiten, welche seit August Schmarsow mit gutem Grund Andrea Bregno zugeschrieben werden, sind die Grabmäler für Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo und Pietro Ferrici im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva.<sup>72</sup> Die beiden Kardinäle sind 1478 gestorben, Cristoforo della Rovere am 1. Februar, Pietro Ferrici am 25. September. Beide Grabmäler sind von Domenico della Rovere errichtet worden und befinden sich – dasjenige für Cristoforo della Rovere sicher, dasjenige für Pietro Ferrici höchstwahrscheinlich – noch am ursprünglichen Aufstellungsplatz.

Domenico della Rovere war der Nachfolger seines Bruders Cristoforo in Amt und Benefizien; er wurde kurze Zeit nach dessen Tod, am 10. oder 11. Februar 1478, von Papst Sixtus IV. so wie sein Bruder zum Kardinalpriester mit dem Titel von S. Vitale ernannt, der später nach S. Clemente übertragen worden ist. Er hat die Cappella di San Girolamo, die erste Kapelle des südlichen Seitenschiffes in S. Maria del Popolo, ausgestattet und das Grabmal für seinen Bruder und sich selbst errichtet, wie seine Wappen – die Eiche, flankiert von den Großbuchstaben SD (*soli deo*) – im Schlussstein des Gewölbes, auf dem Grabmal, der Balustrade der Kapelle und dem Altar mit der Widmungsinschrift demonstrieren: »Dominicus Ruvere Card(inalis) S. Clementis capellam Mariae Virg(ini) Genetrici Dei ac Divo Hieronimo dicavit«. Das Grabmal ist in die Ausstattung der Kapelle integriert und wird in allen relevanten Quellen an seinem jetzigen Standort genannt.<sup>73</sup>

Mit dem Grabmal für Cristoforo della Rovere (Abb. 72) ist nochmals ein neuer Typus in Rom eingeführt worden, der, wie die zahlreichen sehr treuen Wiederholungen beweisen, großen Erfolg gehabt hat. Das Monument ist, so wie dasjenige für Pietro Riario, wiederum in Zusammenarbeit mit Mino da Fiesole entstanden. Der Werkstatt des Florentiners kann in der Ausführung nur das Madonnenrelief in der Lünette zugeschrieben werden. Doch zeigt das architektonische Konzept des Monuments so starke florentinische Einflüsse, daß auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gedanken- und Formengut des Florentiners geschlossen werden muß. Die in die Lünette hinein geöffnete runderbogige Wandnische mit einfacher architektonischer Rahmung ist von Bernardo Rossellino im Grabmal für Leonardo Bruni in S. Croce in Florenz vorformuliert gewesen und auch schon von Desiderio da Settignano im Grabmal für



72. Andrea Bregno und Mino da Fiesole, Grabmal für Kardinal Cristoforo della Rovere. Rom, S. Maria del Popolo

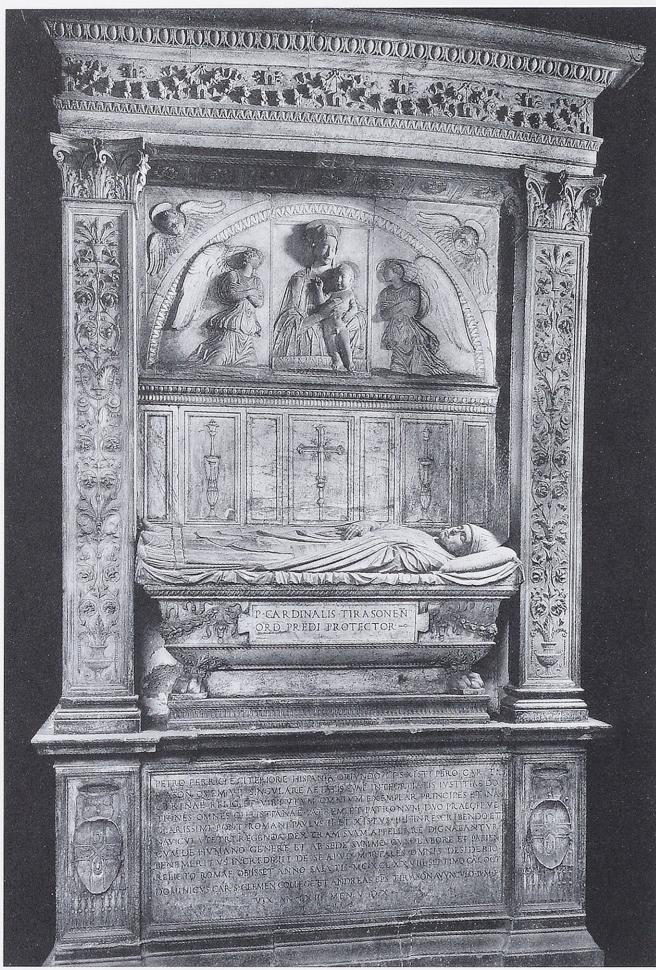
Carlo Marsuppini, ebenfalls in S. Croce in Florenz, und von Matteo Civitali im Grabmal für Pietro da Noceto im Dom von Lucca wiederholt worden.<sup>74</sup> Auch Mino da Fiesole hatte sich mit diesem Grundkonzept im Entwurf des Grabmals für Conte Ugo in der Badia in Florenz bereits auseinandergesetzt, dessen Auftrag er 1469 erhalten hatte und auf dessen bereits vorhandenen Entwurf in dem erneuerten Vertrag von 1471 Bezug genommen wird.<sup>75</sup> Die Rückwand der Grabnische ist bis zu dem verkröpft durchlaufenden Gebälk mit Marmorplatten verkleidet, in der Lünette befindet sich bei den florentinischen Beispielen ein Tondo, in Rom meist eine Mandorla mit der Halbfigur der Madonna, die von zwei Engeln angebetet wird. Auch der auf Konsolen hervorgehobene Sarkophag ist im toskanischen Kunstsphere zu Hause und ein auf Donatello's Coscia-Grabmal im Baptisterium in Florenz zurückgehendes Motiv, das auch schon von Mino da Fiesole im Salutati-Grabmal im Dom von Fiesole in variierter Form aufgegriffen wurde; ein Motiv, das andererseits aber auch schon in Rom im Grabmal für Papst Niko-

<sup>72</sup> SCHMARROW 1883, S.24f.

<sup>73</sup> Cod. Chig. I.V.167, fol. 244r (3. Viertel 16. Jahrhundert); Jacopo Alberici (wie Anm.14), S.18; Ambrogio Landucci (wie Anm.12), S.26; Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni stato*, Bd.2, Rom 1664, S.14f.

<sup>74</sup> POPE-HENNESSY 1958, Abb.60, 61, 63.

<sup>75</sup> SCIOLLA 1970, S.65, Abb.78.



73. Andrea Bregno und Mino da Fiesole, Grabmal für Kardinal Pietro Ferrici. Rom, S. Maria sopra Minerva

laus V., ehem. in Alt-St.-Peter, möglicherweise auch dort schon unter toskanischem Einfluß – wie der als florentinische Cassa ausgeprägte Sarkophag vermuten lassen könnte – verwendet worden ist.<sup>76</sup> Andere Motive entsprechen wiederum römischer Tradition, wie zum Beispiel das von zwei Wappen flankierte Epitaph unterhalb des Sarkophags, die Gestaltung des Sarkophags selbst mit der flachen, klinenartigen Bahre, die zum ersten Mal im Monument Ludovicos de Lebretto eingeführt worden ist, vor allem aber auch die Kompaktheit der Architektur, welche durch Reduktion der einzelnen Elemente bewirkt wird. Die Kapitelle entfallen vollständig, das Gebälk ist auf einen schmalen Fries, der Sockel auf ein durchlaufendes Profil, welches an den Basen der Pilaster orientiert ist, reduziert. Wie beim Sarkophag im Monument für Pietro Riario sind ganz offensichtlich durch Mino da Fiesole eingeführte florentinische Ideen zu einer neuen Form gefügt worden, die im römischen Kunskreis sofort aufgegriffen und, wie etwa die Monuments für Pietro

<sup>76</sup> KÜHLENTHAL 1976, S.40f., Abb. 29 u. 30.

Guglielmo Rocca und Giorgio Costa in S. Maria del Popolo, Benedetto Superanzio in S. Maria sopra Minerva, Ardigino della Porta jun. in Alt-St.-Peter und Didacus ex Valdez in S. Maria di Monserrato beweisen, mehrfach kopiert worden ist. Das ist aber eine Leistung, die nicht der Art Minos da Fiesole entspricht. Seine Entwürfe sind Unikate, zu individuell, um Schule machen zu können. Er ist seinen schon in Florenz gefundenen Formulierungen und überhaupt der florentinischen Formensprache auch in Rom treu geblieben. Anregungen, die in der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern offenbar von ihm ausgegangen sind, haben sich in Rom erst nach entsprechender Umformulierung durchgesetzt. Und so darf die Entwurfsarbeit für das Monument Cristoforus della Rovere sicher Andrea Bregno, der mehrfach gültige Lösungen für das römische Frührenaissance-Grabmal gefunden hat, in der Auseinandersetzung mit den von Mino eingebrachten florentinischen Einflüssen zugeschrieben werden. Außerdem wäre es wohl eher unwahrscheinlich, daß ein Künstler, der einen neuen Entwurf ausgearbeitet hat, in der Ausführung lediglich ein Detail wie das Madonnenrelief für sich in Anspruch genommen hätte.

#### Das Monument für Kardinal Pietro Ferrici

Das Grabmal Pietro Ferricis (Abb.73) ist von seinem Amtskollegen Domenico della Rovere und seinem Neffen Andreas, der sein Amtsnachfolger im Bistum von Tarragona wurde, errichtet worden. Demnach ist das Todesdatum Ferricis, der 25. September 1478, terminus post quem. Das Grabmal steht neben demjenigen des Kardinals Astorgio Agnensi an derselben Wand des Klosterkreuzgangs von S. Maria sopra Minerva. Beide Kardinäle waren Protektoren des Klosters. Die beiden Grabmonumente werden in den Quellen des 16. Jahrhunderts stets unmittelbar hintereinander erwähnt, auch wenn keine genauen Standorte angegeben sind.<sup>77</sup> Die Zeichnung im Windsor Codex 201 aus dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert trägt die Beischrift »Nel chiosco della Minerva«. Da auch die Neuausmalung des Kreuzgangs am Anfang des 17. Jahrhunderts das Vorhandensein beider Monuments berücksichtigt, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß sie sich noch an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort befinden.

Bei der Konzeption des Grabmals wurde auf einen Typus zurückgegriffen, der in der römischen Frührenaissance zum ersten Mal in der Mitte der sechziger Jahre beim Grabmal für Kardinal Alessandro Oliva in S. Agostino auftritt, der

<sup>77</sup> Cod. Chig. I.V.167, fol. 155r; Laurentius Schraderus, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt libri quatuor*, Helmstedt 1592, S. 154v. Die Zeichnung im Windsor Kodex 201 gibt lediglich den jetzigen Zustand des Monuments wieder.



74. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Cristoforo della Rovere, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria del Popolo



75. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Ferrici, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria sopra Minerva



76. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Cristoforo della Rovere, Detail: Kopf der Grabfigur. Rom, S. Maria del Popolo



77. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Pietro Ferrici, Detail: Kopf der Grabfigur. Rom, S. Maria sopra Minerva

Anlage nach aber einer lokalen mittelalterlichen Tradition entspricht.<sup>78</sup> Interessant ist, daß im Gegensatz zu den meisten anderen Grabmälern dieses Typus', zu denen in der Regel eine Wandmalerei an der Rückwand der Grabnische gehört bzw. gehört hat, hier eine Gestaltung in Marmor verwendet wird, die genau derjenigen der Grabnische des Monuments für Cristoforo della Rovere entspricht. Der für eine halbrund schließende Nische entwickelte Dekorationsmodus der von zwei anbetenden Engeln begleiteten Madonna ist der rechteckigen Grabnische durch Einführung zweier Zwickel mit geflügelten Engelsköpfen angepaßt worden. In der Übernahme und Adaption des Dekorationssystems wird gleichzeitig eine Abhängigkeit des Grabmals Pietro Ferricis von demjenigen Cristoforos della Rovere deutlich, die in gewisser Weise auch eine chronologische Abfolge beinhaltet.

Das Monument wird traditionell, d.h. seit August Schmarsow mit Andrea Bregno und Mino da Fiesole in Zusammenhang gebracht, wobei Autoren wie Emilio Lavagnino und Alfredo Paolucci aufgrund der Unterschiede in Qualität und Ausführung nur zwei Imitatoren der beiden Meister erkennen wollen.<sup>79</sup>

Die größte Ähnlichkeit besteht zwischen den beiden Grabfiguren (Abb. 74 u. 75), die sich wie Brüder gleichen und gleichzeitig eine starke Ähnlichkeit mit derjenigen Bartolomeo Roverellas (Abb. 52 u. 53) aufweisen. An Schulter und Oberarm sind die typischen Faltenkonfigurationen mit den sich gabelnden Graten – bei Pietro Ferrici noch härter und markanter herausgearbeitet als bei Cristoforo della

Rovere – zu beobachten. Die parallelen Faltenzüge der über dem Unterarm hochgerafften Kasel sind, ähnlich wie die Kutte Costanza Ammanatis, durch muldenartig eingetiefte Faltentäler in Form hängender Ketten belebt. Die über die Schuhe zurückgeglittene Albe sorgt für die bekannte Rhythmisierung der Faltenkonfigurationen des Untergewandes über den Schuhen. Das Bahrtuch zeigt, wie immer bei Bregno, in beiden Fällen unregelmäßige Fältelung und Knitterungen. Die Gesichtszüge (Abb. 76 u. 77) sind sensibel, durch weiche Schatten modelliert und durch eingravierte Faltenlinien namentlich in der Stirn, an der Nasenwurzel und in den Augenwinkeln gezeichnet. Die Oberfläche des Marmors ist leicht glänzend und glatt.

Die Grabfigur Cristoforos della Rovere stimmt in Qualität und Ausführung so vollkommen mit denjenigen Pietro Riarios und Raffaellos della Rovere überein, daß sie mit Sicherheit als eigenhändige Arbeit Andrea Bregnos angesprochen werden kann. Die Grabfigur Pietro Ferricis unterscheidet sich von diesen nur graduell durch die härtere und schärfere Ausprägung der Faltenkonfigurationen. Die Halbfiguren der anbetenden Engel in der Lünnette der beiden Grabmäler können hingegen höchstens in der gleichen Werkstatt, nicht aber von demselben Bildhauer angefertigt worden sein. Dabei stehen die Engel in der Lünnette des Grabmals für Cristoforo della Rovere (Abb. 78) mit ihrer geordneten Haartracht, den in Reihen angeordneten Federn ihrer Flügel, den breiten Händen mit den Grübchen über den Fingerwurzeln und auch von ihrem Gesichtstypus her den Engeln Andrea Bregnos am ehem. Hochaltar von S. Maria del Popolo (Abb. 14 u. 15) wesentlich näher als diejenigen vom Grabmal für Pietro Ferrici. Ihr Körper, namentlich in der Bauchpartie, wird unter dem bewegten Gewand noch spürbar, und auch die Faltenwiedergabe mit den verschiedenen Eintiefungen und gegabelten Graten an den

<sup>78</sup> Die Analyse dieses Grabmaltypus wird im Zusammenhang der Abhandlung über *Das römische Wandgrabmal der Frührenaissance* an anderer Stelle durchgeführt werden.

<sup>79</sup> LAVAGNINO 1924, S. 257; PAOLUCCI 1932, S. 537.



78. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Cristoforo della Rovere,  
Detail: Linker Engel. Rom, S. Maria del Popolo



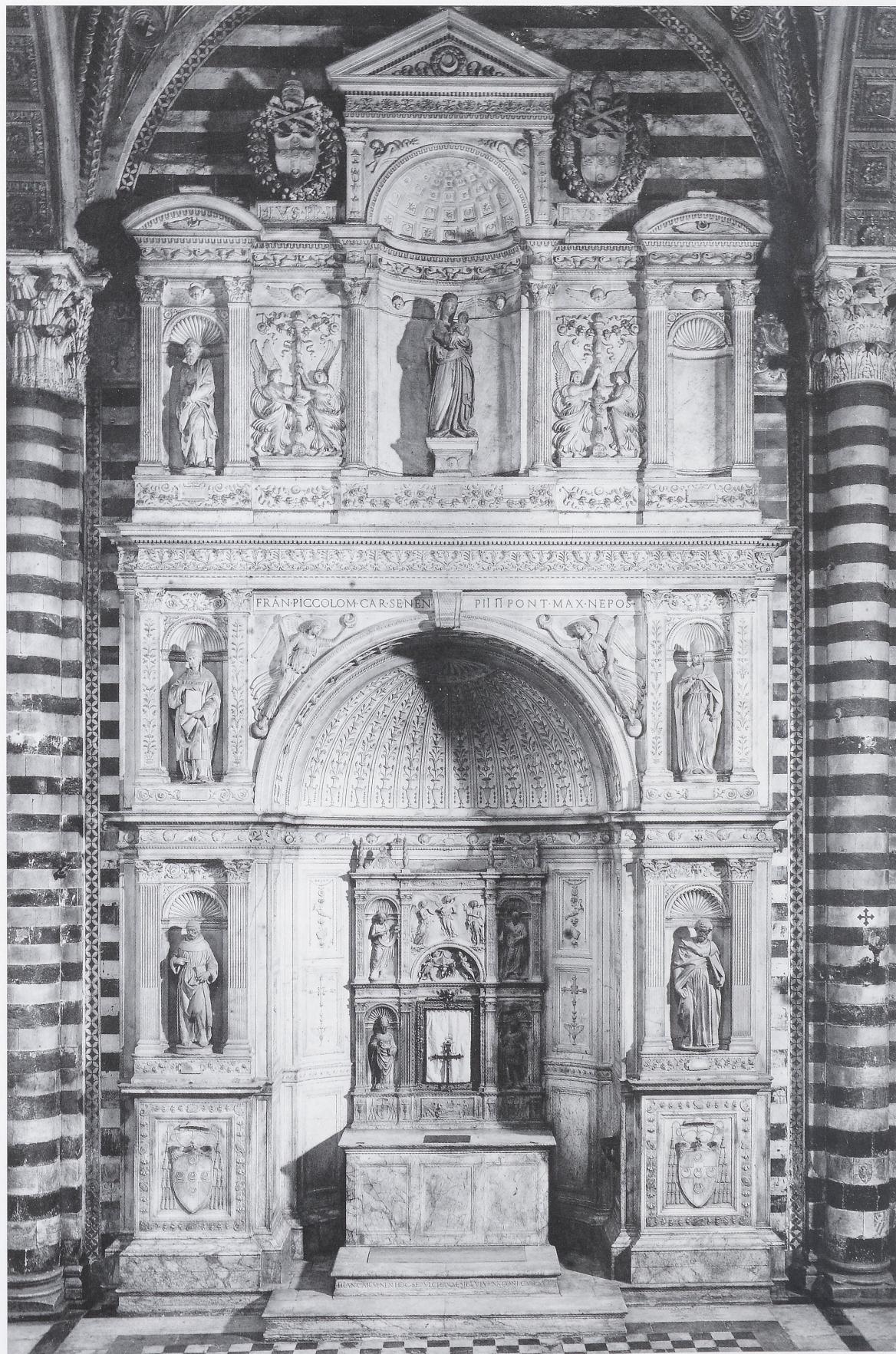
79. Andrea Bregno-Werkstatt, Grabmal für Kardinal Pietro Ferrici,  
Detail: Rechter Engel. Rom, S. Maria sopra Minerva

Oberarmen sowie den lebendig ondulierenden Säumen des um die Hüften flatternden Gewandes ist wesentlich subtiler als bei den Engeln des Ferrici-Grabmals (Abb. 79). Diese unterscheiden sich von den Engeln des della Rovere-Grabmals allein schon durch ihre ungewöhnlich gelängten Proportionen, die eigentlich schmalen Oberkörper, die großen Schwingen, deren Federn nicht gleichmäßig gereiht, sondern in einzelnen Gruppen angeordnet sind, als auch durch die sehr steife, die Körperformen verhüllende und namentlich über dem Unterkörper sehr schematische Gewandgestaltung. Eine ähnliche Art harter Faltengravur an Stelle lebendiger Modellierung, die eckig gebrochenen Falten hinter dem Oberschenkel und auch die Köpfe mit der ungeordneten Haartracht, der hohen Stirn, der langen Nase und den runden Wangen sind in Gestaltung und Ausdruck hingegen bei den Engeln am Grabmal Bartolommeo Rovellas (Abb. 54 u. 55) zu beobachten.

### Der Piccolomini-Altar im Dom von Siena

In Erinnerung an seinen Onkel Papst Pius II. und zu seinem eigenen Gedenken hat Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini im nördlichen Seitenschiff des Doms von Siena ein prächtiges Monument (Abb. 80) errichten lassen, vor dem er seine letzte Ruhestätte für den Fall vorgesehen hatte, daß er außerhalb Roms sterben sollte. Den Auftrag dafür hatte Andrea Bregno erhalten, der 1481 offensichtlich damit beginnen wollte, den notwendigen Marmor aus Ligurien herbeizuschaffen. Er hatte seinen Freund Bartolomeo Platina gebeten, ein Schreiben an Lorenzo de Medici il Magnifico mit der Bitte zu richten, den Transport des Marmors durch sein Hoheitsgebiet zu genehmigen. Das oft zitierte Schreiben Platinas vom 15. Mai 1481 beginnt: »Andreas marmorarius, sculptor egregius, vicinus meus et ea mihi necessitudine coniunctus, que rara est, per agrum Florentinum Senas traducere marmora quedam ex Lyguria instituit, ob sacellum quoddam vel altare a Cardinali Senensi ei locatum«.<sup>80</sup> Das Sacellum trägt vier Inschriften. Über der oberen Mittelnische: OPUS ANDREAE MEDIOLANENSIS; auf der mitt-

<sup>80</sup> MILANESI 1875, S. 376.



80. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar. Siena, Dom



81. Taccuino des Giuliano da Sangallo, Ansicht des Piccolomini-Altars. Siena, Biblioteca Comunale

leren Tafel unterhalb dieser Nische: M CCCC LXXXV; über der Hauptnische: FRAN · PICCOLOM · CAR · SENEN · PII II/PONT · MAX · NEPOS; am Sockel des Altares: FRAN · CAR · SENEN · HOC · SEPULCHRUM · SIBI/VIVENS · PONI · CURAVIT.

1485 scheint aber nur die Architektur fertig gewesen zu sein, denn aus dem letzten Testament des Kardinals, das er am 30. April 1503 kurz vor seiner Wahl zum Papst verfaßt hat, geht hervor, daß Bregno von den ursprünglich festgelegten 2000 nur 417 Gulden erhalten hatte und der gesamte Skulpturenschmuck noch nicht vorhanden war: »... et fere totum opus perfectum est preter imagines sanctorum que in tabula altaris et alie imagines que circum circa poni debent ...«.<sup>81</sup> Die »Imagines sanctorum... in tabula altaris« sind die vier Figuren der Heiligen Johannes d. T., Andreas, Pius und Eustachius des Altarretabels. Da diese Skulpturen in einem Stück mit den dazugehörigen Nischen gearbeitet und damit Bestandteil der Architektur sind, muß angenommen werden, daß das gesamte Retabel 1503 noch nicht aufge-



82. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Linker Engel. Siena, Dom

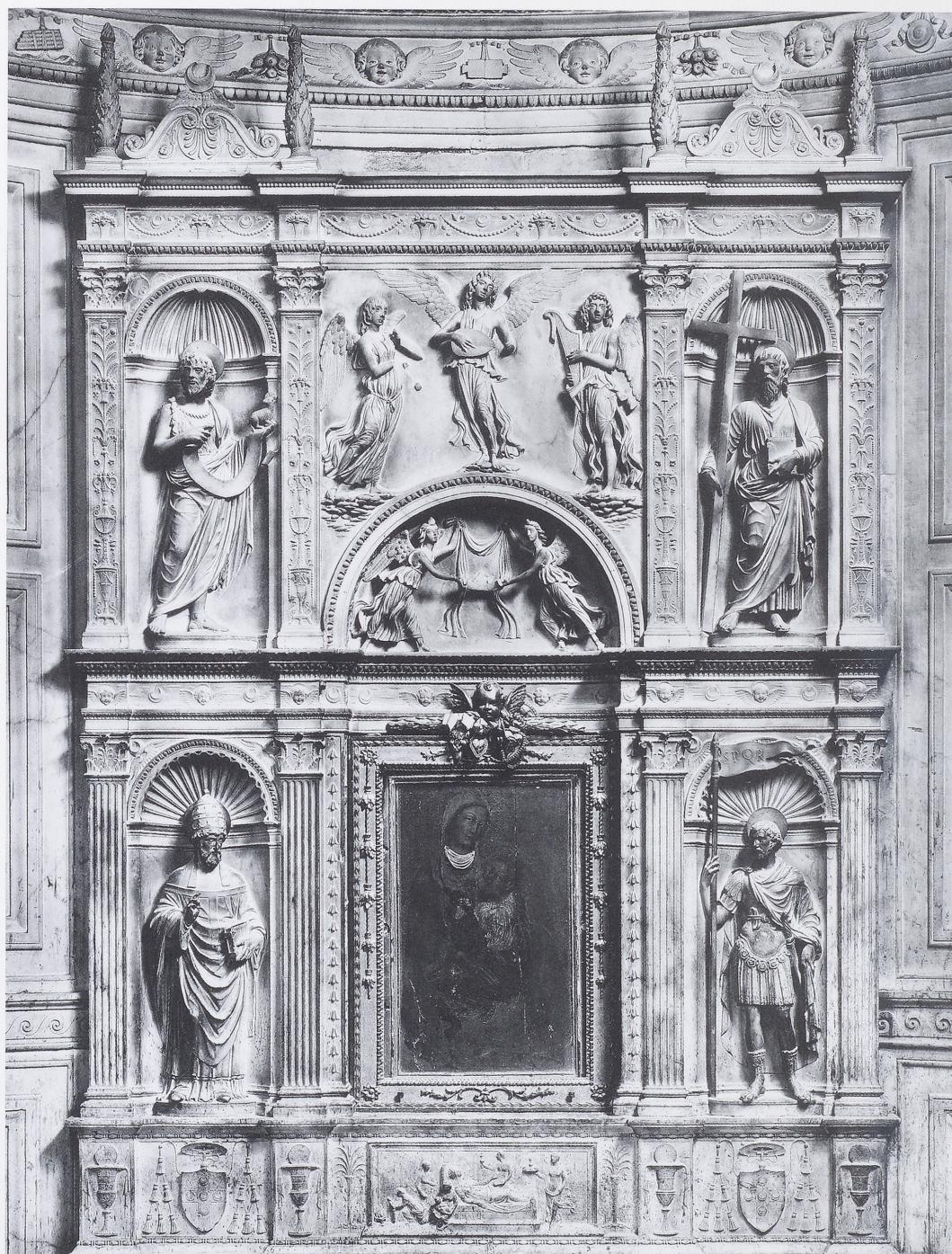
stellt gewesen ist und sich der Wortlaut des Testaments auf die wohl in einer Zeichnung vorliegende Planung bezieht. Dies wird auch durch die Skizze des Piccolomini-Altars im Taccuino Senese Giulianos da Sangallo nahegelegt (Abb. 81), welche in die Zeit seines Sieneser Aufenthalts 1492 datiert wird.<sup>82</sup> Auch in der in den Uffizien befindlichen Skizze des Antonio da Sangallo il Vecchio ist das Retabel nicht eingezeichnet.<sup>83</sup> An dieser Situation scheint sich auch 1503 noch nichts geändert gehabt zu haben. Am 22. Mai 1501 war zwar ein Vertrag mit Michelangelo über die Anfertigung von fünfzehn Figuren geschlossen worden, der am 5. Juni vom Kardinal und am 19. Juni von Michelangelo unterzeichnet worden war,<sup>84</sup> aber auch von diesen Skulpturen war zur Zeit der Abfassung des Testaments noch keine fertiggestellt. Die Tatsache aber, daß sich auf dem Retabel noch die Kardinalswappen Francesco Todeschini-Piccolomi-

<sup>81</sup> Harold R. Mancusi-Ungaro, *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven 1971, S. 74–76; STRNAD 1964–66, S. 101–425, hier S. 324.

<sup>82</sup> BORSI 1985, S. 276; Rudolf Falb, *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1890, S. 20.

<sup>83</sup> Antonio da Sangallo il Vecchio, schizzo prospettico della Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, Uffizi A 1589.

<sup>84</sup> STRNAD 1964–66, S. 326f.



83. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Retabel. Siena, Dom

nis befinden, läßt den Schluß zu, daß es immerhin in Arbeit war und Teile bereits fertiggestellt gewesen sein müssen, bevor der Kardinal zum Papst gewählt worden war.

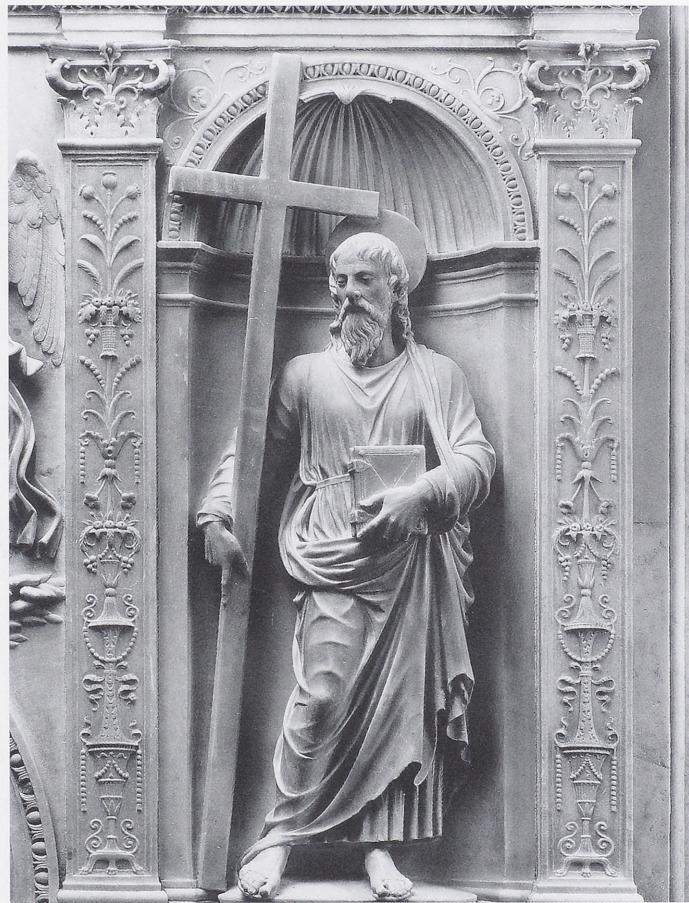
In die Zeit der Entstehung der Architektur 1481–85 sind also nur die fest damit verbundenen Reliefs – die Viktorien über der Kalotte der Mittelnische und die Leuchterengel über dem Hauptgesims – zu datieren, welche auch in den Skizzen Giulianos und Antonios da Sangallo zu erkennen sind. Die beiden Viktorien bzw. Engel (Abb. 82) zeigen – besonders im Vergleich zu dem linken der anbetenden Engel

vom Altar in S. Maria del Popolo (Abb. 14) – in sehr eindrucksvoller und prägnanter Weise die Stilmerkmale, die mit Andrea Bregno in Zusammenhang zu bringen sind: Der markante Faltenstil mit den sich gabelnden, zu Zacklinien neigenden Faltengraten, die wie mit dem Modellierholz eingedrückten Muldenfalten im Gewand über der Brust, die in Reihen geordneten Federn der Flügel, der Kopftyp mit der ornamental geordneten Haartracht, aber auch das Verhältnis von Gewand und Körper, der unter dem dünnen Stoff spürbar ist.



84. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Johannes d. T. Siena, Dom

85. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Hl. Andreas. Siena, Dom



Die Cappella ist nur eine Vergößerung der Architektur des Marmorretabels (Abb. 83), das wiederum eine Wiederholung des Altares in S. Maria del Popolo ist, bis hinein in die Gestaltung der Muscheln in den Figurennischen, die bei den oberen Figurenpaaren nach unten und bei den unteren Figurenpaaren nach oben geöffnet sind. Auch die Schotenkapitelle sind die gleichen, nur befinden sich die nach oben eingerollten zu seiten des oberen Figurenpaares, wogegen sich die nach unten eingerollten Schotenkapitelle zu seiten des unteren Figurenpaares befinden. Die Skulpturen Johannes des Täufers und des Hl. Andreas als Figurenpaar (Abb. 84 u. 85) sind eine Wiederholung der beiden gleichnamigen Figuren von der Rückseite des ehemaligen Hochaltars in S. Maria del Popolo (Abb. 20 u. 21). Die für Bregno typischen Faltenkonfigurationen der scharfen, sich gabelnden Grate namentlich über dem Spielbein oder auch die wie mit dem Modellierholz eingedrückten Faltenmulden, wie zum Beispiel unterhalb des Buchs des Hl. Andreas, sind dieselben wie beim Hl. Paulus der Vorderseite dieses Altares (Abb. 10). Doch sind die Gestalten schlanker, die Haltung eleganter



86. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Hl. Petrus. Siena, Dom



87. Andrea Bregno, Grabmal für Bischof Alfonso de Paradinas. Rom, S. Maria di Monserrato

und elastischer, die Gestik natürlicher, der Faltenstil – namentlich in den Schüsselfalten und den lebhaft ondulierenden Säumen – weicher und schönliniger, die Gesichter – mit eingravierten Faltenlinien und teilweise gebohrten Pupillen – weicher modelliert. Der Kopf des Hl. Pius (Abb. 86) ist an demjenigen des Hl. Augustinus (Abb. 18) des Altares in S. Maria del Popolo orientiert, doch ist seine Haltung steifer und das Gewand wie bei einer liegenden Grabfigur behandelt: Die Kasel bildet in der Mitte markante Schüsselfalten, die Albe, die seitlich und zwischen den Füßen in geradlinigen Falten fällt ist über den Schuhen gestoßen.

#### Das Monument für Bischof Alfonso de Paradinas

Im Dezember 1486 ist das Grabmal für Alfonso de Paradinas (Abb. 87), den Bischof von Ciudad Rodrigo und Gründer von S. Giacomo degli Spagnoli, des Hospitals und der Kirche der Spanier in Rom, der am 19. Oktober 1485 gestorben war, errichtet gewesen. Offensichtlich ist es von der Administration des Hospitals in Auftrag gegeben worden, die im »Libro del Camarlengo e Iglesia de los Annos 1486–94« genau darüber Buch geführt hat. Den Auftrag hat ein »Magister Andreas Marmorarius« erhalten, der seit

Bekanntwerden der Dokumente, die von Justo Fernandez Alonso publiziert worden sind, gestützt durch den stilistischen Befund, mit Andrea Bregno identifiziert wird.<sup>85</sup> Jede Seite des nach Jahrgängen geordneten Bandes ist mit einem Monat überschrieben, der hier in Klammern ergänzt worden ist. »Item (die) quatuor decima eiusdem (mensis septembris) dedi magistro Andree marmorario pro sepultura domini quondam Civitaten. viginti ducatos auri de camera« – »Item terza (die) eiusdem (mensis octobris) dedi magistro Andree marmorario pro sepultura domini quondam Civitaten. decem ducatos auri de camera«.<sup>86</sup> Die farbige Fassung des Grabmals hat Antoniazzo Romano ausgeführt. »Item (die) decima quinta eiusdem (mensis novembris) dedi magistro Antonazo pictori pro ornanda et pingenda sepultura domini quondam Civitaten. que apreciata fuit decem et octo ducatos auri de camera in auro de quibus dedi decem restant alii octo dandi dum completum fuerunt opus« – »Item ultima (die) eiusdem (mensis decembris) dedi magistro Antonazo

<sup>85</sup> Justo Fernandez Alonso, »Santiago de los Espanoles de Roma en el siglo XVI«, *Anthologica Annua*, 6 (1958), S. 9–122.

<sup>86</sup> Centro Spagnolo di Studi Ecclesiastici, Roma. AOP legajo 489. *Libro del Camarlengo e Iglesia de los Annos 1486–94*, Gastos de 1486, fol. 2r–2v.

pictori octo ducatos auri de camera qui restabant pro integra solutione sepulture domini quondam Civitaten.«.<sup>87</sup> Am 3. März 1487 hat Andrea Bregno noch eine Schlußzahlung von 15 Dukaten erhalten.<sup>88</sup>

Diese Aufzeichnungen sind nicht nur deswegen von Interesse, weil das Monument für Alfonso de Paradinas dadurch eines der wenigen für Andrea Bregno dokumentarisch bezeugten Werke ist, sondern weil sie auch belegen, welche Bedeutung die heute meist verloren gegangenen farbigen Fassungen für die römischen Grabmonumente der Frührenaissance gehabt haben.

Im 18. Jahrhundert ist das Monument an der Westwand von S. Giacomo dei Spagnoli auf der Evangelenseite des Hochaltars durch J. Garzia del Pino<sup>89</sup> und Manuel Ventura belegt: »... su sepultura, que se halla questa en la pared de el Altar mayor à la parte de el Evangelis«.<sup>90</sup> Da die von Alfonso de Paradinas zwischen 1450 und 1458 errichtete Kirche, die etwa halb so groß wie der heutige Bau gewesen ist, 1496–98 nach Westen zur Piazza Navona hin verlängert wurde, muß dies der zweite Aufstellungsort des Grabmals sein.

Vom 28. Februar bis 6. Juni 1499 sind mehrere Zahlungen von insgesamt 44 Dukaten an den Maler Bartolomeo de Avila überliefert: »Sunt pro totali solutione operis per ipsum facti in sacrario et sepultura domini Civitaten.«.<sup>91</sup> Das Grabmal scheint also unmittelbar nach Fertigstellung des Erweiterungsbau auf der Evangelenseite des Hochaltars in die Wand versetzt und durch Bartolomeo de Avila, zusammen mit der Ausmalung des Hochaltarraums, neu gefaßt worden zu sein. Eine Neufassung schon nach 13 Jahren wird nur durch einen Ab- und Wiederaufbau des Grabmals verständlich, der offenbar durch die Erweiterung der Kirche bedingt gewesen ist und bei welchem die Fassung Antoniazzo Romanos gelitten haben muß. Wenn aber das Grabmal des Gründers von Kirche und Hospital im Erweiterungsbau an dieser herausragenden Stelle angebracht worden ist, dann darf angenommen werden, daß es ursprünglich auch an der Westwand der Kirche den Ehrenplatz auf der Evangelenseite des Hochaltars eingenommen hat. 1819 wurde S. Giacomo dei Spagnoli geschlossen und 1820–21 die dort vorhandenen Grabmonumente der Spanier nach S. Maria di Monserrato transferiert.

Der Typus des Grabmals für Alfonso de Paradinas – die niedrige Gruftkammer mit Bahre – ist schon in den siebziger

<sup>87</sup> *Ibid.*, Gastos de 1486, fol. 3v–4r.

<sup>88</sup> *Ibid.*, Gastos de 1487, fol. 5v.

<sup>89</sup> Joseph Garzia del Pino, *Relacion universal del Estado de la Real Iglesia, Casa Hospicio, y Hospital de Santiago, y S. Ildephonso de nostra nacion Espanola de Roma*, 1705–14.

<sup>90</sup> Manuel Ventura, *Libro Maestro de la Real casa de Santiago, y S. Yldephonso de los Espanoles de Roma*, 1755.

<sup>91</sup> *Libro del Camarlenzo e Iglesia de los Annos de 1498 y 1499*, Legajo 494. Die gesamte Schlußabrechnung wurde von Iusto Fernandez Alonso (wie Anm. 85), S. 49 publiziert.



88. Andrea Bregno, Grabfigur vom Grabmal für Bischof Alfonso de Paradinas. Rom, S. Maria di Monserrato

Jahren von Andrea Bregno in Rom eingeführt worden, doch tritt hier zum ersten Mal noch die neue Variante des Büchersstillebens unter der Bahre als Symbol humanistischer Gelehrsamkeit hinzu, ein Motiv, welches in der Folgezeit auch wieder mehrfach wiederholt worden ist. Das Bahrtuch ist in einer bei ihm sonst nicht üblichen regelmäßigen Weise sehr eng gefältelt, doch sind in der Schulterpartie der Grabfigur (Abb. 88) deutlich die sich gabelnden, strahligen Faltengrade zu erkennen, die auch als Binnengliederung zwischen den Faltenzügen der über die Unterarme hochgerafften Kasel verwendet sind. Das Gesicht des neunzig Jahre alt gewordenen Prälaten trägt porträthaft Züge, fast in der Art einer Totenmaske. Die spürbaren Unterschiede zwischen der glatt über Stirn und Wangenknochen gespannten Haut und den weich verschatteten Hautfalten der Wange und unter dem Kinn sind so qualitätvoll, daß eine eigenhändige Arbeit oder zumindest eine hohe Eigenbeteiligung in den wichtigen Bereichen angenommen werden darf.

### Der Tempietto der Madonna della Quercia bei Viterbo

1490 scheint Andrea Bregno den Auftrag für das Tabernakel der Madonna della Quercia bei Viterbo (Abb. 89) erhalten zu haben, für das er ganz offenbar schon 1488 ein Modell angefertigt hatte: »1488 Decembre. Li Officiali della Madonna della Cerqua, in Consiglio, domandorno voler fare un tabernacolo degnissimo et de costo di 600 ducati: et di cio hanno due belli modelli. S'è infine deliberato per la spesa grande non farlo. »1490 Giugno. ... Anque fu proposto del fatto del Tabernacolo dela nostra Donna, di farlo



89. Andrea Bregno (Entwurf), Tempietto. Madonna della Quercia bei Viterbo

di marmo, del quale ci è il disegno«.<sup>92</sup> In diesen Aufzeichnungen aus dem »Libro dei Ricordi dei Priori« wird der Name des Bildhauers nicht genannt, sondern erst in einer Chronik der Kirche, die Antonio di Arezzo, einem Angehörigen des Konvents, zugeschrieben und um 1576 datiert

<sup>92</sup> Cesare Pinzi, »Memorie e documenti inediti sulla Basilica di Santa Maria della Quercia a Viterbo«, *Archivio storico dell'arte*, 3 (1890), S.300–332, hier S.313f.

wird: »Ricordo comme l'anno 1490 ... i soprastanti di questa chiesa dettono et allogorno a Maestro Andrea Milanese il tabernacolo della Madonna, cioè la facciata ch'è di fuora; che vi dovessi intagliare tutte quelle figure che ne' marmi al presente si vedono, con le sue colonette scannellate et in dorate«.<sup>93</sup> Andrea Bregno greift hier nochmals auf das architektonische Konzept des ehem. Hochaltars von

<sup>93</sup> *Ibid.*, S.314.



90. Andrea Bregno-Werkstatt, Tempietto der Madonna della Quercia, Detail: Hl. Petrus



91. Andrea Bregno-Werkstatt, Tempietto der Madonna della Quercia, Detail: Hl. Paulus

S. Maria del Popolo (Abb. 1) zurück und wiederholt die Bekrönung, die durch eine Zeichnung im Museo Cartaceo des Cassiano Dal Pozzo schon für das Grabmal Jacopo Ammannatis (Abb. 69) belegt ist. Durch die Einführung hoher, beide Nischengeschosse zusammenfassender Pilaster wird die architektonische Struktur des Gehäuses, welches auch als Tempietto bezeichnet wird, betont und die Nähe zum Konzept eines Triumphbogens (Abb. 8) klarer. Durch den Giebel über den mittleren Pilastern erhält der Mittelteil zudem Ädikulacharakter. Nur die dem Kirchenschiff zugewandte Front ist mit Reliefs versehen, während die drei übrigen Seiten erst später mit Malereien von Michele Tosini – 1570 vollendet – geschmückt worden sind. Der Werkstatt Andrea Bregnos werden seit Ernst Steinmann mit Recht nur die Apostelfürsten (Abb. 90 u. 91) – Repliken der Figuren von der ehem. Hochaltar-Arca in S. Maria del Popolo – und die beiden anbetenden Engel zu seiten der Nische für das Madonnenbild zugeschrieben.<sup>94</sup> Eine eigene Mitarbeit ist aufgrund der mangelnden Qualität in jedem Fall auszuschließen.

<sup>94</sup> STEINMANN 1899, S. 218.

#### Das Tabernakel für Vanozza dei Catani

Am 4. Oktober 1500 schließlich haben Andrea Bregno und sein Kompagnon Giovanni de Larigo von Vanozza dei Catani den Auftrag erhalten, für ihre Kapelle in S. Maria del Popolo ein Tabernakel anzufertigen. Das Tabernakel ist bedauerlicherweise nicht erhalten, doch hilft der von P. Fedele aufgefondene und publizierte Vertrag vielleicht, die auffallende Gleichartigkeit vieler Monuments sowie den häufig zu beobachtenden Qualitätsunterschied zwischen Entwurf und Ausführung im quattrocentesken Rom zu erklären. Der entscheidende Abschnitt lautet: »la spectabile dona Vanotia de Catani, citadina romana, à locato una certa opera di marmoro che vulgare se chiama tabernaculo a maestro Andrea de Monte Caballo et maistro Iohane de Larigo suo compagno, nuncupati scarpellini, da fare nel modo et forma che ne sta uno simile nella giesia de Sancto Iacobo di Spagnoli per contener el sacrato corpo di Christo Iesu. Et de questo tabernaculo àno dato el disegno a dicta dona Vanotia, et àno promesso di farlo simile al supradicto, excepto che dove sta una figura di Christo supra la cupola, vi sarà per finimento una croce di marmo bella, et dove sono due



92. Andrea Bregno, Grabmal für Bischof Ortega Gomiel. Rom, S. Maria del Popolo

figure di apostoli a lato dela cupola, vi farano doy tozeti o vero candeleri, et che del resto tuto serà lavorato come quello ho secundo al desegno dato et dimostrato a dicta dona Vanotia ...».<sup>95</sup> Dieses Beispiel zeigt, wie stark der Auftraggeber die Gestalt des von ihm in Auftrag gegebenen Werkes bis in jedes Detail bestimmt hat, wenn ihm eine oder mehrere Arbeiten, z. B. die Architektur des einen und der

Sarkophag eines anderen Grbmals, besonders gefallen hatten. Mit dem Wunsch der Übernahme bestimmter Vorbilder wurden auch deren Gestaltqualitäten übernommen. Dem ausführenden Bildhauer war damit die Entwurfsarbeit abgenommen, ein Umstand, der sich bei der Beauftragung weniger begabter Steinmetzen eher günstig ausgewirkt hat. Deren Handschrift ist dann nur in der Art der Ausführung und der Qualität der Figuren erkennbar. Der in solchen Fällen ins Auge fallende Gegensatz zwischen gutem Entwurf und minderer Ausführung zeigt, daß in Rom ganz offen-

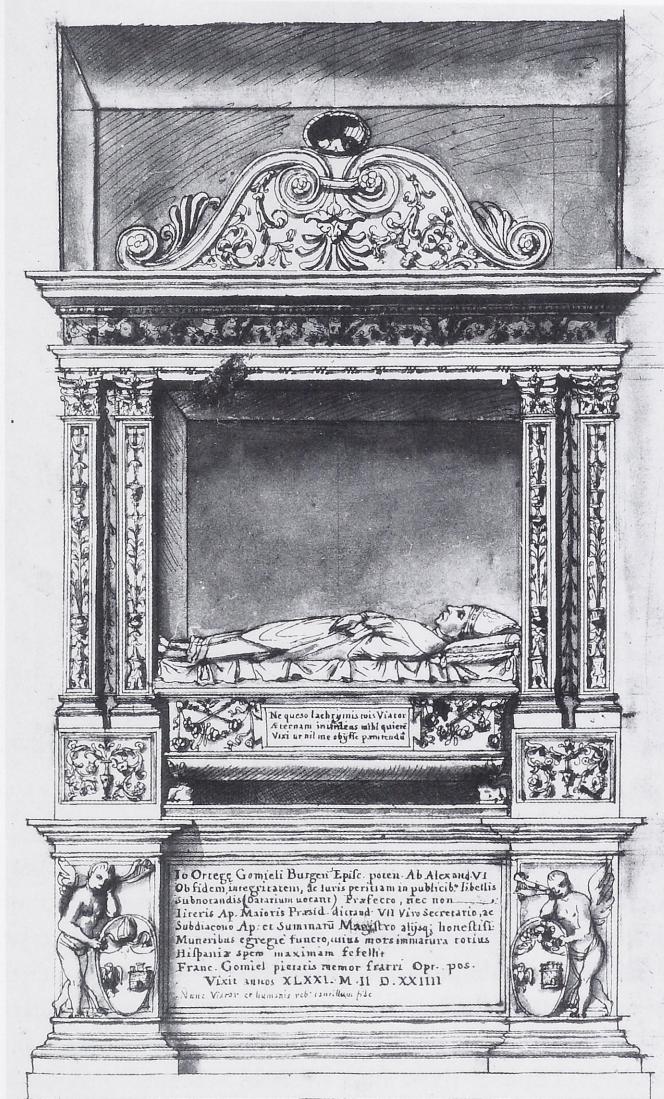
<sup>95</sup> P. Fedele, »I gioelli di Vanotia«, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 28 (1905), S. 464–65.

sichtlich der repräsentativen Funktion der Grabmonumente oft mehr Bedeutung als der künstlerischen Qualität beigegeben wurde. Das Beispiel des Tabernakels für Vanozza dei Catani zeigt aber auch, wie sehr es namentlich in der römischen Frührenaissance angebracht ist, Vorsicht walten zu lassen und Werkstattzusammenhänge zu vermuten, wo nur formale Ähnlichkeiten vorliegen.

### Das Monument für Bischof Ortega Gomiel

Das Monument für den 1503 verstorbenen Bischof Ortega Gomiel (Abb.92), Datar Papst Alexanders VI., muß dem von Silvia Maddalo veröffentlichten Kodizill zu Bregnos Testament vom 18. September 1503 zufolge noch von Bregno selbst begonnen worden sein. Er hinterläßt darin seinem Neffen Antonio di Leonardo aus Righeggia sowohl seine Sammlung an Skulpturen, Epitaphien und diversen Bruchstücken, als auch die Vollendung des von ihm bereits begonnenen Grabmals: »...et etiam fabricam marmoree sepoltura quondam domini datarii quondam pape Alexandri, per ipsum magistrum Andream per antea inchoatum, ut possit et valeat dictus magister Antonius infra unum annum illam perficere et residuum mercedis inde debitum capere et habere et per se retinere dum tamen dictus magister Antonius infra unum annum proxime futurum Romam veniat et vivat; ...«.<sup>96</sup> Aus dem Wortlaut geht eindeutig hervor, daß er das Grabmal bereits begonnen und offensichtlich auch schon eine erste Abschlagszahlung dafür erhalten hatte. Man wird also davon ausgehen dürfen, daß in diesem Spätwerk, das er aufgrund seiner Krankheit nicht mehr vollenden konnte – »infirmus corpore sed tamen mente sanus«, wie es in dem Kodizill vom 7. September 1503 zu seinem Testament heißt<sup>97</sup> – noch Spuren seiner Handschrift zu erkennen sein werden. Das ist wichtig, weil dadurch stilistisch Hinweise auf seine späte Schaffensphase gewonnen werden können, wodurch sich Rückschlüsse auf seine Stilentwicklung und Konsequenzen für die mögliche Einbeziehung weiterer Arbeiten in sein Œuvre ergeben.

Die Architektur des Monuments mit den auf hohen Postamenten stehenden Doppelpilastern als Rahmung der Grabnische orientiert sich an dem Grabmal, das sich ein anderer Spanier, Bischof Juan Diego de Coca, wohl um die Mitte der siebziger Jahre in S. Maria sopra Minerva errichtet hatte. Bregno bleibt jedoch bei der von ihm am Monument Ludovicos de Lebretto eingeführten Sarkophagform und bereichert die Sockelzone durch die am Riario-Monument eingeführten trauernden Genien mit den Wappenschilden. Die für das Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos ange-



93. Codex 201, Nr. 11730. Windsor Castle, Royal Library

fertigte, im Windsor Codex 201 erhaltene Skizze (Abb.93) muß noch von dem ursprünglichen Standort angefertigt worden sein. Das Grabmal war in der östlichen Hälfte des südlichen Querhausarms, in dessen Mitte der Sakristeizugang lag, errichtet worden. Ambrogio Landucci beschreibt den genauen Standort zwischen dem an der Ostwand des Südtransepts befindlichen Monument für Marco Albertoni und dem Sakristeizugang: »Dopo questo (monumento) si sale lo scalino per entrare in Sagrestia, sotto alla nicchia, et arringhiera per la musica, tra il sepolcro precedente, e la porta di detta Sagrestia, vi si trova il Deposito di Giovan Ortega Vescovo Burgense...«.<sup>98</sup> Dieser Standort wird durch die Beschreibungen des Spanischen Anonymus und Alberici, welche in der entgegengesetzten Richtung fortschreitend beschreiben, bestätigt.<sup>99</sup> Leider fehlt eine Angabe darüber,

<sup>96</sup> MADDALO 1989, S.234.

<sup>97</sup> *Ibid.*, S.233.

<sup>98</sup> LANDUCCI 1646, S. 163.8.

<sup>99</sup> ALBERICI 1600, S.19; Cod. Chig. I.V.167, fol. 11r.



94. Andrea Bregno, Grabmal für Bischof Ortega Gomiel, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria del Popolo

wie die Rückwand der Grabschreine gestaltet gewesen ist. Wenn man von dem Monument Bischof Diego de Cossas und dessen Vorbild, das ebenfalls in S. Maria sopra Minerva befindliche Grabschrein für Kardinal Domenico Capranica, ausgeht, dürfte die Rückwand ursprünglich mit einer Malerei, wohl einer Präsentationsszene, versehen gewesen sein.<sup>100</sup> Gasparo Alveri findet das Monument im Kloster vor, wohin es offenbar während der Umgestaltung des Querhauses unter Papst Alexander VII. verbracht worden ist.<sup>101</sup> Erst als der Konvent der Neugestaltung der Piazza del Popolo durch Valadier zwischen 1811 und 1816 weichen mußte, ist das Grabschrein in die neu gebaute Sakristei transferiert worden.

Ein eigenhändiger Anteil Andrea Bregnos oder zumindest charakteristische Merkmale seiner Arbeitsweise lassen sich wohl am ehesten in der Grabfigur wiedererkennen (Abb. 94): die Faltenbehandlung im Schulterbereich mit den deutlich sich abzeichnenden strahligen Faltengräben; die langen, hinter dem Körper hervorkommenden Faltenzüge der über dem linken Unterarm gerafften Kasel, die durch Bin-



95. Andrea Bregno, Grabmal für Bischof Ortega Gomiel, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria del Popolo

nengliederung in Form von langen, eingetieften Faltentälern belebt sind; die Vermeidung paralleler Schüsselfalten in dem über dem Körper liegenden Vorderteil der Kasel, die fast schollenartig, wie bei der Grabfigur Pietro Ferricis, gebildet sind; das ebenfalls wie bei Pietro Ferrici wellenartig über der Kasel liegende Manipel; die durch Knitterfalten angedeutete Unruhe in glatten Flächen wie der Dalmatik oder dem Unterteil der Kasel; die Glätte des Marmors und Sensibilität in der Durchgestaltung der Gesichtszüge (Abb. 95); das alles sind, wie auch die am ehem. Hochaltar von S. Maria del Popolo schon verwendeten Schotenkapitelle, Elemente, die in dieser Kombination für die Arbeitsweise Andrea Bregnos

<sup>100</sup> Die Tatsache, daß die Nischenrückwand leer gelassen wurde, bedeutet nicht, daß keine Malerei vorhanden gewesen ist. Manche Zeichner des Windsor Codex 201 konzentrieren sich nur auf die Architektur und die plastischen Teile, wie z.B. die Skizze des Monuments für Astorgio Agnensi beweist, das mitsamt seiner Malerei noch am ursprünglichen Standort steht.

<sup>101</sup> Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni stato*, Bd. 2, Rom 1664, S. 38; BENTIVOGLIO/VALTIERI 1976, S. 152.

typisch sind. Und sie zeigen an, auch wenn ein entsprechender Anteil der Werkstatt oder seines Nachfolgers angenommen werden muß, welche Kriterien für die späte Schaffensphase Andrea Bregnos Gültigkeit haben. Auch wenn die Härte der Siebzigerjahre gewichen und die Durchgestaltung insgesamt weicher geworden ist, sind doch gewisse Grundzüge erhalten geblieben, die es erlauben, manche ihm zugeschriebenen Arbeiten anderen Bildhauern, vielleicht Lombarden seines Umkreises, zuzuweisen.

Bregnos Tätigkeit in Rom ist seit 1473 durch die Inschrift am ehemaligen Hochaltar von S. Maria del Popolo sicher belegt und der Vergleich der Nischenfiguren der Vorder- und Rückseite bzw. des heute in der Sakristei befindlichen Retabels und der beiden Ädikulen in der Kapelle Johannes d. T. hat gezeigt, daß er damals zumindest einen in seiner Handschrift deutlich definierbaren Mitarbeiter oder Kompagnon gehabt hat, der auch in den Monumenten für Pietro Riario und Bartolomeo Roverella wiedererkannt werden kann. Es werden ihm aber seit jeher zwei Werke zugeschrieben, die seine Anwesenheit bereits in der Mitte der sechziger Jahre voraussetzen würden: Das Grabmal des am 4. September 1465 gestorbenen Kardinals Ludovico de Lebretto (Louis d'Albret) in S. Maria in Aracoeli und die Altarpala des am 14. Juli 1464 gestorbenen Kardinals Nikolaus von Cues in S. Pietro in Vincoli. Bei der hier unternommenen Revision des Werkes Andrea Bregnos ist also von den bisher formulierten Stilkriterien auszugehen und zu sehen, ob sich Ansätze dafür auch in diesen beiden früheren Werken finden lassen.

### Das Monument für Kardinal Ludovico de Lebretto

Das Grabmal für Ludovico de Lebretto (Abb. 96 u. 97), der von Papst Pius II. 1461 zum Kardinalpriester mit dem Titel von Ss. Pietro e Marcellino ernannt worden war, befindet sich an der Westwand des Mittelschiffs von S. Maria in Aracoeli zwischen dem Haupt- und dem südlichen Seitenportal. Es steht noch an seinem ursprünglichen Standort und gilt seit der Zuschreibung Ernst Steinmanns als Frühwerk Andrea Bregnos in Rom. Die Kandelaber an den Seitenwänden der Grabnische sind auf Putz gemalt und zweifellos aus der Entstehungszeit des Monuments. Es sind auch keine Blockbrüche oder Absplitterungen an den Kanten von Stoßfugen zu erkennen, die auf eine Versetzung hinweisen würden. Außerdem ist vor kurzem die zu dem Monument gehörende Wandmalerei – ein von zwei Engeln gehaltener Baldachin – entdeckt und freigelegt worden. Die früheste Erwähnung findet sich in den Aufzeichnungen des spanischen Anonymus, und zwar unmittelbar nach der Aufzählung der vor dem Eingang der Kirche liegenden Grabplatten:

»Intra aedem in marm. mausoleo Ludovico Lebretto«.<sup>102</sup> Ursprünglich hat das Monument allerdings nicht so verloren am fernen Westende eines leeren Mittelschiffs gestanden, sondern in einem wesentlich abgegrenzteren Raum, der durch die Westwand der Kirche und die Transennen der Schola Cantorum, die nur im Abstand von vier Säulenstellungen das Mittelschiff durchquerten, bestimmt gewesen ist.

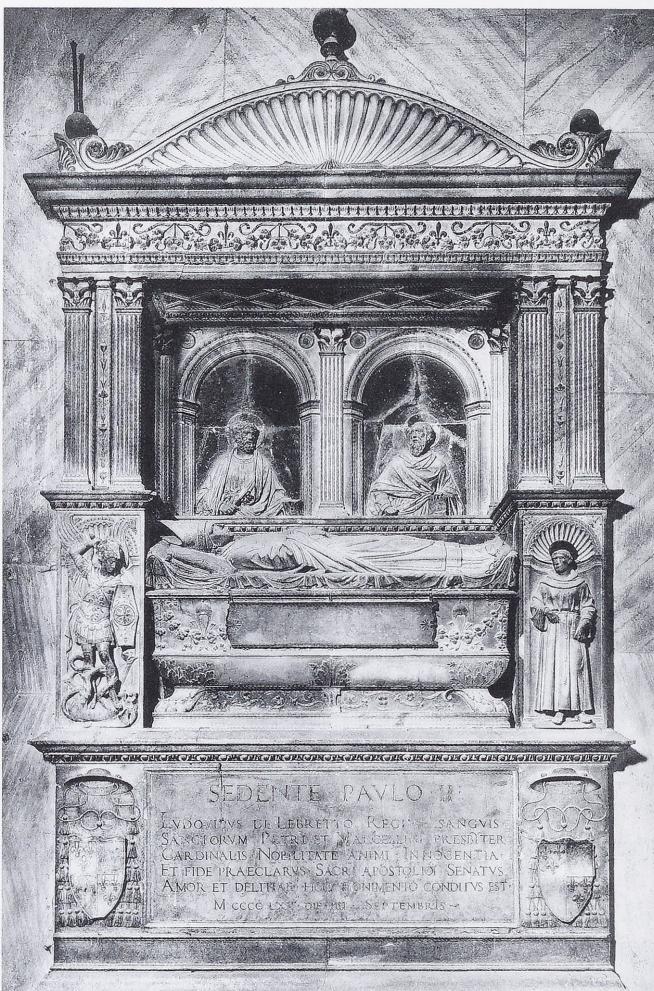
Das in der Grabinschrift angegebene Todesdatum bedeutet in diesem Fall nicht zwingend einen *terminus post quem*. Es hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß das Todesdatum eines Prälaten nicht mit der Errichtung seines Monuments gleichgesetzt werden kann, doch bedürfen darüber hinaus manche der Epitaphien noch einer genaueren Interpretation. Der Wortlaut der Grabinschrift des Monuments Ludovicos de Lebretto legt jedenfalls eher nahe, daß es schon zu Lebzeiten des Kardinals entstanden ist.<sup>103</sup> Die Formulierung stimmt genau mit derjenigen des Epitaphs im Grabmal des Bischofs Alanus de Coetivy überein, der sich seine in S. Prassede befindliche Grabkapelle zusammen mit seinem Grabmal zu Lebzeiten eingerichtet hat.

Inschriften von Monumenten, die im Gedenken an bestimmte Personen, also nach deren Tod errichtet worden sind, beginnen im allgemeinen mit dem Namen des Verstorbenen, dem das Monument errichtet worden ist, im Dativ und enden mit der Nennung dessen, der ihm das Monument errichtet hat, im Nominativ sowie einer Formel wie »*bene-merenti posuit*«. Die Grabinschrift dieses Monumentes aber beginnt mit dem Namen des Grabinhabers im Nominativ und endet schlicht mit »*hoc monimento conditus est*«. In der letzten Zeile ist das Todesdatum ohne verbale Verbindung zum Text der Inschrift eingesetzt, wodurch der Eindruck entsteht, als ob es – so wie beim Monument von Didacus de Coca in S. Maria sopra Minerva – erst nach dem Tod des Kardinals in den frei gelassenen Platz eingefügt worden sei. Der Kardinal wurde allerdings nicht, wie in der Inschrift angegeben, in diesem Monument, sondern vor den Stufen des Hochaltars beigesetzt. Dort wird seine Grabplatte schon von Mariano da Firenze und später von dem spanischen Anonymus erwähnt.<sup>104</sup> Das Monument ist wie alle römischen Renaissancegräber ein Kenotaph. Die Formulierung »*hoc monimento conditus est*« ist im 15. Jahrhundert nur mehr symbolisch zu verstehen und sollte wohl in erster Linie die Beziehung zwischen dem Verstorbenen und seinem Grabmal verdeutlichen, namentlich dann, wenn er – wie das oft der Fall war – im Boden vor dem Monument beigesetzt

<sup>102</sup> Cod. Chig. I.V.167, fol. 339r.

<sup>103</sup> SEDENTE PAULO II/LUDOVICUS DE LEBRETTO REGIUS SANGUIS/SANTORUM PETRI ET MARCELLINI PRESBYTER/CARDINALIS NOBILITATE ANIMI INNOCENTIA/ET FIDE PRAECLARUS SACRI APOSTOLICI SENATUS/AMOR ET DELITIAE HOC MONIMENTO CONDITUS EST/M CCCC LXV IIII SEPTEMBRIS.

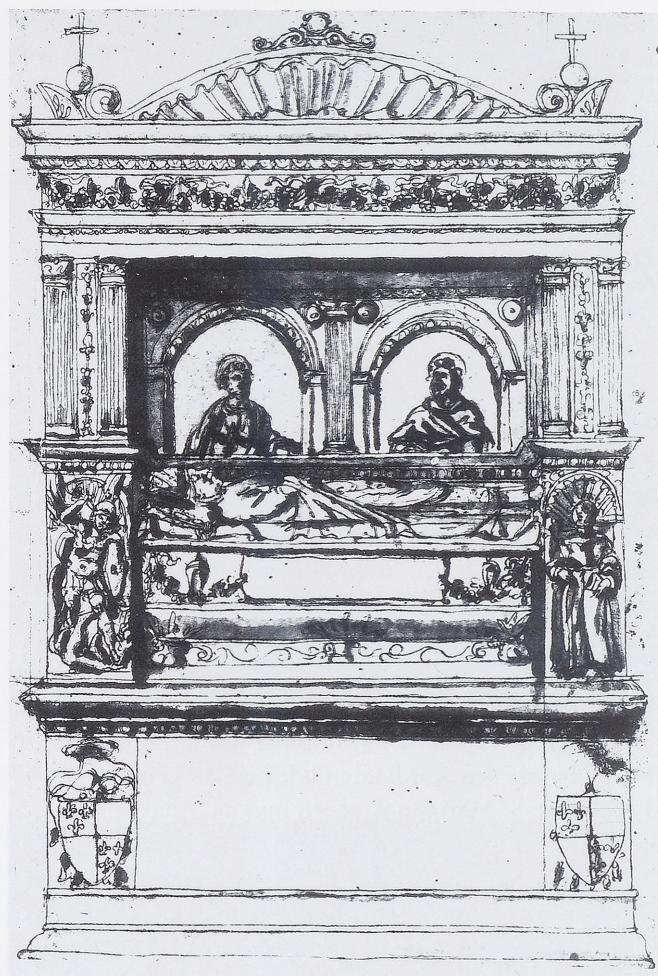
<sup>104</sup> Cod. Chig. I.V.167, fol. 339r; Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae* [1518], Rom 1931, S.43.



96. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto.  
Rom, S. Maria in Aracoeli

worden ist. Vielleicht ist dies auch von Ludovico de Lebretto ursprünglich so geplant gewesen. Wenn das Grabmal nach dem Tod des Kardinals in Auftrag gegeben worden wäre, hätte man jedenfalls die Inschrift unter Berücksichtigung der tatsächlichen Grabstätte des Kardinals wohl anders abgefaßt. Da die Inschrift mit »Sedente Paulo II.« beginnt, muß das Grabmal im Zeitraum zwischen der Inthronisation Papst Pauls II. am 31. August 1464 und dem Tod des Kardinals am 4. September 1465 fertig gewesen sein.

Das eingetragene Todesdatum kann – unter Berücksichtigung der angestellten Überlegungen – somit ein *terminus ante quem* für die Errichtung des Grabmals sein. Dafür sprechen unter anderem auch die wichtigen Neuprägungen, die mit diesem Monument in die Grabmalkunst der römischen Frührenaissance Eingang gefunden haben und für die weitere Entwicklung bestimmt gewesen sind. Abgesehen von der Einführung einer neuen Variante des um die Jahrhundertmitte geschaffenen römischen Grabmaltypus' mit Doppelpilastern statt der Figurennischen in der oberen Zone, sind die richtungweisende Neuschöpfung des Sarkophags



97. Codex 201, Nr. 11788. Windsor Castel, Royal Library

mit stützenloser Kline, die Ausprägung der klassischen Majuskel und die erstmalige Verwendung antiken Dekors ohne die besondere Anteilnahme eines herausragenden, zumindest aber besonders interessierten Auftraggebers, der den ausführenden Künstler durch seine Vorstellungen und Wünsche zu neuen Entwürfen ermutigt und angeregt hat, kaum denkbar. Eine solche Leistung entsteht nicht als Pflichtübung von Testamentsvollstreckern. Auch alle anderen richtungweisenden Entwürfe Andrea Bregnos sind im Auftrag und mit Unterstützung von herausragenden Persönlichkeiten – vor allem Mitglieder der Familie della Rovere wie Papst Sixtus IV, Kardinal Giuliano (der spätere Julius II.) und Kardinal Domenico – entstanden. Ludovico de Lebretto, mit dem französischen Königshaus verschwägert, muß ebenfalls eine angesehene Persönlichkeit gewesen sein. Schließlich hat er sich der besonderen Wertschätzung König Ludwigs XI. erfreut, der ihn gefördert und Papst Pius II. für das Kardinalat vorgeschlagen hat. Neuerungen setzen außerdem ein geistig-künstlerisches Klima voraus, in dem Impulse aufgegriffen und Ideen verwirklicht werden kön-



98. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria in Aracoeli



99. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto, Detail: Grabfigur. Rom, S. Maria in Aracoeli

nen. In dieser Hinsicht hat sich auf dem Gebiet der Sepulkralkunst unter Papst Paul II. nicht viel bewegt. Für Anregungen aus der Antike war die Zeit vor und nach seinem Pontifikat, unter Pius II., und unter Sixtus IV., wesentlich aufgeschlossener. Man wird also davon ausgehen müssen, daß das Monument Ludovicos de Lebretto noch zu seinen Lebzeiten entstanden ist, daß der Kardinal seine Grabstätte ursprünglich wohl vor seinem Grabmal geplant hatte und daß das Epitaph nach dessen Ableben durch das Todesdatum ergänzt worden ist.

Der Faltenstil der Grabfigur (Abb. 98 u. 99) weist Eigenheiten auf, die auch bei den späteren Werken Andrea Breg-

nos zu beobachten waren: Markant herausgemeißelte Faltengrade über dem Oberarm, die sich zu Zickzackmustern zusammenschließen, wie etwa bei der Grabfigur Pietro Ferricis (Abb. 75); die alternierende Gliederung der Albe in der Fußpartie: Röhrenfalten, deren Binnengliederung aus schräg laufenden fischgrätartigen Faltenstrahlen besteht, zu Seiten und zwischen den Füßen im Wechsel mit kleinteiligen, durch die über den Schuhen zurückgeglittene Albe verursachten Faltenkonfigurationen, die ebenfalls durch gegabelte und gezackte Grade gekennzeichnet sind. Die bekannten wie mit dem Modellierholz eingedrückten, ausgerundeten Faltenmulden sind hier vor allem im Bahrtuch zu finden. Bei der



100. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto, Detail: Kopf der Grabfigur. Rom, S. Maria in Aracoeli

Kasel ist, ähnlich wie bei den Grabfiguren Pietro Riarios (Abb. 29) und Bartolommeo Roverellas (Abb. 53), regelmäßige Schüsselfaltenbildung durch eckige Knitterbrüche des dicken Stoffes vermieden und das untere Ende durch eine wirbelartige Bildung belebt. Die Ausarbeitung des Musters der Kasel, der Mitra, der beiden Prunkkissen und die Art, wie die Bänder der Mitra unmerklich gewellt über der Schulter liegen verraten, so wie die Ornamentik und Durchgestaltung des gesamten Monuments, eine ausgesprochene Liebe zum Detail. Nur zeigt die Figur, namentlich auch im Gesicht (Abb. 100), eine gewisse Härte in der Modellierung und Bearbeitung, wie sie eher den Nischenfiguren von der Rückseite des Altares in S. Maria del Popolo (Abb. 24 u. 25) eigen ist, so daß die leicht zusammengezogenen Augenbrauen dem Ausdruck kaum sensitive Belebung verleihen können. Diese innere Bewegtheit ist den markanten Köpfen der Apostelfürsten (Abb. 101–103) hingegen in starkem Maße eigen und durch den leicht geöffneten Mund noch intensiviert. Die Augen haben durch Einzeichnung der Iris und Bohrung der Pupillen einen sehr zielgerichteten Blick, eine Technik, die erst wieder bei den Nischenfiguren des Piccolomini-Altars in Siena (Abb. 104) zu beobachten ist. Über der Nasenwurzel ist wie beim Antlitz Roverellas (Abb. 52) eine V-förmige Falte herausgearbeitet. Die Hände sind durchgegliedert, mit Angabe von Adern, Einzeichnung

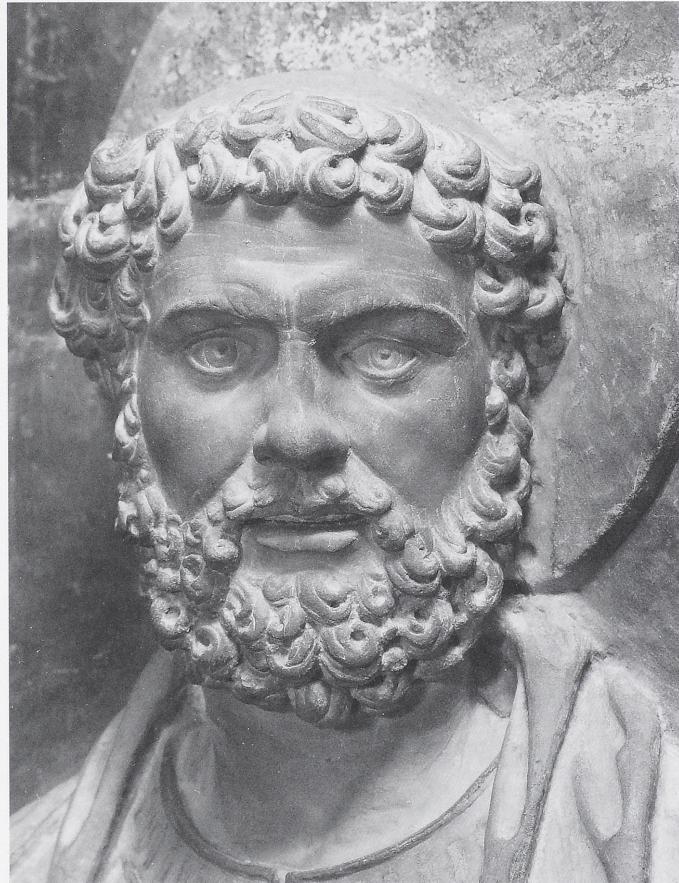
der Fingernägel und der Falten über den Fingergelenken. Auch im Faltenstil lassen sich die schon bekannten Eigenheiten der Bregno-Werkstatt beobachten, wie etwa die rund eingedrückten Faltentäler über der linken Schulter Petri, die gegabelten Faltengrade sowie schräg laufende, feine Knitterfaltengrade zwischen den parallelen Faltenzügen des Mantels Pauli, dessen Ärmel über dem rechten Unterarm ganz ähnlich wie derjenige bei Raffaello della Rovere (Abb. 57) gearbeitet ist.

Die Nischenfigur des Hl. Michael mit dem Drachen (Abb. 105) ist die am aufwendigsten gearbeitete Gestalt des ganzen Grabmals. Vor allem wurde sehr viel Liebe auf das antikisierende, dekorative Detail an den Beinschienen, dem Harnisch, dem Schild und dem Helm verwendet. Die Schleife über dem Brustharnisch gehört zur Tracht römischer Soldaten und begegnet auch wieder bei der Figur des Hl. Eustachius des Piccolomini-Altars in Siena (Abb. 106), der einzigen Figur im Werke Bregnos, die ebenfalls einen – ganz ähnlich gearbeiteten – römischen Harnisch trägt. Auch der sorgfältigen Oberflächenbearbeitung des Marmons mit seinen matten Lichtreflexen wurde große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Qualität des fein zisierten Details in Verbindung mit der gesamten Figurenauffassung, dem eher steifen Standmotiv und der C-förmigen Biegung, die recht unbekümmerte Verflechtung von Flügeln, Arm und



101. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto,  
Detail: Hl. Petrus. Rom, S. Maria in Aracoeli

102. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto,  
Detail: Kopf des Hl. Petrus. Rom, S. Maria in Aracoeli



Schwert hinter dem Kopf, hat noch etwas fast Gotisches an sich. Das Gesicht des Drachentöters (Abb. 107), welches etwas an den mittleren Engel des ehem. Hochaltars in S. Maria del Popolo erinnert, aber nur noch besser ausgearbeitet ist, zeigt die schon bekannte Bewegtheit durch die leicht zusammengezogenen Augenbrauen und den geöffneten Mund. Im Gegensatz zu dieser sehr hochplastisch gearbeiteten Gestalt ist der Hl. Franziskus (Abb. 108) viel stärker der Nische verhaftet und wenig hinterschnitten. Der Heilige ist zur Mitte des Monuments hin gewendet. Das ausgestellte linke Bein ist nur ganz leicht angewinkelt, das Buch wird mit der Linken, die etwas unnatürlich parallel zur Körperoberfläche abgewinkelt ist, an die Hüfte gepreßt. Die Kutte ist wenig gegliedert, zeigt aber hinter dem abgewinkelten Knie die typische Dreiecksfalte in der Kniekehle und im linken Ärmel die Andeutung gegabelter Faltengrade. Hände und Füße sind fein und detailliert mit Angabe von Adern, Faltenlinien und Nägeln ausgearbeitet. Das gut modellierte, doch hart geschnittene Gesicht (Abb. 109) zeigt deutlich den Willen zu individuellem Ausdruck und Empfindsamkeit durch die leicht zusammengezogenen Augenbrauen. Im Gegensatz zu der Glätte und sorgfältigen Ober-



103. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto,  
Detail: Hl. Paulus. Rom, S. Maria in Aracoeli



104. Andrea Bregno, Johannes d. T., Detail, Piccolomini-Altar, Siena, Dom

flächenbearbeitung des Hl. Michael fällt der Verzicht auf diese Mittel bei der Gestalt des Mönchsheiligen auf, dessen Kutte zudem durch feine Schraffen stofflich charakterisiert ist. Diese Art der feinen Oberflächencharakterisierung ist bei dem anderen Mönchsheiligen, der hier zum Vergleich zur Verfügung steht, nämlich der Darstellung des Hl. Bernhardin am Grabmal Pietro Riarios (Abb. 36 u. 37), nicht ausgeschöpft.

Stilistisch sind also so viele Merkmale festzustellen, die in späteren Arbeiten Bregnos wiederzufinden sind, daß trotz mancher Unterschiede eine Zuschreibung des Grabmals an ihn gerechtfertigt erscheint. Manche Eigenheiten des Faltenstils sind im Vergleich zu den prägnanteren Ausprägungen der siebziger Jahre eher nur in Andeutungen vorhanden, doch gibt es keine grundsätzlichen Unterschiede in der Figurrenauffassung, dem Verhältnis von Körper und Gewand oder der Behandlung der Stoffpartien. Es gibt Partien, wie namentlich am rechten Arm des Hl. Paulus, in denen der Stoff eng am Körper anzuliegen, ja wie naß an den Gliedmaßen zu kleben scheint, während die plastisch abgehobenen und hochmodellierten Falten eine markante Binnenstruktur ergeben. Größere Flächen sind oft nur an der Oberfläche durch gratartige, schwach sich abhebende Knit-



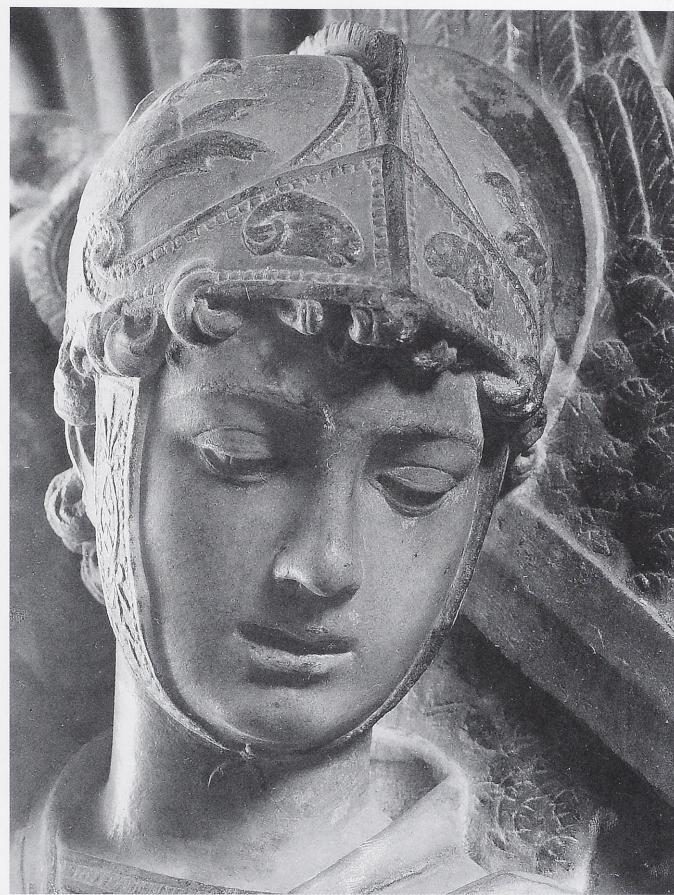
105. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretti, Detail: Hl. Michael. Rom, S. Maria in Aracoeli

terfalten strukturiert. Kräftiger ausgebildete, parallele Faltenzüge werden in ihrem Verlauf gerne mehrfach geknickt, durch diagonal verlaufende kleine Faltengrade verbunden oder durch V-förmige Eintiefungen untergliedert. Auf diese



106. Andrea Bregno, Piccolomini-Altar, Detail: Hl. Eustachius.  
Siena, Dom

Weise wird eine vielgestaltige Oberflächenwirkung angestrebt. Der Gesichtsausdruck zeigt die bei Bregno übliche Empfindsamkeit und ist bei den Apostelfürsten fast zu innerer Bewegtheit gesteigert. Manche intensivierende Darstellungsmittel, wie der geöffnete Mund oder die Einzeichnung der Pupillen, werden später nicht weiter verwendet. Der Ausdruck innerer Bewegtheit wird dadurch – vielleicht unter Einfluß klassischer Vorbilder – in der späteren Phase zu einer ruhigen Empfindsamkeit oder auch Melancholie gedämpft. Die Grabfigur nimmt in gewisser Weise die Härte der Nischenfiguren von der Rückseite des ehem. Hochaltares von S. Maria del Popolo vorweg, während die den Arbeiten Bregnos eigene Subtilität der Oberflächenbearbeitung, der Feinheit im Detail und der Empfindsamkeit in den Figuren des Erzengels Michael und der beiden Apostelfürsten zum Ausdruck kommt.



107. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebreto,  
Detail: Kopf des Hl. Michael. Rom, S. Maria in Aracoeli

Das Grabmonument Ludovicos de Lebreto (Abb. 96) gehört der Grunddisposition nach dem Haupttypus des römischen Wandgrabmals der Frührenaissance an: Über einem massiven Sockel mit der von den Kardinalswappen gerahmten Grabinschrift befindet sich die in die Wand eingetiefe doppelgeschossige Wandnische mit der auf dem als Katafalk dienenden Sarkophag aufgebahrten Grabfigur und der durch ein Gesims von ihr getrennten figürlichen Darstellung darüber. Die Pilaster der rahmenden Architektur sind üblicherweise mit übereinanderliegenden Figurennischen besetzt. Das Grabmal Ludovicos de Lebreto stammt aber aus einer Zeit, in welcher sich die architektonische Lösung des Monuments für Astorgio Agnensi – die erst in dem kurz nach dem Grabmal de Lebrettos entstandenen Monument für Papst Pius II. wieder aufgegriffen wurde – noch nicht durchgesetzt hatte. Es gehört noch der Frühzeit der Grabmalkunst der römischen Frührenaissance an, in welcher noch kein Formenkanon festgelegt gewesen ist. Und so ist auch hier im Vergleich zum Monument für Astorgio Agnensi das dritte, über dem Sarkophag gelegene Geschoß unterschiedlich gestaltet. Das obere Paar der Nischenfiguren in den Pilastern ist durch kleine, kannelierte Doppelpilaster ersetzt, die als Gliederungselement der ganzen oberen Zone



108. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto, Detail: Hl. Franziskus. Rom, S. Maria in Aracoeli

auch auf die Nische übernommen werden. An der Nischenrückwand liegen die Pilaster als zweites Gliederungssystem über einer Rundbogenarchitektur mit markierten Kämpfergesimsen; ein Motiv, welches aus der antiken



109. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebretto, Detail: Kopf des Hl. Franziskus. Rom, S. Maria in Aracoeli

römischen Architektur, wie zum Beispiel dem Kolosseum, bekannt ist und seit Brunelleschi – zum Beispiel in den Seitenschiffen von S. Spirito in Florenz – in der Renaissance-Architektur weite Verbreitung gefunden hat. In den beiden Arkaden sind vor azurblauem Hintergrund die Halbfiguren der beiden Apostelfürsten dargestellt, so, als ob sie aus einem hinter dem Grabmal befindlichen Freiraum in die Grabnische hereinblicken würden. Das Grabmal erhält auf diese Weise mehr räumlichen Charakter, allerdings um den Preis einheitlicher architektonischer Gesamtwirkung. Durch die markante Horizontale der Etagengliederung wird die latent vorhandene Assoziation einer Gruftkammer, in welcher der Sarkophag steht, besonders lebendig. Die Halbfiguren der Apostelfürsten in der Doppelarkade über der Grabfigur wirken so wie der Nachhall einer mittelalterlichen Tradition: des Triptychons mit Heiligendarstellungen über dem Thalamus wie zum Beispiel beim Grabmal für Giangaetano Orsini in der Cappella di S. Nicola in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.<sup>105</sup> Diese beim Grabmal für Ludovico de

<sup>105</sup> KÜHLENTHAL 1976, S.38.



110. Andrea Bregno, Grabmal für Kardinal Ludovico de Lebreto, Detail. Sarkophag mit Grabfigur, Rom, S. Maria in Aracoeli

Lebreto eingeführte Variante wird im Monument für Kardinal Giovanni Battista Savelli in derselben Kirche nochmals wiederholt und im Monument für Kardinal Bernardo Eroli von Giovanni Dalmata – ehemals in Alt-St.-Peter – durch räumliche Erweiterung der Nische variiert.

Der Sarkophag (Abb. 110) ist eine Neuschöpfung, die in der römischen Frührenaissance großen Erfolg gehabt hat. Weder im Grabmalbestand der Renaissance noch in dem der Antike konnten Beispiele gefunden werden, welche als Vorbild gedient haben könnten. Eine formale Analyse des neu geschaffenen Sarkophagtypus zeigt hingegen, daß der zweiteilige Aufbau seiner Gestaltung monumentalen Marmorschalen und Kelchkrateren der römischen Antike (Abb. 111 u. 112) entspricht. Der gewölbte Boden ist durch einen Rundstab gegen die darüber aufsteigende, leicht nach außen geneigte Wandung abgesetzt, die ihrerseits in einer leichten Kehlung nach Art der antiken Gefäßlippe endet. Die Sarkophagwand ist in den frühen Beispielen hoch und steil in ihrem Anstieg, wird mit der Zeit jedoch niedriger und schwungvoller in ihrer Ausladung, wodurch sie im Schnitt noch mehr dem antiken Gefäßaufbau ähnlich wird. Im 15. Jahrhundert sind solche kolossalen Marmorgefäße oft an herausgehobenen, allen zugänglichen Stellen aufgestellt gewesen und haben natürlich auch das Auge der Künstler auf sich gezogen. Durch den Codex Escurialensis ist ein solcher Marmorkrater vor Ss. Apostoli belegt, der offensicht-

lich 1456 an diese Stelle transferiert worden ist.<sup>106</sup> Der heute noch im Vorhof von Santa Cecilia stehende Krater mit spiralförmigen Henkeln ist von Giuliano da Sangallo gezeichnet worden und von Pirro Ligorio für Santa Cecilia belegt.<sup>107</sup> Der im Campo Santo von Pisa befindliche Marmorkrater hat seit dem frühen 14. Jahrhundert vor dem Dom gestanden.<sup>108</sup> Die sog. »Torloniavase«, ein großes, auf drei Löwenfüßen stehendes Marmorbecken, ist auch schon im Codex Escurialensis dargestellt, ihr damaliger Standort, S. Francesco in Trastevere, aber erst durch eine Beischrift im Wolfegger Skizzenbuch Amico Aspertinis bekannt.<sup>109</sup> Beim Sarkophag Ludovicos de Lebreto befinden sich die Akanthusblätter nicht nur an den Seitenkanten des Sarkophagbodens, sondern, in gleicher Position wie bei manchen Kratern (Abb. 111), auch in dessen Mitte. Die darunter befindliche kleine Stütze läßt sich vielleicht aus der Funktion ähnlicher Stützglieder verstehen, die an der Stirnseite von Porphyrmulden, wie zum Beispiel der im 15. Jahrhundert

<sup>106</sup> EGGER 1906, S. 89, Cod. Esc., fol. 25v.; C. Corvisieri, »Il trionfo romano di Eleonora d' Aragona nel giugno del 1473«, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 10 (1887), S. 629–87, hier S. 629, Anm. 2.

<sup>107</sup> Christian Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, 1910, S. 74 (Cod. Barb. lat. 4424, fol. 71v); EGGER 1906, S. 89.

<sup>108</sup> BOBER/RUBINSTEIN 1986, S. 124, Nr. 91.

<sup>109</sup> *Ibid.*, S. 124, Nr. 92.



111. Antiker Krater. Rom, Museo Capitolino



112. Antike Marmorschale. Rom, Museo Torlonia

wohnende federnde Elastizität und damit die Spannung der Lastabtragung zum Ausdruck gebracht werden. Bei den antiken Beispielen strahlt die kraftvolle Dynamik des Tierfußes in bewegte Akanthusblätter aus, in denen die Basis der Kandelaber wie in Manschetten ruht. So scheint der Kandelaber wie von elastischen Federn getragen.

Die Löwenpranke als Stütze ist schon von Desiderio da Settignano beim Sarkophag des Monuments für Carlo Marzulli in die Grabmalkunst der Renaissance eingeführt worden.<sup>111</sup> Doch wurde er offensichtlich von anderen Vorstellungen als Andrea Bregno geleitet, da er – wie später Mino da Fiesole beim Entwurf des Sarkophags für Francesco Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva – von der zoomorphen Gestaltung des zwischen den Protomen befindlichen Stückes, in der Antike in der Regel Kandelaberbasen oder Stützen von marmornen Tischen und Bänken, ausging. Er stellt die Gliedmaße wie bei den antiken Sphingenprotomen bis zum Sprunggelenk dar. An die Stelle der vorgewölbten Brust der Protomen ist die Modellierung des Sarkophags, an die Stelle des Kopfes die Spiralranke mit einer Blüte in der Mitte getreten. So erinnert die mit floralen Motiven durchgeführte Modellierung Desiderios nur in der Dynamik des formalen Ablaufs an die antiken Beispiele. Bei genauerem Hinsehen fehlt außerdem die antike Einheit von tierischer Gliedmaße und vegetabiler Gestaltung. Die Pranke ist deutlich gegen den modellierten Sarkophag abgesetzt.

Beim Sarkophag Ludovicos de Lebretto wird nur die Pranke allein verwendet, wodurch der gesamten Gestaltung die Dynamik genommen wird. Die zoomorphe Stütze und die Akanthusblätter bilden auch hier keine Einheit wie bei den antiken Beispielen. Die Akanthusblätter liegen sowohl über der Pranke als auch an der Wandung des Sarkophags und überspielen so lediglich den kritischen Punkt zwischen Gliedmaße und Gegenstand. Pranke, Akanthus und Sarko-

vor dem Pantheon und heute in der Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano befindlichen, zu sehen sind und offensichtlich den unterhalb der Mulde angedeuteten Tragbalken zu unterstützen scheinen.<sup>110</sup> Die Darstellung eines zweiten Profilbandes unter dem Sarkophagboden könnte als Erinnerung an diesen auch bei den Mulden nur angedeuteten Trägerbalken zu werten sein.

Als Stütze des Sarkophags werden, in Rom zum ersten Mal, Löwenpranken mit darüberliegenden Akanthusblättern verwendet, die nicht parallel zur Längsachse, sondern, den Sarkophagkanten entsprechend, diagonal zum Korpus ausgerichtet sind. Dies ist ein aus der römischen Antike stammendes Motiv, das in der Renaissance in modifizierter Form aufgenommen wird. In der Antike kommen Pranken bei Sarkophagen nicht vor, wurden hingegen gerne als Fuß jeglicher Art von Basen, wie zum Beispiel monumentalier Marmorkandelaber (Abb. 113), ebenfalls in Diagonalstellung, verwendet. Bei den antiken Beispielen ist nicht nur die Pranke, sondern der ganze Hinterlauf einer Katze oder zumindest eine Andeutung desselben dargestellt. Dadurch kann die gesamte, der tierischen Gliedmaße inne-

<sup>110</sup> DELBRÜCK 1932, Taf. 75.

<sup>111</sup> SEYMOUR 1966, Abb. 72.



113. Antike Kandelaberbasis. Neapel, Museo Nazionale



114. Antikes Relief. Rom, Pantheon

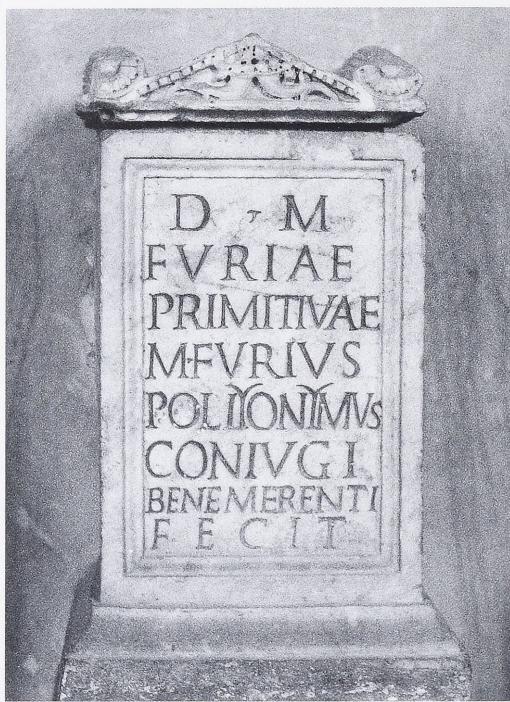
stik hat sich nicht in Abhängigkeit, sondern viel eher im Gegensatz zur florentinischen profiliert. Wenn aber noch Vasari dem Marsuppi-Grabmal ausdrücklich Bewunderung gezollt hat, darf zumindest angenommen werden, daß auch Künstler des Quattrocento, die durch Florenz gezogen sind, dieses Monument besucht haben.<sup>112</sup>

Zu dem neuen Sarkophagtypus gehört eine flache, stützenlose Bahre in Form einer römischen Kline mit Lehnen am Kopf- und Fußende, die in der Art der antiken Fulcra leicht nach außen schwingend gestaltet sind. Die Bahre ist in vielen Beispielen von dem gefältelten Bahrtuch verdeckt. Wenn sie aber, wie beim Monument Ludovicos de Lebretto, sichtbar wird, zeigt sie eine aufwendige Gestaltung, welche möglicherweise der Schnitzerei und dem Beschlagwerk wertvoller, bei der Aufbahrung verwendeter Originale nachempfunden ist. Diese antikisierende Bahre tritt erst mit dem neuen Sarkophagtypus als gestaltprägendes Element in Erscheinung. Durch ihren engen harmonischen Bezug zum Sarkophag wird dieser ganz im antiken Sinne zum Ruhebett für den darauf liegenden Toten.

Die Sarkophagwand ist friesartig mit einer vierfachen Girlande und senkrecht herabhängenden Fruchtschnüren an ihren beiden Enden geschmückt. Sie wird von einer Tafel, einer von antiken Sarkophagen her bekannten Tabula Ansata, welche an drei Bändern über den Rand des Sarkophags herabhängt, mittig verdeckt. Dabei wird der weitere Verlauf der Girlande hinter der Tafel anschaulich suggeriert, indem ober- und unterhalb ihrer Ränder die Bänder, Nägel und auch Enden der Fruchtschnüre angedeutet sind. Die nach antiken Vorbildern an dieser Stelle eingeführte Tafel bewirkt einerseits eine Rhythmisierung der Sarkophagfront und andererseits eine Betonung des inhaltlichen und kompositionellen Mittelpunkts des Monuments.

Die für das Grabmal Ludovicos de Lebretto entworfene neue Sarkophaggestaltung hat großen Erfolg gehabt und ist in der Folgezeit in zahlreichen Monumenten aufgegriffen worden. In Verbindung mit dem Girlandendekor werden,

<sup>112</sup> VASARI/MILANESI, Bd. 3, S. 109.



115. Grabaltar. Rom, Vatikanische Museen

beginnend mit dem Grabmal Ludovicos de Lebretto, Gegenstände an der Sarkophagwand und später auch im Fries der Monamente dargestellt, die dem antiken Sepulkralbereich angehören und im engeren Sinn dem antiken Opferritus zuzuordnen sind. Das Motiv des bekränzten Helms über den beiden äußeren Gehängen der Girlande scheint wohl von dem im 15. Jahrhundert bekannten Relief in der Vorhalle des Pantheon inspiriert zu sein (Abb. 114), welches in mehreren Codices wiedergegeben ist.<sup>113</sup> Statt der hochplastisch ausgebildeten Fruchtgirlande des antiken Vorbildes sind allerdings dünnere Fruchtschnüre verwendet und die flatternden Bänder, mit denen die Girlande an den beiden Enden zusammengebunden ist, wesentlich sparsamer eingesetzt, so daß das lebhaft bewegte Spiel zurücktritt und die Sarkophagwandung als Kontinuum optisch wirksam bleibt. Durch diese zurückhaltende Ausführung erhält der Dekor, der außerdem nicht an eigenen Elementen wie im antiken Relief, sondern direkt am Sarkophag angebracht ist, kein Eigenleben, sondern bleibt dem Sarkophag zugeordnet. So ist ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Sarkophag und Architektur gewährleistet. Der für den römischen Kunstkreis typische Primat der architektonischen Gestaltung bleibt erhalten.

Mit der Ausbildung des römischen Frührenaissance-Grabmals ist auch eine Entwicklung der »Littera Lapidaria«, der an klassisch-römischen Monumentalinschriften orientierten Majuskel, verbunden. Dieser Schrifttypus

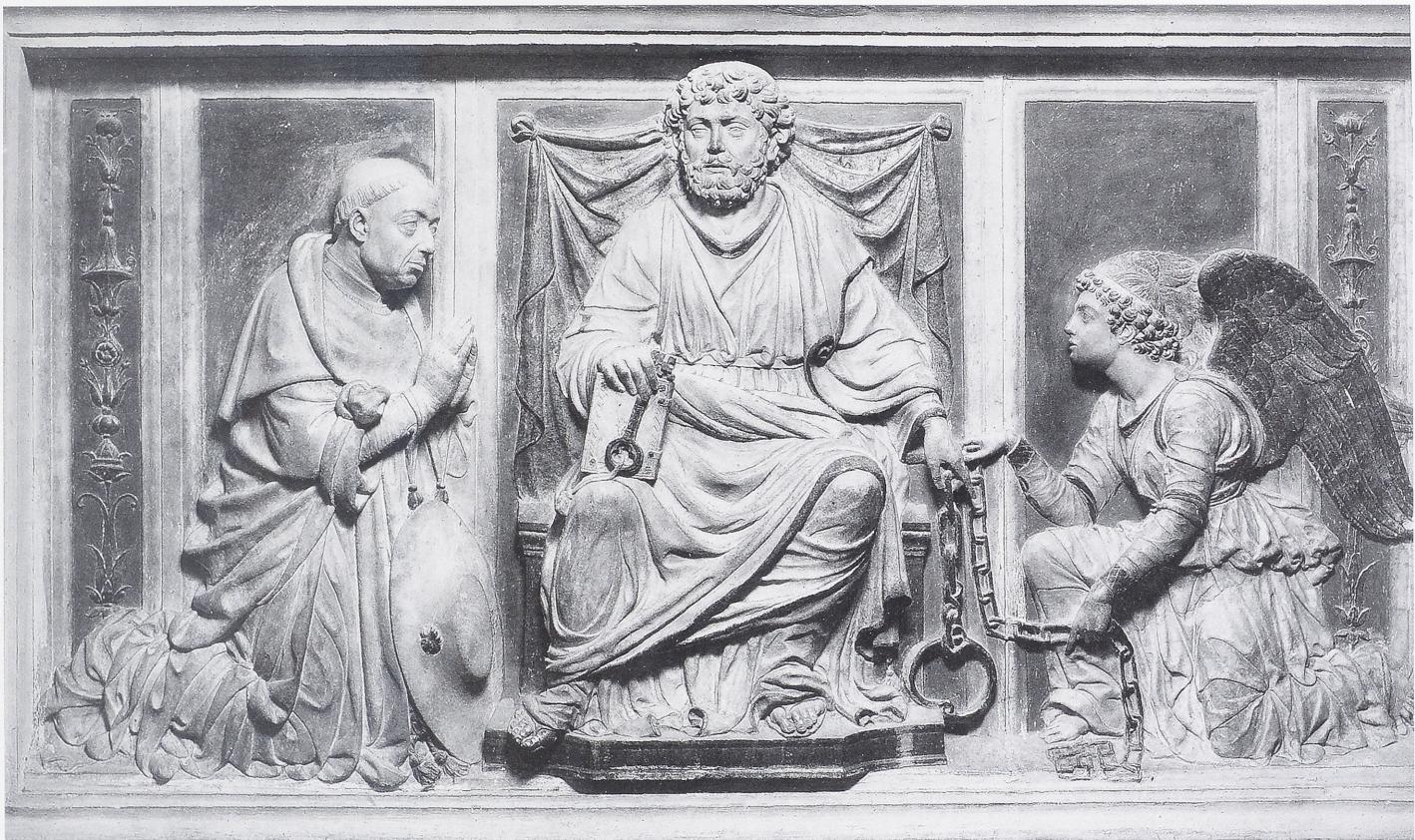
<sup>113</sup> Codex Escurialensis, fol. 29; Codex Zichy, fol. 70.

scheint im Epitaph des Monuments für Ludovico de Lebretto zum ersten Mal in allen Details voll ausgeprägt zu sein. Deswegen möchten Armando Petrucci und Daniela Porro in Bregno den Meister sehen, der die voll ausgeprägte antike Monumentalschrift in Rom eingeführt hat.<sup>114</sup> In jedem Fall wird man aber Giovanni Mardersteig beipflichten können, wenn er die von Bregno verwendete Schrift als einen von mehreren in dieselbe Richtung weisenden Versuch sieht, sich durch geometrische Konstruktion der ausgewogenen Harmonie der römischen »Littera Lapidaria« anzunähern.<sup>115</sup> Tatsächlich weist das Epitaph des Lebretto-Monumentes Besonderheiten auf, die hier zum ersten Mal zu beobachten sind, von da aber zum immer wiederkehrenden Repertoire der Schriftbildgestaltung der römischen Frührenaissance gehören. Das Schriftbild wird zum Beispiel durch Zeilen unterschiedlicher Buchstabengröße differenziert. In diesem Fall ist die erste Zeile – Sedente Paulo II. – wie später etwa das DOM durch größere und das Todesdatum am Ende des Textes durch kleinere Lettern abgesetzt. Beide Zeilen sind, im Gegensatz zu dem übrigen Text, zentriert, d.h. axial zur Mitte und mit reichlichem Abstand zum linken und rechten Rand des Epitaphs gesetzt. Diese achsiale Ausrichtung einzelner Zeilen dient der Hervorhebung bestimmter wichtig erscheinender Teile oder zur optischen Gliederung der gesamten Inschrift. Eine weitere Neuerung ist die Auflockerung des Schriftbildes durch Einfügen einzelner größerer Buchstaben. Einer der überhöhten Buchstaben im Epitaph des Monumentes ist in seiner eigentümlichen kelchartigen Gestaltung das Ypsilon, das in Zukunft immer wieder verwendet wird und direkt von römischen Grabstelen übernommen zu sein scheint (Abb. 115). Die Rezeption solcher Details lässt wiederum den Schluss zu, daß in Rom auch bei der Wiederentdeckung der antiken Schriftform das unmittelbare Studium der allgegenwärtigen Zeugen der Antike eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat, d.h., daß der direkte Einfluß antiker Vorbilder von besonderer Bedeutung gewesen ist. Auch der Humanist Felice Feliciano, welcher 1460 die theoretischen Grundlagen für die Konstruktion der einzelnen Buchstaben des Alphabets aus Quadrat und Kreis geschaffen hat, betont ausdrücklich, daß er diese Maße den antiken Zeichen der Marmorinschriften in Rom und an anderen Orten entnommen habe.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Armando Petrucci, »La scrittura tra ideologia e rappresentazione«, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 9, Turin 1980, S. 20; Daniela Porro, »La restituzione della capitale epigrafica nella scrittura monumentale: epitafi ed iscrizioni celebrative«, in: *Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471–84)*, Akten des Kongresses Rom 1986, S. 409–27, hier S. 413.

<sup>115</sup> Giovanni Mardersteig, »Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento«, *Italia medievale e umanistica*, 2 (1959), S. 285–307, hier S. 304.

<sup>116</sup> *Ibid.*, S. 299.



116. Retabel des Altars Nikolaus' von Cues, S. Pietro in Vincoli

Das Grabmal Ludovicos de Lebretto kann also nicht nur auf stilistischer Basis aus guten Gründen Andrea Bregno zugeschrieben werden. Es zeigte sich, daß er häufig seine Hand im Spiel hatte, wenn neue Lösungen in der römischen Grabmalkunst des Quattrocento auftreten. Und zudem ist eine so deutliche Orientierung an antiken Vorbildern unschwer mit dem Bild einer Künstlerpersönlichkeit zu verbinden, deren Interesse für die Antike durch eine bei den Zeitgenossen bekannte und mehrfach genannte Sammlung belegt ist.

#### Das Relief des Kardinals Nikolaus von Cues

Die Relieftafel in S. Pietro in Vincoli, auf welcher der Hl. Petrus zwischen dem ihn verehrenden Kardinal Nikolaus von Cues und einem die Ketten haltenden Engel dargestellt ist (Abb. 116), war ursprünglich ein Teil des vom Kardinal am Kopfende des Nordtransepts errichteten Altars, vor dem er im Fußboden der Kirche seine Grabstätte eingerichtet hatte.<sup>117</sup> Die dazu gehörende Inschrift lautet: »Qui iacet

ante tuas Nicolaus Petre Catena/Hoc opus erexit cetera marmor habet/MCCCCLXV«. Der Kardinal war am 6. August 1464 gestorben und hatte wenige Wochen zuvor sein Testament abgefaßt, in welchem er seine Beisetzung vor dem von ihm errichteten Altar verfügte.<sup>118</sup> Das bedeutet, daß der Altar zu diesem Zeitpunkt schon vollendet gewesen sein muß. Das in der Inschrift enthaltene Datum 1465 kann sich demnach wohl nur auf die Fertigstellung seiner Grabstätte beziehen. Das wiederum würde bedeuten, daß das Relief spätestens gleichzeitig mit dem Monument Ludovicos de Lebretto entstanden ist, aber auch schon etliche Jahre früher entstanden sein kann.

Die Zuschreibung Ernst Steinmanns an Andrea Bregno ist von den meisten Forschern akzeptiert und nur von Davies, Lavagnino und Valentiner angezweifelt worden.<sup>119</sup>

Tatsächlich läßt sich das Relief nicht ohne Schwierigkeiten und Widersprüche in das Œuvre des Lombarden einordnen, denn stilistisch lassen sich keine Verbindungen zum Grabmal des Ludovico de Lebretto herstellen. Der Bildhauer

<sup>117</sup> Benedetto Mellini, *Delle Antichità di Roma*, Cod. Vat. lat. 11905, fol. 133v. Pompeo Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma*. Rom 1588, S. 55.

<sup>118</sup> Johannes Uebinger, »Zur Lebensgeschichte des Nikolaus Cusanus«, *Historisches Jahrbuch*, 14 (1893), S. 549–561, hier 553–559.

<sup>119</sup> STEINMANN 1899, S. 32. DAVIES 1910, S. 347–349; LAVAGNINO 1924, S. 254 f.; Wilhelm R. Valentiner, »The Florentine Master of the Tomb of Pope Pius II«, *Art Quarterly*, 21, 2 (1958), S. 124.

des Reliefs behandelt den Stoff der Gewänder als weiches, anschmiegsames Material, das sich an Säumen und Bau schungen ohrmuschelförmig bzw. ösenförmig kräuselt und spiralförmig einrollt, das sich zwischen den Knien des Apostelfürsten in langen, ungebrochenen Faltenzügen spannt und fast teigig schwer zwischen den Oberschenkeln durch hängt. Die gleichartig aneinander gereihten Gewandbüsche über dem Gürtel Petri oder des am Boden aufliegenden Mantels des Kardinals haben zusätzlich dekorativen Charakter, genau so wie die parallelen Schüsselfalten des Mantels, welche durch die Raffung über dem Unterarm hervor gerufen werden. Dieser Reichtum kleinteiliger, weich ausgestalteter und dekorativ eingesetzter Fältelungen lässt sich schwer mit den strahligen, gekerbten Faltenkonfigurationen der Figuren des de Lebretto-Grabmals, der Vorstellung von Stoff als einer eher spröden, brüchigen Materie, in Einklang bringen. Hände und Füße sind zwar in ganz ähnlicher Weise wie bei Bregno sorgfältig und detailliert durch gearbeitet, doch fehlt dem Gesicht Petri die Bregno eigene Beseltheit, die durch zusammengezogene Augenbrauen und einen leicht geöffneten Mund wie bei den Apostelreliefs des Grabmals de Lebrettos zum Ausdruck gebracht wird. Zudem ist das Gesicht des Kardinals durch eine so prägnante Charakterisierung ausgezeichnet, wie sie in keiner der Arbeiten Andrea Bregnos zu beobachten war. Der Meister des Reliefs in S. Pietro in Vincoli scheint von anders gearteter nordischer Prägung als Andrea Bregno zu sein.

Das Thema und die Darstellungsweise der Anbetung im Relief von S.Pietro in Vincoli hat in Rom nicht Schule gemacht. Johannes Röll hat gezeigt, daß es sich eher um ein »Epitaph nordischen Typs« handelt,<sup>120</sup> das motivisch in engem Zusammenhang mit transalpiner Kunst zu sehen ist, die Nikolaus von Cues durch seine zahlreichen Reisen – wie Erwähnungen in seinem Traktat zeigen – bestens bekannt hat. Wie die Lünette des Tempio in Vicovaro und die Grabmäler Papst Pius' II. und der Kardinäle Pietro Riario in SS. Apostoli, Bartolomeo Roverella in S. Clemente und Lorenzo Cibo in S. Cosimato in Rom zeigen, werden im römischen Quattrocento die Stifter stets durch die Apostelfürsten der in der Mitte thronenden Muttergottes empfohlen, eine Darstellung, die schon seit dem späten 13. Jahrhundert (wie z. B. bei den Grabmälern der Kardinäle Gonsalvo Rodriguez in S. Maria Maggiore und Guglielmo Durante in S. Maria sopra Minerva) Tradition hat. Alle Schöpfungen Andrea Bregnos haben Schule gemacht oder sind zumindest einmal von ihm selbst oder anderen Zeitge-

<sup>120</sup> Johannes Röll, »Nordeuropäisch-spätgotische Motive in der römischen Sepulkralskulptur des 15. Jahrhunderts: Das Epitaph des Nikolaus von Cues in S. Pietro in Vincoli«, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, hg. J. Poeschke, München 1993, S. 109–127, hier S. 111 f.

nossen wiederholt worden. Das Relief in S. Pietro in Vincoli ist ein Sonderfall geblieben, ein Konzept, das offenbar nicht zur Nachahmung reizte. Der Entwurf paßte nicht in die römischen Gestaltkategorien, die Bregno ausgezeichnet zu handhaben wußte, so daß er auch fremde Elemente für den römischen Geschmack akzeptabel zu integrieren verstand. Polychromie kann im übrigen schon gar nicht als Indiz für eine Autorschaft Bregnos herangezogen werden.<sup>121</sup> Es ist davon auszugehen, daß alle Monamente farbig gefaßt und teilweise auch in Wandmalerei einbezogen gewesen sind.<sup>122</sup> Die Malereien sind deswegen nicht erhalten, weil die meisten Monamente transferiert worden sind. Die farbigen Fassungen sind im 19. Jahrhundert vielfach mit Bimssteinmehl abgeschliffen worden.

Die Untersuchung Hermann Eggers zum Epitaph des Grabmals für Andrea Bregno in S. Maria sopra Minerva und die von Silvia Maddalo publizierten, vom 7. und 18. September 1503 datierten Kodizille zu seinem am 8. Juli 1503 abgefaßten Testament haben belegt, daß er in der zweiten Septemberhälfte des Jahres 1503 gestorben sein muß.<sup>123</sup> Wenn er, wie aus dem Epitaph des von seiner Frau Katharina und seinem Testamentsvollstrecker Bartolomeo Bollis 1506 errichteten Monuments ersichtlich ist, im Alter von fünfundachtzig Jahren gestorben ist, muß er 1418 geboren und in den sechziger Jahren somit als reifer, fünfundvierzigjähriger Mann stilistisch voll ausgeprägt, nach Rom gekommen sein.<sup>124</sup> Es ist nie versucht worden, seinen Weg bis in die Heimat, das heißt zu seinen Anfängen, zurückzuverfolgen. Diese komplizierte Aufgabe bedarf eigener Nachforschungen, die in diesem Zusammenhang nicht geleistet werden können. Es sollen aber einige Vermutungen geäußert werden, aus welchem künstlerischen Umfeld er hervorgegangen sein kann, um sein römisches Werk bzw. seine Rolle in der Entwicklung der römischen Frührenaissanceskulptur besser verstehen zu können.

<sup>121</sup> *Ibid.* S. 114; Francesco Caglioti, »Sui primi tempi d'Andrea Bregno: un progetto per il Cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il Cardinale Juan Carvajal«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 41 (1997), S. 213–252, hier S. 219.

<sup>122</sup> Auf die Frage der farbigen Fassung wird u. a. in der Arbeit über *Das römische Wandgrabmal der Frührenaissance* näher eingegangen werden.

<sup>123</sup> Hermann Egger, »Beiträge zur Andrea Bregno-Forschung«, *Festschrift für Julius Schlosser*, Wien 1927, S. 127–36; MADDALO 1989, S. 233–34.

<sup>124</sup> D O M/ANDREAE BREGNO EX OSTEN AGRI COMENS/STATUARIO CELEBRIMO COGNOMENTO/POLYCLETO QUI PRIUS CELANDI ARTEM/ABOLITAM AD EXEMPLAR MAIOR IN USUM/EXERCITACIONEMQ REVOCAVIT/VIX AN LXXXV M V D VI/BARTHOLOMEUS BOLLIS REGESTI PONT/MAGISTER EXEC ET CATHERINA UXOR/POS M D VI.

## Herkunft und Ausbildung

Den Angaben auf seinem Epitaph und dem von Hermann Egger ausgewerteten, von Luigi Napoleone Cittadella 1868 publizierten Notariatsakt zufolge ist Andrea Bregno in Righeggia, einer zur Gemeinde Osteno gehörenden Ortschaft in der Provinz und Diözese Como, geboren worden. Die lombardische Skulptur war am Ende des 14. und im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts von den Werkstätten des Mailänder Doms bestimmt gewesen, die viele verschiedenartige Künstler angezogen hatten und wie ein Schmelzriegel gewirkt haben müssen. Als die Arbeiten am Dom um 1425 zu einem Stillstand kamen, scheint sich unter dem Einfluß von Venedig und Florenz, vor allem aber dem transalpinen Norden (Brüssel, Halle, Brabant) in der Region schon ein Stil entwickelt zu haben, der als »lombardisch« bezeichnet werden kann. Diese Amalgamierung, das heißt Entwicklung lombardischer Stilelemente ist speziell in Castiglione Olona durch die Aufträge des Kardinals Branda gefördert und in Carona durch die beiden Bildhauer Filippo Solari und Andrea da Carona getragen worden.<sup>125</sup> In Castiglione Olona wurde 1422–25 die Collegiata neu errichtet. Das Tympanon mit dem Relief der Madonna, umgeben von vier Heiligen und dem Stifter, der ihr vom Hl. Laurentius empfohlen wird, ist 1428 datiert,<sup>126</sup> der Chorbogen trägt das Datum 1435.<sup>127</sup> In diesem Zeitraum dürften auch die im Vorraum des Baptisteriums stehenden Torsi zweier lebensgroßer ungefaßter Terrakottastatuen (Abb. 117–119) entstanden sein, die, wie vermutet wird, vielleicht einmal Teil eines für das Kirchenschiff geplanten Apostelzyklus' gewesen sind und einem Bildhauer zugeschrieben werden, welcher starke nordische Einflüsse aufweist, also vermutlich seine Ausbildung in Brabant genossen hat.<sup>128</sup> Die beiden Figuren haben monumentale Wirkung. Die Körperhaltung ist lebendig, durch Stand- und Spielbein bestimmt, aber nicht im klassischen Kontrapost ausgewogen. Die gesenkten Schulter befindet sich über dem Spielbein, wodurch sich eine leichte Biegung der Gestalt in Richtung der gelösten Seite des Körpers – wie zum Beispiel auch noch beim Erzengel Michael des Grabmals Ludovicos de Lebretto (Abb. 105) – ergibt. Die Körperhaltung wird durch die Drapierung des Gewandes unterstrichen: Die Faltenzüge führen, von der Schulter und dem Fuß der gelösten Körperseite ausgehend und hinter der Körpermitte hervorkommend, strahlenförmig wie in einem Brennpunkt unter dem über der Hüfte des angespannten Standbeins befindlichen Arm zusammen. Die Gewandkonfiguration bildet insofern einen Kontrapunkt zur Körperhal-

tung, als sich die ausdrucksvolleren Gestaltungen auf der gelösten Seite des Körpers befinden. Vor dem geraden, angespannten Standbein fallen wie bei den Apostelfürsten des Altars in S. Maria del Popolo (Abb. 9 u. 10) lange Vertikalfalten mit weich und dekorativ ondulierenden Säumen herab, während über dem Knie des abgewinkelten Spielbeins – welches durch Faltengrade, die von der Kniekehle nach oben dem Oberschenkel und nach unten der Wade folgen, nachmodelliert wird (Abb. 118, 11) – der Stoff, die Körperform enthüllend, straff angespannt ist. Die wenigen, im anliegenden Stoff vorhandenen Falten sind scharf und gratig gezeichnet. Auch das über der linken Brusthälfte des einen Apostels (Abb. 117) sichtbare Untergewand ist durch strahlige Faltengrade, von denen einer gegabelt ist, charakterisiert.

Die Gewandung der zweiten Figur (Abb. 119) hat mehr körperverhüllende Tendenz. Die Faltenzüge des Mantels sind weniger prägnant durchgeführt, doch zeigen sich hier im Ansatz die bei Bregno mehrfach beobachteten muldenartig, wie mit dem Modellierholz eingetieften Faltenäler. Die Modellierung der linken Hand und der beiden Füße verrät durch Angabe von Sehnen und Knochen Eingehen auf anatomisches Detail.

Die Nischenfiguren zweier Apostel (Abb. 120 u. 121), Fragmente eines Altars in Ss. Giorgio e Andrea in Carona, scheinen in ihren Bewegungsmotiven und der Drapierung ihres Gewandes an den beiden Terrakottaaposteln in Castiglione Olona orientiert zu sein.<sup>129</sup> Doch ist die bei den Terrakottaaposteln spürbare nordisch-transalpine Sprache durch ein südlich-lombardisches Idiom ersetzt. Die beiden etwa halb lebensgroßen Figuren stehen in einem ähnlich unausgewogenen Kontrapost in ihren Nischen. Die unmerklich angehobene Schulter befindet sich über dem Standbein, während die leicht abgesenkten auf der Seite des Spielbeins ist. Beide halten die schweren Folianten auf der Seite des Spielbeins locker und verhältnismäßig tief in der Linken, während sie in der Rechten ihr Attribut vorweisen. Die ohne Attribut erhaltene Figur<sup>130</sup> wirkt – vielleicht auch nur gerade deswegen – etwas ausgeglichener als ihr Gegenstück, der Hl. Paulus, der zudem sein Schwert in etwas unglücklicher Weise verkrampt umklammert und gleichzeitig den Mantel quer über den Körper rafft. Dieser eigentümliche, unausgewogene Kontrapost, häufig in Verbindung mit etwas ungeschickten Haltungen und Bewegungsmotiven, wie auch die Vereinigung mehrerer Funktionen in einer Hand, war auch bei manchen Figuren Andrea Bregnos

125 PULIN 1984, S. 148.

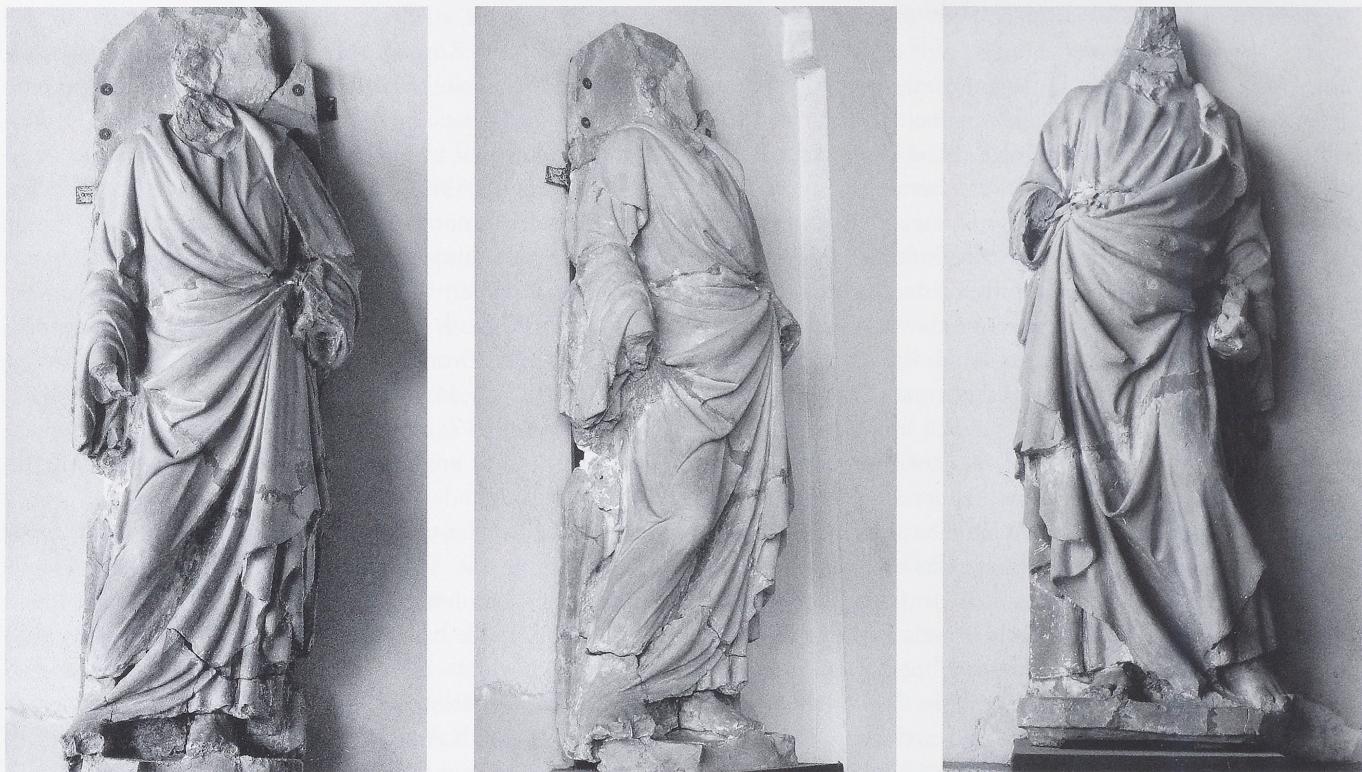
126 E. Cazzani, *Castiglione Olona*, S. 304–306.

<sup>127</sup> Francesco Peluso, *La Chiesa di Castiglione e le opere d' arte che contiene*, Mailand 1874, S. 15.

128 PULIN 1984, S. 168–71, 175, 296.

<sup>129</sup> *Ibid.*, S. 176, 294

<sup>130</sup> Der Hl. Petrus – wie Carol Pulin annimmt (PULIN 1984) – ist es wohl nicht. Die Figur hat nicht die für Petrus typische Haartracht, und die erhaltenen Reste des Attributs an der Schulter und am linken unteren Ende der Muschel zeigen, daß es sich um einen größeren Gegenstand als einen Schlüssel gehandelt haben muß.



117.–119. Zwei Statuen aus Terrakotta. Castiglione Olona, Collegiata, Vorraum des Baptisteriums

schon zu beobachten. Der Hl. Augustinus (Abb. 18) auf der Frontseite des ehem. Hochaltars in S. Maria del Popolo z. B. rafft seinen Mantel mit derselben Hand, in welcher er das Buch hält. Beim Apostel Paulus in Carona fallen besonders auch die doppelten, über der Körpermitte quer liegenden, zur rechten Hand oder auch darunter zu dem Buch in der Linken führenden, wie mit dem Modellierholz weich eingedrückten Faltentäler auf, Formulierungen, wie sie seit dem Monument für Kardinal de Lebretto, besonders ins Auge fallend an gleicher Stelle über der Körpermitte beim Hl. Paulus des Altares in S. Maria del Popolo (Abb. 10), charakteristisch für den Faltenstil Bregnos sind. Auch über der linken Schulter des Hl. Petrus am Grabmal de Lebrettos (Abb. 101) finden sich die doppelten, dicht nebeneinander liegenden, rund modellierten Falteneindrücke wieder. Darüberhinaus scheint hier ganz grundsätzlich eine Tendenz vorgeprägt zu sein, markant geprägte Faltenkonfigurationen mit weich ondulierenden Gewandsäumen zu verbinden. Auch die Köpfe der beiden Apostel mit den verschattet unter den hohen Augenbögen liegenden Augen, den hohen Backenknochen und ausgearbeiteten Nasen-Mundfalten, der weichen Modellierung und dem sensitiven Ausdruck können wohl einen Hinweis darauf geben, wo die Wurzeln von Andrea Bregnos Figurenstil zu suchen sind.<sup>131</sup>

Skulpturen ähnlich hoher Qualität sind die Karyatiden des Grabmals für Kardinal Branda Castiglione in der Col-

legiata von Castiglione Olona (Abb. 122–24), der am 13. Februar 1443 gestorben war. Sie sind von der Forschung mit verschiedenen Skulpturen aus Castiglione Olona in Zusammenhang gebracht und von Carol Pulin aufgrund eines stilistischen Vergleichs mit den Karyatiden des Grabmals für Giovanni Borromeo, heute auf der Isola Bella im Lago di Como, Filippo und Andrea da Carona zugeschrieben worden, für welche das Borromeo-Grabmal dokumentarisch gesichert ist.<sup>132</sup>

Das heute auf der Isola Bella befindliche Grabmal für Giovanni Borromeo hat ursprünglich zwischen den Säulen des Haupt- und des linken Seitenschiffs in S. Francesco Grande in Mailand gestanden.<sup>133</sup> Ursprünglich wohl um 1444 für die Reliquien der Hl. Giustina geplant, ist es im späten 15. Jahrhundert als Familiengrab vollendet worden. In den Rechnungsbüchern von 1445–46 werden Filippo Solari und Andrea da Carona als Bildhauer und Zahlungsempfänger genannt.<sup>134</sup> Die Arbeiten scheinen 1448 unterbrochen worden zu sein. 1475 hat Giovanni Antonio Piatti

<sup>131</sup> PULIN 1984, S. 296, hat die beiden Apostelfiguren Filippo und Andrea da Carona zugeschrieben.

<sup>132</sup> Ibid., S. 295f., 300.

<sup>133</sup> Ibid., S. 229, 290–94.

<sup>134</sup> Gerolamo Biscaro, »Note di storia dell'arte e della cultura a Milano«, *Archivio storico lombardo*, 41 (1914), S. 76–78.



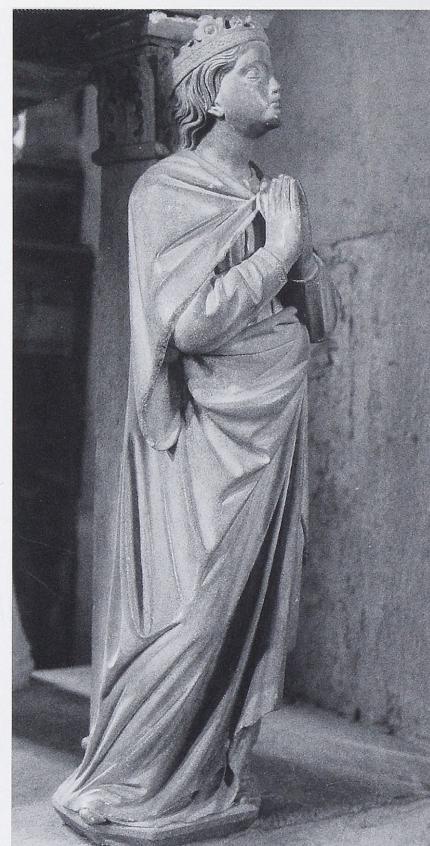
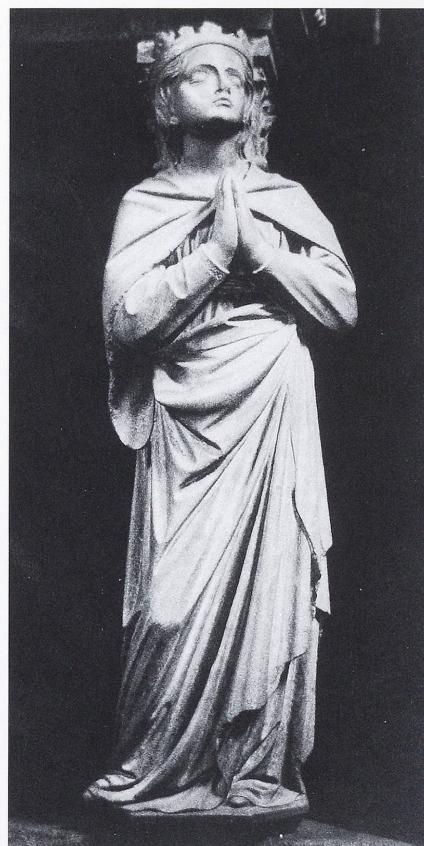
120. A. Bregno?,  
Relieffigur eines Apostels. Carona, Ss. Giorgio e Andrea  
121. A. Bregno?,  
Hl. Paulus. Carona, Ss. Giorgio e Andrea



den Auftrag erhalten, die Arca zu vollenden.<sup>135</sup> Den beiden Bildhauern aus Carona werden außer der Anlage der Arca vor allem die sechs als Karyatiden vor den Stützen der Arca stehenden Kriegerstatuen und ihre Sockel mit den Reliefs zugeschrieben. Die Statuen der Krieger unterscheiden sich vor allem in ihrer Haltung, die bei einigen überzeugend und gelöst, bei anderen eher steif und ungeschickt erscheint. Allen aber ist immer noch, vielleicht in etwas geringerem Maße als bei den beiden Aposteln in Carona und den Terrakottastatuen in Castiglione Olona, ein eigentümlich unausgewogener, nicht klassischer Kontrapost eigen (Abb. 125 u. 126).

<sup>135</sup> *Ibid.*, S. 97, 99. 1793 wurde das Grabmal auf die Isola Bella verbracht (vgl. Diego Sant' Ambrogio, *I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella*, Mailand 1897, S. 26).

Die Zuschreibung der Karyatiden des Grabmals für Kardinal Branda Castiglione an die Bildhauer des Borromeo-Grabmals ist überzeugend, namentlich im Vergleich etwa der Spes mit dem mittleren Krieger der Vorderseite des Borromeo-Grabmals (Abb. 123, 125). Beide Köpfe sind mit den hohen Augenbögen und leicht zusammengezogenen Augenbrauen in hohem Maß identisch. Das Gesicht des Kriegers ist noch stärker durchmodelliert und zeigt interessanterweise auf der Stirn eine von der Nasenwurzel ausgehende V-förmige Falte, wie sie zum Beispiel bei den beiden Apostelfürsten des Grabmals für Kardinal de Lebretto (Abb. 127, 102) auch zu beobachten ist. Selbst die Prophetenstatuetten an der Tumba oberhalb der Kriegerkaryatiden (Abb. 128) zeigen den sensitiven, durch die zusammengezogenen Augenbrauen leicht bekümmerten Gesichtsausdruck und vor allem auch die durch Sehnen und



122.-124. Filippo und Andrea da Carona zugeschrieben, Grabmal für Kardinal Branda Castiglione. Castiglione Olona, Collegiata

Adern deutlich durchgearbeiteten Hände. Bei manchen der Krieger ist dieser sensitive, leicht bekümmerte Gesichtsausdruck durch linear in die Stirn eingetragene Faltenlinien noch verstärkt (Abb. 129).

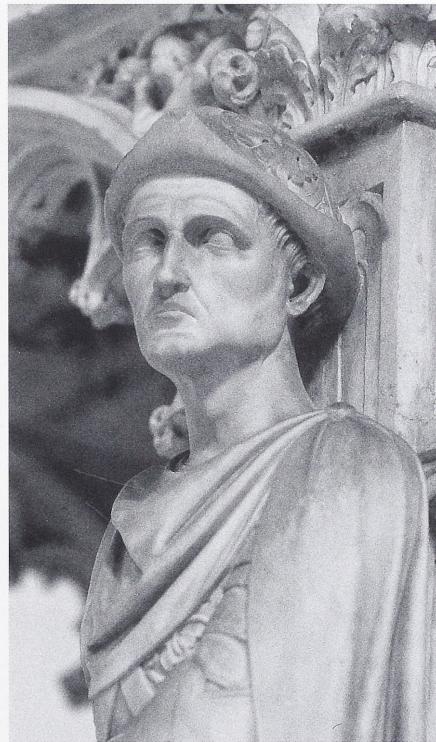
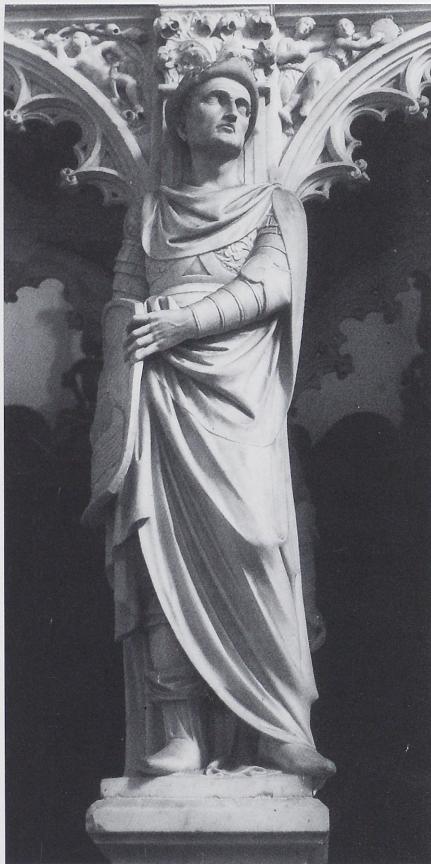
Auch die stilistisch mit den Statuen des Borromeo-Grabmals in keinem Zusammenhang stehenden Monumentalskulpturen an der Fassade der Chiesa di Villa in Castiglione Olona (1437 im Bau, 1444 sicher fertiggestellt) zeigen den für die lombardische Skulptur dieser Zeit so typischen Gesichtsausdruck (Abb. 130) mit hohen Wangenknochen, unter stark schattenden Augenbögen liegenden Augen, zusammengezogenen Augenbrauen und gerunzelter Stirn; eine Eigentümlichkeit, die auch für die Skulpturen Bregnos – wie z.B. den Hl. Paulus vom ehem. Hochaltar in S. Maria del Popolo (Abb. 13) – im Gegensatz zu den Figuren anderer in Rom tätiger Bildhauer des Quattrocento so charakteristisch ist.

An der Fides des Grabmals für Kardinal Branda fällt überdies die eigentümliche Wiedergabe des Ärmels auf, der über den rechten Unterarm gelegt ist und darunter noch eine Stoffalte bildet, ein Motiv, welches bei Andrea Bregno z.B. an den Grabfiguren Raffaellos della Rovere und Costanza Ammanatis (Abb. 122, 57, 68) zu beobachten ist. Auch die schräg laufenden, wie mit dem Modellierholz eingedrückten

Faltentäler begegnen wieder über dem rechten Oberschenkel der Spes und im Überschlag des um die Hüfte geschlungenen Mantels unterhalb der linken Hand des Kriegers vom Borromeo-Grabmal, die, wie oft bei Bregno auch, durch Adern realistisch gezeichnet ist.

Die Karyatiden der Grabmäler für Kardinal Branda Castiglione in der Collegiata von Castiglione Olona und für Giovanni Borromeo auf der Isola Bella einerseits und die Apostel von Ss. Giorgio e Andrea in Carona wie auch die Prophetenstatuetten an der Tumba des Borromeo-Grabmals andererseits weisen Züge auf, die in den Arbeiten Bregnos in Rom wiederzuerkennen sind. Die Karyatiden der beiden Grabmäler sind jedoch blockhafter und härter geschnitten, während die Apostelreliefs aus Ss. Giorgio e Andrea und die Prophetenstatuetten eine weichere und sensitivere Variante vertreten. Es würde nicht schwerfallen in diesen Skulpturen frühe Arbeiten Bregnos zu erkennen. Von hier kann jedenfalls in Figurenauffassung, Faltenstil und Ausdruck eine direkte Linie zu seinen frühen römischen Werken gezogen werden. Auf jeden Fall konnten keine Skulpturen gefunden werden, die einer Frühphase seines Stils mehr entsprechen würden.

Wenn Andrea Bregno, 1418 in Righeggia (Rigesio) geboren, seine Lehrzeit in der Heimat absolviert hat, dann ist er



125.–127. Filippo und Andrea da Carona,  
Grabmal für Giovanni Borromeo,  
Detail: Krieger am mittleren Pilaster.  
Isola Bella

zu einer Zeit in die Lehre gekommen, als die Terrakottaapostel für die Collegiata in Castiglione Olona entstanden sind, und wird in seinen jungen Jahren unter dem Einfluß der Arbeiten Filippo Solaris und Andreas da Carona gestanden haben. Seine Figurenauffassung, die Posen, Eigenheiten seines Faltenstils und des Gesichtsausdrucks, die ihn im wesentlichen von den Arbeiten anderer, zur gleichen Zeit in Rom tätiger Bildhauer unterscheiden, lassen jedenfalls eine Ableitung aus dem künstlerischen Klima um Carona und Castiglione Olona am wahrscheinlichsten erscheinen. Um die Stileigenheiten, die er nach Rom mitgebracht hat, in der Lombardei voll aufzunehmen, müßte er dort bis mindestens in die Mitte der vierziger Jahre verblieben sein. Zwischen dieser Zeit und seinen frühesten bisher bekannten Arbeiten in Rom liegen zwanzig Jahre, in denen er sich weiterentwickelt hat, in denen er Neues aufgenommen hat, in die aber erst durch intensive Nachforschung Licht gebracht werden müßte.

Wo sich Andrea Bregno in dieser Zeit aufgehalten hat, wann genau und warum er nach Rom kam, ist vorläufig

nicht bekannt. In jedem Fall aber muß die Formenwelt der klassischen Antike für ihn wichtig geworden sein, sonst wäre es kaum möglich, ihn für den Entwurf des Sarkophags sowie die Einführung antiken Dekors und der reifen klassischen Majuskel am Monument de Lebrettos in Anspruch zu nehmen. Wenn ihm dieses Monument zugeschrieben werden kann – und der Entwurf, der Figuren- und Faltenstil lassen dies durchaus zu – und wenn das Entstehungsdatum 1464/65 richtig ist, muß er wohl spätestens in den frühen sechziger Jahren nach Rom gekommen sein. In den circa sieben Jahren, die dann zwischen dem Monument de Lebrettos und dem ehemaligen Hochaltar von S. Maria del Popolo liegen, gibt es bisher keinen Nachweis seiner Tätigkeit in Rom. Es liegt kein Grund vor mit Claudio Strinati die Entstehung des Grabmals in die siebziger Jahre zu verlegen um diese Lücke zu eliminieren.<sup>136</sup> Das ist aus stilistischen Gründen und auch wegen der Grabinschrift nicht plausibel. Es wäre aber – um eine andere Hypothese zu äußern – durchaus denkbar, daß Andrea Bregno, so wie Mino da Fiesole, in den sechziger Jahren unter Papst Pius II. einige Zeit in Rom verbracht hat und erst unter Papst Sixtus IV., vielleicht für die Arbeit in S. Maria del Popolo, der für die lombardische Kongregation der Augustiner neu zu errichtenden Kirche, nach Rom zurückgekehrt ist.<sup>137</sup> Der zeitliche Abstand von circa sieben Jahren zwischen dem Monument des Kardinals

<sup>136</sup> STRINATI 1981, S.29.

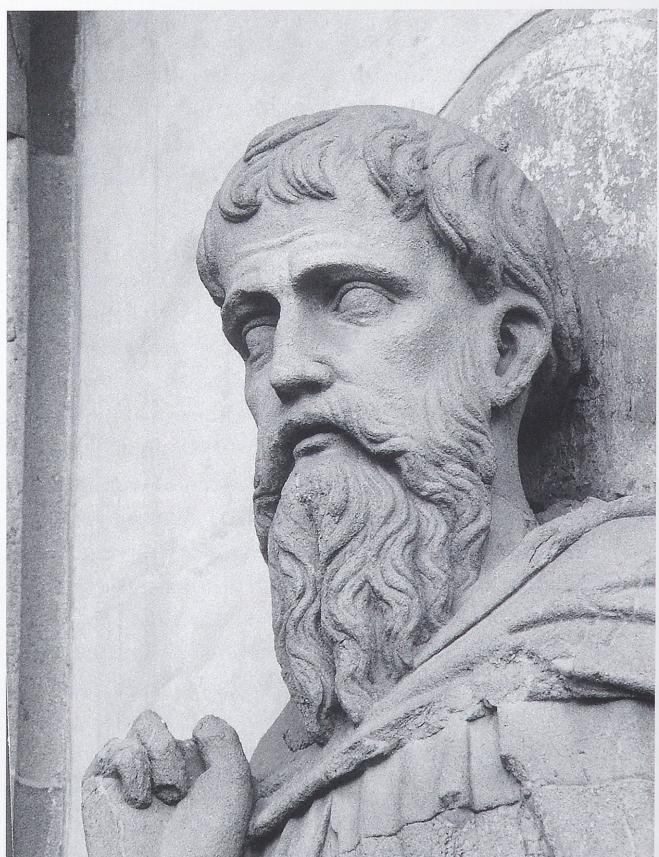
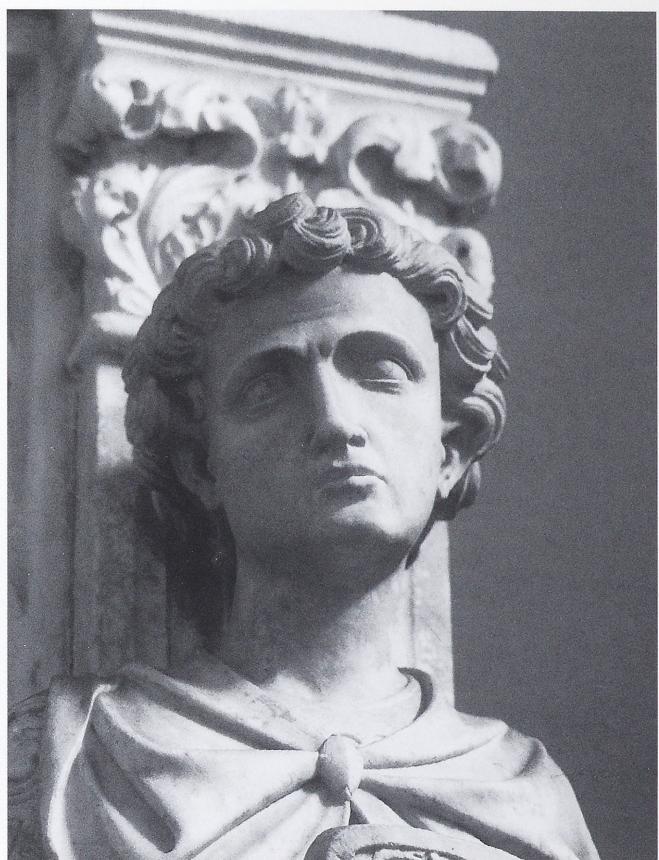
<sup>137</sup> STRINATI 1981, S.29 hat die Hypothese aufgestellt, daß Bregno nach Rom gekommen sei »soprattutto per edificare e decorare Santa Maria del Popolo«. Tatsächlich wäre in diesem Zusammenhang eher an eine Rückkehr Bregnos nach Rom zu denken.



128. Grabmal für Giovanni Borromeo (A. Bregno?), Detail: Prophetenstatuette der Tumba. Isola Bella

129. Filippo und Andrea da Carona, Grabmal für Giovanni Borromeo, Detail: Krieger am rechten Pilaster. Isola Bella

130. Hl. Christophorus, Detail. Castiglione Olona, Chiesa di Villa



de Lebretto und der ehem. Hochaltar-Arca von S. Maria del Popolo würde auch die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Werken erklären. Erst die Skulpturen dieses Altares zeigen die Stilelemente, die für die folgende Hauptschaffensphase Bregnos in Rom Gültigkeit haben.

Zeitgenössische Quellen wie der *Prospettivo Milanese*, Angaben zu Zeichnungen nach der Antike, wie vor allem in dem zwischen 1500 und 1503 entstandenen Wolfegger Skizzenbuch Amico Aspertinis, nicht zuletzt auch sein Testa-

ment belegen, daß Andrea Bregno in seinem Haus am Fuße des »Monte Cavallo«, das heißt des Quirinals, eine Antikensammlung hatte,<sup>138</sup> die wohl nicht an Umfang, aber aufgrund der hohen Qualität und Bedeutung verschiedener Einzelstücke »neben so berühmten Sammlungen wie Colonna und Ciampolini« gestellt werden kann.<sup>139</sup> Die bisher bekanntgewordenen Stücke, die sich im späten 15. Jahrhundert in seiner Sammlung befanden, waren der Torso vom Belvedere,<sup>140</sup> der Adonissarkophag,<sup>141</sup> der Larenaltar für Kaiser Augustus,<sup>142</sup> eine Prunkvase mit Greifenköpfen als Henkel,<sup>143</sup> ein mit einer Prachtsandale bekleideter Fuß<sup>144</sup> und die Grabplatte der Conserva Callista.<sup>145</sup> Dem von Silvia Maddalo veröffentlichten Kodizill zu Andrea Bregnos Testament vom 18. September 1503 zufolge müssen sich aber noch weitere, nicht näher bezeichnete Stücke in seiner Sammlung befunden haben, »lapidibus et statuis tam novis quam antiquis et tam marmoreis quam tiburtinis, quam etiam alterius minere«, die er seinem Neffen Antonio di Leonardo da Righeggia, der ebenfalls Bildhauer war, vermachte hat.<sup>146</sup> Sicher sind in dieser sehr summarischen Aufzählung die inzwischen bekannten Kunstwerke enthalten gewesen.

<sup>138</sup> PROSPETTIVO MILANESE, Terzine 13; SCHWEIKHART 1986; EGGER 1906, S.25; J. Schmidt u. Tom de Wahl, »Il testamento di Andrea Bregno«, *L'Arte*, 4 (1901), S.418–19. Hermann Egger hat den Standort des Hauses im Rione Trevi an der Salita di Monte Cavallo (Via della Dataria) bestimmt. Aus dem von J. Schmidt und Tom de Wahl veröffentlichten Testament Andrea Bregnos vom 8. Juli 1503 geht hervor, daß es, mit einem Garten und zwei Höfen ausgestattet, groß genug war, eine Antikensammlung beherbergen zu können.

<sup>139</sup> SCHMITT 1979, S.107.

<sup>140</sup> PROSPETTIVO MILANESE: die Terzine 13 ist schon von SCHMARROW 1883, S.30 auf den Torso in Bregnos Haus bezogen worden. Umbriisches Skizzenbuch der Sammlung Bertini, fol. 10v, um 1500, »de m(aest)ro andrea da milano«, SCHMITT 1979, Abb.2 und S.108–13; Wolfegger Skizzenbuch 1500–1503, fol. 42, SCHWEIKHART 1986, Abb.25 und S.96, 98. BOBER/RUBINSTEIN 1986, Nr.132; EGGER 1906, S.126; MADDALO 1989, S.229.

<sup>141</sup> Wolfegger Skizzenbuch, fol. 34v–35, »andare in monte chavallo in casa de mestro andrea scarcelino«, SCHWEIKHART 1986; BOBER/RUBINSTEIN 1986, Nr.21; S. MADDALO 1989, S.229.

<sup>142</sup> Wolfegger Skizzenbuch, fol. 46v »in casa de mestro andrea scarcelino«, SCHWEIKHART 1986, Abb.30; BOBER/RUBINSTEIN 1986, Nr.194; EGGER 1906, S.124; Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. 1, hg. v. Hermine Speier, Tübingen 1963, Nr.255; Walter Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Bd.2, Berlin 1908, Nr.87b, S.198–201; MADDALO 1989, S.229.

<sup>143</sup> Wolfegger Skizzenbuch, fol. 18v »in casa de mestro andrea scarcelino«, SCHWEIKHART 1986, Abb.4 u. S.61; *ibid.*, fol. 44v, Abb.28 u. S.104; EGGER 1906, S.124f.; MADDALO 1989, S.229.

<sup>144</sup> Wolfegger Skizzenbuch, fol. 44v »in casa de mestro andrea scarcelino«, SCHWEIKHART 1986, Abb.28 u. S.104.

<sup>145</sup> *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI, 14111; EGGER 1906, S.123, zitiert die Angaben von Petrus Sabinus im Cod. Marcius lat. X195, fol. 171 »in domo cuiusdam marmorarii prope radices Caballi« und von Fr. Iucundus im Cod. Cicogna n. 2074, fol. 74v im Museo Correr in Venedig »Ro. in domo magistri Andreae lapicidae«.

<sup>146</sup> MADDALO 1989, S.234.

Ob und wieviel andere Antiken außerdem noch vorhanden waren und ob solch ungenannte, wohl weniger bedeutende Stücke von Andrea Bregno als Vorbild herangezogen wurden sind, wissen wir nicht. Von den bekannten, im Wolfegger Skizzenbuch wiedergegebenen Stücken konnte jedenfalls kein direkter Einfluß auf die Arbeiten Andrea Bregnos ausgegangen sein. Ein bedeutendes Kunstwerk wie der Torso hat der im plastischen Ausdruck zurückhaltenderen Skulptur der Frührenaissance noch nicht entsprochen und konnte erst im 16. Jahrhundert einen entsprechenden Einfluss ausüben. Die bekannten, in Bregnos Sammlung befindlichen Kunstwerke waren weder formal noch thematisch geeignet, im Rahmen der spezifischen Aufgabenstellungen des römischen Frührenaissancegrabs als Vorbilder herangezogen werden zu können. Der Erwerb solcher Stücke konnte im Falle Andrea Bregnos also kaum der Anlage einer Vorbildersammlung gedient haben, weist ihn aber als profilierten Kenner und Liebhaber antiker Altertümer aus. Und das dürfte für seine Entwurfsarbeit sehr wichtig gewesen sein. Ohne dieses Interesse, die Kenntnis und Beschäftigung mit den Zeugnissen der Antike, wären viele der ihm zugeschriebenen Entwürfe kaum verständlich. Er kopiert nicht antikes Formengut. Er läßt sich ganz allgemein von antiken Gestaltungsprinzipien leiten und scheint genau damit den Geschmack seiner Zeit getroffen zu haben. Die Nachbildung antiker Porphyrmulden in den Sarkophagen von drei frühen Renaissancegräbern in Rom, den Monumenten für die Kardinäle Astorgio Agnensi und Giacomo Tebaldi in S. Maria sopra Minerva und Papst Pius II. in S. Andrea della Valle, hat keine weitere Nachfolge gefunden. Doch die am Grabmal Ludovicos de Lebretto neu eingeführte Sarkophagform, die Entsprechungen zum Gestaltungsprinzip antiker Monumentalgefäß aufweist, hat durchschlagenden Erfolg gehabt. Auch die stützenlose Kline auf diesem Sarkophag ist nach römischem-etruskischem Vorbild entworfen und bildet mit ihm, wiederum ganz in antikem Sinne, eine Einheit. Diese Einheit, die Zuordnung von Sarkophag und Kline, ist die erfolgreichste und gleichzeitig die für die römische Grabmalkunst charakteristischste Lösung geworden. Im Monument für Pietro Riario hat die klinenartige Bahre kurze Stützen nach dem Vorbild antiker Steinthrone erhalten und erscheint im Monument für Raffaello della Rovere, ebenfalls in antiker Aufmachung, wie auf den römischen Grabaltären in eine Nische eingestellt, als selbständiges Element. Die Ausformung, welche die Kline im Monument für Costanza Ammanati erhalten hat, ist schließlich die Lösung gewesen, die in der römischen Grabmalkunst Nachfolge gefunden hat. So scheint auch die Einführung der Kline in die römische Grabmalkunst einzige und allein Andrea Bregnos Verdienst zu sein. Die trauernden Genien bei den Wappenschilden hat Bregno nach dem Vorbild der antiken Eroten mit umgekehrter Fackel zum erstenmal beim Riario-

Monument in Rom eingeführt. Die Sphingenprotomen als Stützen des Riario-Sarkophags hat er genau nach dem Vorbild der Greifenprotomen antik-römischer Porphyrmulden eingesetzt. Bregno scheint auch den Girlandendekor mit Kultgegenständen über den einzelnen Gehängen nach dem Vorbild von Tempelfriesen und Grabaltären am Sarkophag Ludovicos de Lebretto zum ersten Mal verwendet zu haben. Die Verwendung antiker Ornamentik in den Grabmonumenten der römischen Frührenaissance ist sicher nicht nur Ergebnis des Antikenstudiums Andrea Bregnos gewesen. Die allgemein zugänglichen römischen Ruinen, deren Dekor in den oberen Bereichen damals wesentlich besser einsehbar war, weil sie zumeist bis zu einem Drittel ihrer Höhe verschüttet waren, sowie die zahlreichen Antikensammlungen in den römischen Adelspalästen, zu denen die Künstler – wie die Angaben zum Standort vieler Antiken in den Skizzenbüchern beweisen – Zutritt hatten, haben ein umfangreiches Studien- und Anschauungsmaterial geboten. Nicht zuletzt waren es unter anderem auch Scarpellini, welche, meist im Auftrag, die antiken Ruinen ausgebaut und dadurch auch direkten handwerklichen Umgang mit den antiken Stücken hatten. Und dennoch ist die Verwendung antiken Dekors im römischen Wandgrabmal der Frührenaissance vor dem Monument Ludovicos de Lebretto bis jetzt nicht nachweisbar.

Die Feststellung des erstmaligen Auftretens dieser Motive geschieht immer unter dem Vorbehalt, daß uns die Grabmäler Papst Eugens IV. und Papst Calixtus' III. nicht bekannt sind. Doch lassen die Beobachtungen an den noch vorhandenen Fragmenten dieser beiden Grabmäler kaum eine umfangreiche Verwendung antiken Dekors vermuten, genauso wenig wie bei den durch Zeichnungen bekannten Grabmälern für Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Nikolaus V. Die Gisants dieser vier Monuments ruhen auf flachen, matratzenartigen Unterlagen, die jeweils zu einer florentinischen Cassa gehören. Die Pilaster von dreien der Monuments sind mit Figurennischen besetzt.

Andrea Bregno hat durch seine Umdeutung und Verarbeitung antiken Formenguts wohl mehr als jeder andere Bildhauer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Einfluß auf die Entwicklung des römischen Frührenaissancegrabsmals genommen und ihm durch seine Gestaltungen, die jeweils mehrfach wiederholt worden sind, ein charakteristisches Gepräge und Kontinuität in der Entwicklung verliehen. Vielleicht hat ihn deshalb Giovanni Santi, der Vater Raphaels, »il gran componitore cum bellezza« genannt.<sup>147</sup> Vielleicht ist er deswegen von Zeitgenossen wie dem Prospektivo Milanese in seinen *Antiquarie Prospettiche Romane* als Polyklet bezeichnet worden, ein Ehrentitel, der auch auf seinem Grabmal in S. Maria sopra Minerva zu lesen ist.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> SCHMARSOW 1883, S. 30.

Sein Figurenstil hat aber, bei aller Beschäftigung mit der Antike, nie die lombardische Komponente verloren. Seine Skulpturen haben ab dem Altar in S. Maria del Popolo im Vergleich zu den beiden Nischenfiguren des Grabsmals für Ludovico de Lebretto an Ausgewogenheit gewonnen, doch ist weder ihr Gesichtsausdruck noch ihr Faltenstil als antikisch zu bezeichnen. Die Tugendallegorien in den Pilasternischen der Grabmonumente für Kardinal Astorgio Agnensi in S. Maria sopra Minerva oder Papst Pius II. in S. Andrea della Valle verraten in Kopftyp, Figurenauffassung und Gewanddrapierung eine klassische Haltung, wie sie keiner der Figuren Bregnos mit ihrem beseelten Gesichtsausdruck und ihren harten Faltenkonfigurationen je zu eigen war. Es hat viel eher den Anschein, als ob Bregno – vielleicht durch eigene Reisen, vielleicht durch neu hinzugekommene Werkstattmitglieder – nie den Kontakt zur Entwicklung in seiner Heimat verloren hätte. Die vielfach zu beobachtende Härte des Faltenstils, der Gegensatz von scharfen Faltengraten und Stoffpartien, die am Körper zu kleben scheinen, zeigt mehr Nähe zur Kunst etwa eines Mantegazza als zum Figurenstil der römischen Antike. Vielleicht ist auch die Tatsache, daß Bregno nicht nur in Rom, sondern, wie aus den Kodizillen zu seinem Testament bekannt geworden ist, auch in der Diözese Mailand Liegenschaften besessen hat, ein Hinweis darauf, daß der Kontakt zu seiner Heimat nie vollständig abgerissen ist.<sup>149</sup> Wahrscheinlich darf auch angenommen werden, daß sein Mitarbeiterstab, der in seinem Stile gearbeitet hat, großenteils aus Lombarden bestanden hat. Jedenfalls ist der Kompagnon zumindest seiner späten Jahre, Giovanni de Larigo, der im Auftrag Vanozzas für ein Tabernakel in S. Maria del Popolo zusammen mit Andrea Bregno genannt wird, ebenfalls ein Lombarde gewesen. Er ist sicher auch identisch mit dem im Kodizill vom 7. September 1503 genannten »Magistro Johanna Scarbellino«, von dem Andrea Bregno sechsundvierzig Gulden für seine Frau Katharina in Verwahrung genommen hatte.<sup>150</sup> Mit Giovanni de Larigo würde ein Name zur Verfügung stehen, der für manche Werkstattarbeiten Andrea Bregnos in Anspruch genommen werden könnte, der aber keinen Werkbezug hat, weil das Tabernakel Vanozzas nicht erhalten ist. Aus den Kodizillen zu seinem Testament sind auch andere lombardische Bildhauer bekannt, die mit ihm verwandt sind oder zu seinem Freundeskreis zählen wie z.B. Antonius Brugonus, Giovanni Battista de Brugnonibus oder Francesco di Domenico da Milano. Doch können auch mit diesen Namen vorläufig keine Arbeiten verbunden werden.

<sup>148</sup> PROSPETTIVO MILANESE, Terzine 12.

<sup>149</sup> MADDALO 1989, S. 234.

<sup>150</sup> MADDALO 1989, S. 233.

## Werkstattarbeiten, Nachfolge, Umfeld

Unter den in der Literatur der »Schule« oder dem »Umkreis« Andrea Bregnos zugeschriebenen Monumenten sind Arbeiten, die seinen eigenen sehr nahe stehen und solche, die gleichsam nur Reflexe seines Stils erkennen lassen. Da im Rahmen dieser Studie in erster Linie versucht wurde, seine persönliche Arbeitsweise zu präzisieren, sollen hier nur noch einige über das Werk Andrea Bregnos hinaus führende Beobachtungen angefügt werden.

Es gibt zwei Monuments, die bisher kaum beachtet wurden, stilistisch den Arbeiten Andrea Bregnos und seiner Werkstatt aber besonders nahe stehen: das Doppelgrabmal der Brüder Philippus und Eustachius de Levis in S. Maria Maggiore und das ehem. in Alt-St.-Peter befindliche Grabmal für Ardicino della Porta d.J.

Philippus de Levis, französischer Abstammung und Erzbischof von Arles, war am 4. November 1475 gestorben. Sein Bruder Eustachius, der ihm, wie sein eigenes Epitaph bezeugt, eine große Zuneigung entgegengebracht hat und auch sein Amtsnachfolger im Erzbistum von Arles geworden ist, hat ihm wohl auch das Grabmal errichten lassen. Es wurde – so wie das Grabmal für Giacomo Tebaldi in S. Maria sopra Minerva – auf Konsolen erhöht in die Wand versetzt, wodurch die spätere Errichtung des Grabmals für Eustachius – laut Epitaph auf seinen eigenen Wunsch – unterhalb desjenigen seines Bruders ermöglicht wurde. Dadurch bilden die beiden Grabmäler – in der römischen Frührenaissance ein einzigartiger Fall – eine Einheit, obwohl sie etwa im Abstand von fünfzehn Jahren entstanden sind. Die beiden Grabmäler befanden sich ursprünglich an der westlichen Stirnwand des südlichen Seitenschiffes zwischen der Apsis und dem 1474 von Kardinal d'Estouteville geöffneten Seitenportal.<sup>151</sup> Auf einem von Paolo de Angelis 1621 reproduzierten Kupferstich, welcher die Apsis vom Standpunkt des Hochaltares aus darstellt, ist das Monument der Brüder de Levis deutlich am linken Bildrand zu sehen. An entsprechender Stelle auf der anderen Seite der Apside, d.h. an der Westwand des nördlichen Seitenschiffs, ist das heute nicht mehr erhaltene Monument des 1423 gestorbenen venezianischen Kardinals Francesco Landi dargestellt. Die den freien Blick auf die beiden Grabmäler verhindernden Trennwände wurden erst auf Veranlassung des Hl. Karl Borromäus zwischen 1564 und 1572 eingezogen, um den Chorraum abzugrenzen und das Chorgestühl der Apsis verlängern zu können. Im 15. Jahrhundert waren die beiden Grabmonumente, den Altar der Apsis flankierend, fast in voller Höhe zu sehen. An diesem Standort sind die beiden



131. Codex 201, Nr. 11802. Windsor Castle, Royal Library

Monumente für das Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos gezeichnet worden (Abb. 131). 1702 ist das Grabmal der Brüder de Levis an seinem heutigen Standort an der östlichen Stirnwand des südlichen Seitenschiffes über der Porta Santa belegt.<sup>152</sup> Wahrscheinlich ist es im Zuge des Umbaus der Westfront der Kirche unter Carlo Rainaldi im Jahre 1673 dorthin transferiert und in veränderter Form zusammengesetzt worden (Abb. 132). Die bisher nicht bekannte Skizze aus dem Windsor Codex 201 ist damit ein wertvolles Dokument über das ursprüngliche Aussehen des Monuments.

Das Grabmal für Filippo de Levis vereint in eigentümlicher Weise moderne und altertümliche Elemente. Ein rund-

<sup>151</sup> Paolo de Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pont. Max. descriptio et delineatio*, Rom 1621, S. 163.

<sup>152</sup> Bernardo de Montfaucon, *Diarium Italicum*, Paris 1702, S. 106.



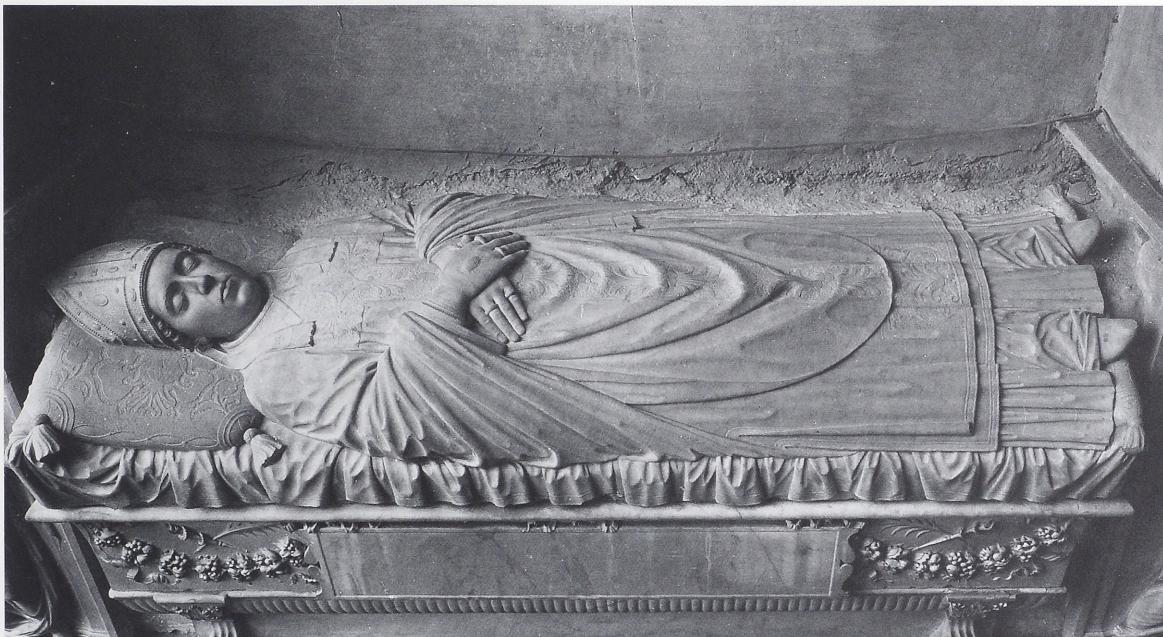
132. Monument für Filippo und Eustachio de Levis. Rom, S. Maria Maggiore

bogig schließendes Grabmal ist zum erstenmal wenige Jahre zuvor von dem ebenfalls aus Frankreich stammenden Kardinal Alanus de Coetivy, bedingt durch das Tonnengewölbe seiner Grabkapelle in S. Prassede, ausgeführt worden. Das Kassetten gewölbe der Grbnische und der Fries aus sieben geflügelten Engelsköpfen entsprechen genau dem gewählten Vorbild, die Tugendallegorien der Pilasternischen sind sogar, wie schon von Ernst Steinmann beobachtet, von demselben Bildhauer ausgeführt.<sup>153</sup> Die Form des Sarkophags ist von dem wohl ebenfalls kurz zuvor entstandenen Grabmal Juan Diego de Coca in S. Maria sopra Minerva übernommen worden. Die dagegen altägyptisch anmutende Malerei an

<sup>153</sup> STEINMANN 1899, S. 222f.

der Rückwand der Grbnische mit der thronenden Madonna, flankiert von dem Hl. Hieronymus und einem Bischof, der den Grabinhaber ihrer Gnade empfiehlt, könnte als Entsprechung zu dem auf der anderen Seite der Apsis befindlichen Grabmal Francesco Landis gewählt worden sein. Die an sich ungewöhnliche Anbringung auf Konsolen dürfte dadurch ihre Erklärung finden, daß das Grabmal über dem erhöhten Boden der Apsis gut sichtbar sein sollte. Die Grabfigur (Abb. 133) entspricht dem Stil, der in den siebziger Jahren auch von der Werkstatt Andrea Bregnos vertreten wurde. Man erkennt die harten, zellenartigen, durch scharfe Grate charakterisierten Faltenkonfigurationen, die durch die Raffung der Kasel über dem Oberarm entstehen, die Belebung freier Stoffpartien im vorderen Teil der Kasel durch gegabelte Faltengrate, die wie eingekerbt wirkenden, muldenartigen Faltengebilde im Bahrtuch, wie sie in ganz ähnlicher Weise von Arbeiten Bregnos bekannt sind. Und dennoch fällt es schwer, sich vorzustellen, daß diese Figur gleichzeitig mit derjenigen Raffaellos della Rovere von demselben Künstler geschaffen worden sein sollte. Andrea Bregno hat zu dieser Zeit eine viel härtere Variante lombardischer Faltengebung vertreten und zudem die schöpferischste Phase seines Schaffens gehabt. Der Bildhauer des Monuments für Filippo de Levis hingegen hat die Anregungen für sein Grabmal aus verschiedenen zeitgenössischen Quellen bezogen, ohne selbst schöpferisch zu sein. Eine solche Leistung kann unter diesen Voraussetzungen auch nicht in der Werkstatt Bregnos, wohl aber unter seinem Einfluß, also im »Umkreis« des Lombarden entstanden sein.

Das Monument für Eustachius de Levis (Abb. 134), der am 22. April 1489 gestorben war, entspricht dem Typus, der von Andrea Bregno mit den Grabmälern für Raffaello della Rovere, Costanza und Jacopo Ammanati entwickelt wurde. Die niedrige Gruftkammer hatte schon im Grabmal für Costanza Ammanati eine Einheit mit einem Sakramentstabernakel und beim Grabmal für Maddalena Orsini mit einem Altartriptychon eingegangen und war daher auch für die Anbringung unterhalb eines Grabmals geeignet. Die bei diesem Grabmaltypus ansonsten unüblichen Nischenfiguren zu Seiten der Gruftkammer haben sich durch die notwendige Entsprechung zu dem darüber befindlichen Grabmal ergeben. Das Bücherstilleben geht auf das Vorbild des Grabmals für Kardinal Alfonso de Paradinas (Abb. 87) zurück, doch ohne die dort erzielte Abwechslung in der unterschiedlichen Lage der Bücher zu übernehmen. Das Monument ist in allen Details sehr sorgfältig und qualitätvoll ausgeführt. Die Inschrifttafel hängt, so wie beim Monument für Raffaello della Rovere, an Bändern über der Bahre und über die Grbnische hinaus. Die Stützen der Bahre sind am Vorbild der Bahre des Riario-Monuments orientiert. Der Faltenstil mit seiner Unruhe bewirkenden Störung der freien Flächen zwischen den Schüttelfalten im Vorderteil der Kasel, den



133. Monument für Kardinal Filippo de' Medici, Rom, S. Maria Maggiore



134. Monument für Bischof Eustachio de' Medici, Rom, S. Maria Maggiore

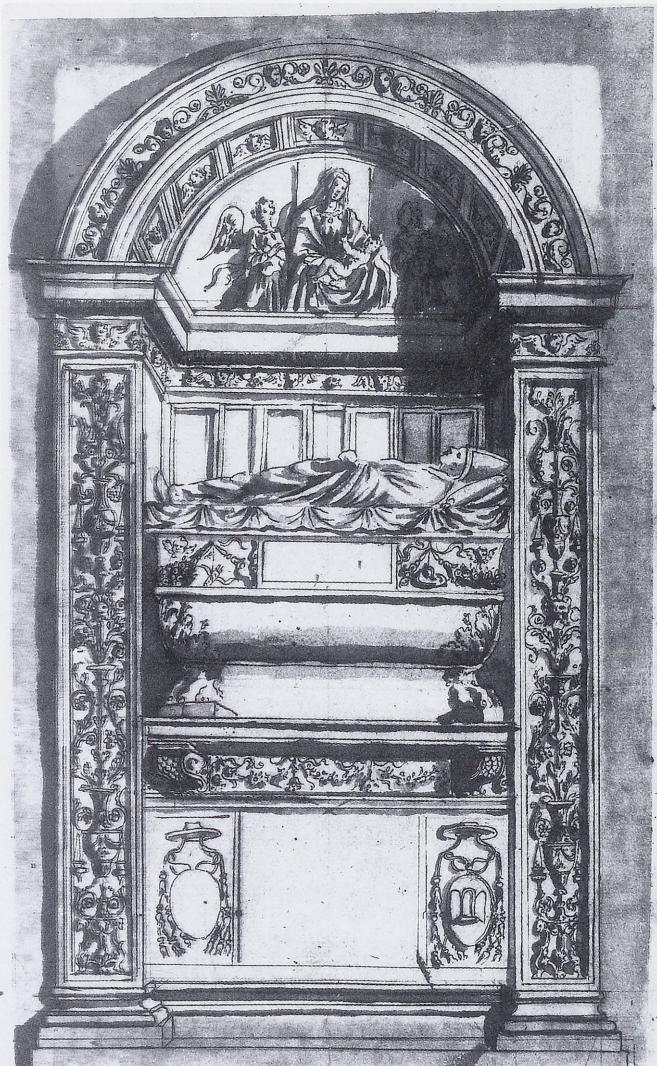
gegabelten Faltengraten und harten, zellenartigen Strukturen in dem über dem Oberarm gerafften Stoff lässt unmittelbar an die bekannten Prägungen Andrea Bregnos denken, ist in seiner Kleinteiligkeit aber eher eklektizistisch und in der Zeit um 1490 im Verhältnis zu Bregnos Arbeiten sehr retardierend. Bei diesem Monument, dessen Nischenfiguren übrigens von einem anderen Meister als die darüber liegenden stammen, hat man es also mit einem Bildhauer in der Nachfolge Bregnos zu tun, der sich noch an eine frühere Stilphase des Lombarden gehalten hat.

Das Grabmal für Kardinal Ardigino della Porta d.J., bisher nur von Gianni Carlo Sciolla ohne eingehende Begrün-

dung mit Andrea Bregno in Zusammenhang gebracht, ist auch eines derjenigen, die am engsten in Beziehung zu seinem Stil gesetzt werden können.<sup>154</sup> Da das Monument laut Epitaph von seinen »domestici, clientes, haeredes« errichtet wurde, ist der Tod des Kardinals am 4. Februar 1493 terminus post quem. Nach Auskunft Tiberio Alfaranos hat es ursprünglich in Alt-St.-Peter im Oratorium des Hl. Thomas, dessen Patronatsrecht offenbar der Familie gehörte, neben demjenigen seines Onkels gestanden.<sup>155</sup> Von diesem Stan-

<sup>154</sup> SCIOLLA 1970, S. 55f.

<sup>155</sup> Tiberii Alpharani, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, hg. v. Michele Cerrati, Rom 1914, S. 83f., n. 190.



135. Codex 201, Nr. 11871. Windsor Castle, Royal Library

dort gibt es zwei, vor dem Abbruch des alten Langhauses entstandene, weitgehend übereinstimmende Zeichnungen: Die eine wurde für Giacomo Grimaldi 1606 angefertigt,<sup>156</sup> die andere, die bislang nicht bekannt gewesen ist, für das Museo Cartaceo Cassiano Dal Pozzos (Abb. 135) und muß ebenfalls vor diesem Datum entstanden sein. Nach dem Zeugnis dieser beiden Skizzen handelte es sich um ein Konsołgrab in einer rundbogigen Wandnische nach dem Vorbild des Grabmals für Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo. Die Grabfigur auf dem Sarkophag, das Epitaph und die beiden Wappen wurden beim Abbruch des alten Langhauses in die Vatikanischen Grotten, die Reliefs der Lünette, die von einem anderen Bildhauer stammen, von Giovanni Battista Simoncelli in seine Familienkapelle in S. Pietro

<sup>156</sup> Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, hg. v. Reto Niggli, Biblioteca Apostolica Vaticana 1972, S. 291r.

Hispano in Boville Ernica gebracht.<sup>157</sup> Die Grabfigur (Abb. 136) weist Eigentümlichkeiten auf, die auf den ersten Blick an eine Entstehung in der Werkstatt Andrea Bregnos denken lassen könnten, wie z.B. die typische Ausbildung gegabelter und teilweise hoher, gezackter Faltengrade über dem linken Oberarm des Kardinals; die langen Faltenzüge der über dem Unterarm gerafften Kasel, die durch eine Binngliederung von rund eingetieften Faltentälern belebt sind; einzelne eingekerbte Faltenmulden im unteren Teil des Bahrtuchs; die sensible Modellierung des Gesichts mit seinen markanten Nasen-Mundfalten; die Fältelung des Untergewandes über den Schuhen, die an die Grabfigur von Alonso de Paradinas erinnern; die feine und sorgsame Ausarbeitung des Sarkophags mit all seinen dekorativen Details. Die namentlich am Oberarm spürbare Härte des Faltenstils entspricht jedoch einer früheren Phase im Werk Andrea Bregnos. Die Grabfigur Ardicinos della Porta d.J. kann unter die späten Arbeiten seiner Werkstatt wie z.B. zwischen die Grabfigur des Monuments für Alfonso de Paradinas, die Skulpturen des Piccolomini-Altars in Siena und die Grabfigur Ortega Gomiels nicht eingeordnet werden. Sie ist, ähnlich wie das Grabmal für Eustachius de Levis, die Arbeit eines Epigonen, der sich an einer früheren Stilphase im Werk Andrea Bregnos orientiert hat und damit in der direkten Nachfolge des Lombarden zu sehen ist. Außerdem sind die Schüsselfalten der Kasel für Bregnos Stil zu regelmäßig ausgebildet und die faltenfreien Flächen nicht durch die bei ihm üblichen Wirbel und Knitterfalten belebt.

Das Grabmal, das sich Kardinal Alanus de Coetivy in einer Seitenkapelle von S. Prassede errichtet hat (Abb. 137), ist zur selben Zeit entstanden, als Andrea Bregno am ehem. Hochaltar von S. Maria del Popolo gearbeitet hat und wiederholt, angepaßt an das Tonnengewölbe der engen Kapelle, das Konzept des Grabmals Ludovicos de Lebretto. Die Zuschreibung von Ernst Steinmann an Andrea Bregno bzw. seine Werkstatt ist im wesentlichen nur noch von Alfredo Paolucci aufgegriffen worden.<sup>158</sup> Die Grabfigur (Abb. 138) weist, namentlich in den Faltenkonfigurationen über der Schulter, der Raffung der Kasel über dem linken Unterarm und in den freien Flächen zwischen den Schüsselfalten der Kasel, Eigentümlichkeiten auf, die auch in Arbeiten Andrea Bregnos beobachtet werden konnten. Auch die Modellierung des Gesichts, die sorgfältige Ausarbeitung der Stoffmuster und der Dekoration des Sarkophags lassen auf einen begabten Meister schließen. Wahrscheinlich ist der Bildhauer, der auch die Halbfiguren der beiden Apostelfürsten ausgeführt hat, ein Lombarde gewesen, ein Lombarde, der sich, wie auch die Anlage des gesamten Monuments zeigt, an seinem Landsmann orientiert hat, in der Werk-

<sup>157</sup> Ibid., S. 291v–292r.

<sup>158</sup> STEINMANN 1899, S. 222.



136. Monument für Kardinal Ardicino della Porta d. J., Detail: Grabfigur. Rom, Grotten des Vatikan

statt Bregnos zur Zeit seiner Arbeit am ehem. Hochaltar in S. Maria del Popolo aber kaum vorzustellen ist.

Die Monamente für Benedetto Superanzio (gestorben 1495) in S. Maria sopra Minerva (Abb. 139), das in der Nachfolge des Grbmals für Cristoforo della Rovere steht und von Ernst Steinmann der Werkstatt Andrea Bregnos zugeschrieben wurde,<sup>159</sup> und für Jacopo Sclafenato (gestorben 1497) in S. Agostino (Abb. 141), das – wie die Skizze im Windsor Codex 201 Nr. 11610 belegt (Abb. 140) – in der Nachfolge des Grbmals von Alanus de Coetivy in S. Prassede steht und von Ernst Steinmann und ihm folgend von Adolfo Venturi in der Nachfolge Bregnos gesehen wurde,<sup>160</sup> sind nach dem stilistischen Befund der beiden Grabfiguren einer Hand zuzuweisen. Die Gisants scheinen ohne die geringste Abweichung nach ein und derselben Vorlage kopiert zu sein. Entsprechend ist auch die architektonische Konzeption jeweils getreu von den gewählten Vorlagen übernommen worden. Manche Eigenheiten wie vor allem strahlige, manchmal gegabelte Faltengrate oder die Wirbelbildung im unteren Teil der Kasel scheinen zumindest einen Einfluß Andrea Bregnos nahezulegen. Die Unterschiede in Faltenstil und Figurenauffassung sind jedoch so groß, die Gesichter so hart und ausdruckslos, daß sie weder seiner Werkstatt zugeordnet noch in seiner Nachfolge gesehen werden können. In diesem Fall wird man den Sachverhalt wohl am ehesten mit dem Begriff »Umkreis Bregnos« umschreiben können.



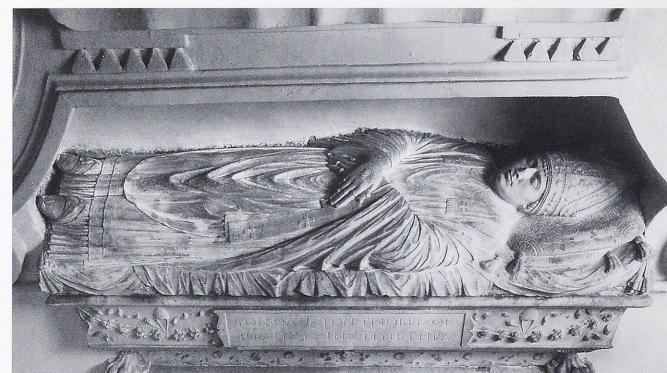
137. Monument für Kardinal Alanus de Coetivy. Rom, S. Prassede

<sup>159</sup> *Ibid.*, S. 222, Anm. 2.

<sup>160</sup> *Ibid.*, S. 225; VENTURI 1908, S. 956.



138. Monument für Kardinal Alano de Coetivio, Detail: Grabfigur.  
Rom, S. Prassede



141. Monument für Kardinal Jacopo Sclafanato, Grabfigur. Rom,  
S. Agostino



139. Monument für Erzbischof Benedetto Superanzio, Detail:  
Grabfigur. Rom, S. Maria sopra Minerva



142. Monument für Bischof Pietro Guglielmo Rocca, Grabfigur.  
Rom, S. Maria del Popolo



140. Codex 201, Nr. 11610. Windsor Castle, Royal  
Library

Das Monument für den Bischof von Salerno, Pietro Guglielmo Rocca, heute in der Sakristei von S. Maria del Popolo, ist seit Adolfo Venturi im Zusammenhang mit Andrea Bregno, seiner Werkstatt oder Nachfolge diskutiert worden.<sup>161</sup> Das im kurzen Epitaph genannte Todesdatum, der 28. Oktober 1482, ist terminus post quem für die Errichtung des in der Nachfolge des Grabsmals Cristoforos della Rovere stehenden Monumentes. Das Grabmal ist nicht in allen seinen Teilen erhalten: Die rahmende Architektur ist, vielleicht in Imitation des Originals, in Gips nachgebildet, die Grabnische vor die Wand gesetzt. Ohne hier auf die komplizierte Transferierungsgeschichte einzugehen, sei nur angedeutet, daß es ursprünglich wohl in der Mitte der nördlichen Querhausexedra, der Cappella Salernitana, situiert gewesen ist und das Kreuzigungsrelief unterhalb des Sarkophags wohl Predellenfunktion für einen im Abstand oder unmittelbar davor stehenden Altar gehabt hat.<sup>162</sup> Die Grab-

<sup>161</sup> VENTURI 1908, S. 950.

<sup>162</sup> Die auf mittelalterlicher Tradition beruhende Verbindung von Grabmal und Altar – wie z.B. bei den Grabmälern Papst Bonifaz' VIII. in Alt-St.-Peter oder Kardinal Philippe d'Alençons in S. Maria in Trastevere – ist in Rom, wie die Studien zum Grabmal der Frührenaissance ergeben haben, auch noch in der Renaissance lebendig geblieben, wie

figur (Abb. 142) weist in der Art, wie die Faltengrate im Schulterbereich gebildet sind, durch die durch Knitterfalten im Vorderteil der Kasel bewirkte Unruhe oder die Wiedergabe der Albe über den Schuhen deutliche Einflüsse der Arbeitsweise Andrea Bregnos auf. Der Meister dieses Grabmals, wohl sicher ein Lombarde, geht jedoch in der Härte des Faltestils – die rund eingedrückten Faltenmulden werden durch eckige Konfigurationen ersetzt – und im Ausdruck der Gesichter über Bregno hinaus. Andrea Bregno hat seinen Figuren den Ausdruck innerer Bewegtheit verliehen, ist aber nie wie hier expressiv geworden.

Juan Diego de Coca ist am 12. März 1477 gestorben. Da er dem Epitaph zufolge das Grabmal zu seinen Lebzeiten errichten ließ, ist das Todesdatum *terminus ante quem*. *Terminus post* ist der 13. Februar 1470, als de Coca zum Bischof von Calahorra ernannt worden war, eine Würde, die auch in der Inschrift genannt ist. Im Liber Anniversariorum findet sich unter dem Jahr 1474 ein Eintrag, der besagt, daß er zu dieser Zeit für seine Grabstätte in S. Maria sopra Minerva Vorsorge getroffen hat. So könnte auch das Grabmal hypothetisch genauer in die Zeit um 1474 datiert werden. Es befindet sich noch, mitsamt der dazu gehörenden Wandmalerei, an seinem ursprünglichen Standort in der Kapelle, die ebenfalls von Diego de Coca ausgestattet wurde (Abb. 143).<sup>163</sup> Die von Pilastern gerahmte Wandnische ist zum ersten Mal beim Monument für Alessandro Oliva in S. Agostino in Renaissanceformen durchgeführt worden und in der Variante mit Doppelpilastern schon im Monument für Domenico Capranica, ebenfalls in S. Maria sopra Minerva, vorformuliert gewesen. Doch ist das architektonische Konzept hier weniger konsequent durchgebildet. Die hohen Piedestale der Doppelpilaster und der zwischen ihnen stehende Sarkophag, der horizontal keinen Bezug zu der rahmenden Architektur hat, verleihen der Gesamterscheinung etwas Additives. Die Unstimmigkeiten werden nur durch die Malerei in der Grabnische überspielt. Vielleicht haben gerade die hohen Piedestale, durch welche die Pilaster kürzer erscheinen, gelegentlich dazu geführt die Architektur vom Grabmal de Lebrettos abzuleiten. Der Sarkophagcorpus hingegen greift die am Monument de Lebrettos eingeführte Form auf, kombiniert allerdings weniger glücklich mit frontal ausgerichteten Stützen, die zu der älteren Wanzenform der Sarkophage der fünfziger und sechziger Jahre gehören und eher vom Monument Astorgio Agnensis im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva angeregt zu sein scheinen. Die das Monument hinterfangende Wandmalerei

die Grabmäler für Kardinal Martinez de Chiavez in S. Giovanni in Laterano, Papst Nikolaus V. in Alt-St.-Peter oder Kardinal Ludovico Podocatharo in S. Maria del Popolo beweisen.

<sup>163</sup> Ambrogio Brandi, »Cronica Breve della Chiesa e del Convento della Minerva di Roma«, vor 1540, Rom, Convento di S. Sabina, XIV, C., Pars I, S. 15v.

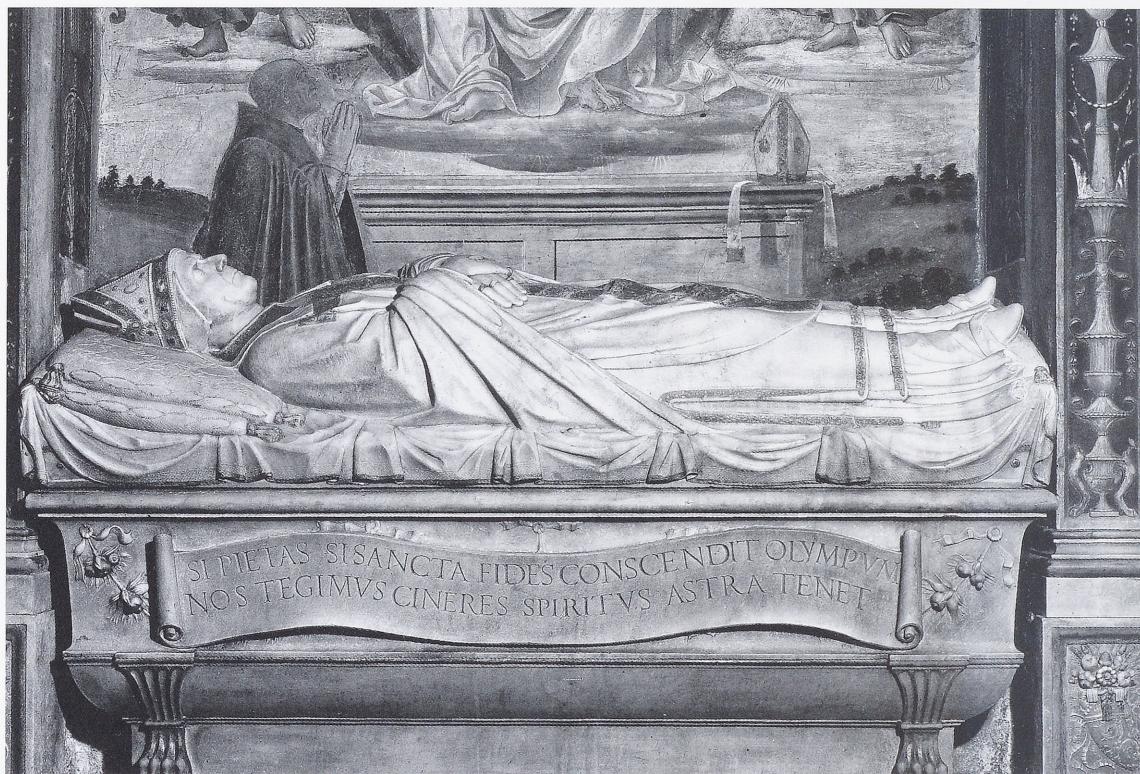


143. Monument für Bischof Diego de Coca. Rom, S. Maria sopra Minerva

folgt einem Entwurf, der ebenfalls schon beim Monument für Ludovico de Lebretto realisiert worden ist.

Das Monument gilt seit Venturi als Hauptwerk Andrea Bregnos oder zumindest als Arbeit seiner Werkstatt.<sup>164</sup> Der Faltenstil der Grabfigur (Abb. 144) weist allerdings mehr Ähnlichkeiten mit derjenigen des etwa zehn Jahre früher entstandenen Monuments de Lebrettos (Abb. 98) als mit gleichzeitig entstandenen Arbeiten Andrea Bregnos wie z. B. der Grabfigur Pietro Riarios (Abb. 29) oder den Skulpturen des ehem. Hochaltars von S. Maria del Popolo auf. Mit der Grabfigur de Lebrettos verbindet diejenige de Cocas vor allem eine gewisse Härte der Faltengebung, die straffen Faltenzüge und eckigen Brechungen der über den rechten Unterarm hochgezogenen Kasel und das graphisch wirkende Element des Gegensatzes zwischen diesen Faltenzügen und den kleinteiligen Fältelungen des Bahrtuches. Bei allen Andrea Bregno zugeschriebenen Grabfiguren fehlt aller-

<sup>164</sup> VENTURI 1908, S. 944; LAVAGNINO 1924, S. 251; GOLZIO 1963, S. 242; PAOLUCCI 1932, S. 535.



144. Monument für Bischof Diego de Coca, Grabfigur. Rom, S. Maria sopra Minerva

dings diese Rhythmisierung der Faltung. Die Behandlung der über den Schuhen zurückgeglittenen Albe mit der mondsichel förmigen, zellenartigen Struktur ist in beiden Darstellungen sehr ähnlich. Auch die für Bregno typischen muldenartigen Eintiefungen sind in der Aufsicht des Bahrtuches andeutungsweise vorhanden. Das Gesicht der Grabfigur ist jedoch ungleich sensibler durchgestaltet als dasjenige de Lebrettos.

Alle Beobachtungen zusammengenommen, ist das Grabmal mit den für Bregno gesicherten Arbeiten der siebziger Jahre kaum in Zusammenhang zu bringen. Der Gesamtentwurf weist nicht die überzeugende Geschlossenheit der anderen Arbeiten Bregnos auf, der im übrigen auch nie – so weit zu überblicken – vorformulierte Entwürfe übernommen hat, es sei denn, er hatte in Form einer Variante, wie beim Grabmal für Ludovico de Lebretto, Verbesserungsvorschläge zu machen. Wenn das Grabmal de Cocos eine Werkstattarbeit wäre, hätte Bregno, so könnte man sich vorstellen, zum mindest korrigierend in die Gestaltung des Entwurfs eingegriffen. Der Sarkophag ist eine Verbindung zweier Elemente, die eigentlich nicht zusammengehören. Nach der reifen Lösung des Sarkophags für Ludovico de Lebretto ist Andrea Bregno eine solch additive Variante eigentlich nicht mehr zuzutrauen. Der Faltenstil der Grabfigur weist zudem in eine frühere Phase Andrea Bregnos und ist mit seinen gleichzeitigen, als eigenhändig definierten Arbeiten nicht zu

vergleichen. Wenn diese Indizien akzeptiert werden, kommt man der Wahrheit vielleicht näher, wenn man für das Grabmal von Diego de Coca einen lombardischen Meister verantwortlich macht, der – wie das Gesicht zeigt – qualitätvoll zu arbeiten versteht, in seiner Entwurfsarbeit selbständig zu sein versucht, aber von Vorbildern abhängig und im übrigen von der älteren Stilphase seines bekannten Landsmannes beeinflußt ist. Das wäre dann ohne Schwierigkeiten zu erklären, wenn der Auftraggeber den Wunsch geäußert hätte, sich am Lebretto-Grabmal zu orientieren, aber mit einer Architektur zu arbeiten, die mehr Raum für malerische Gestaltung in der Grabnische läßt.

Die wenigen angeführten Beispiele zeigen, wie unterschiedlich die Auswirkungen Andrea Bregnos auf den römischen Kunstkreis seiner Zeit zu bewerten sind. Es können sicher noch weitere Beispiele, die seinen Einfluß belegen, angeschlossen werden wie z.B. das Grabmal für Giovanni Andrea Bocciaccio in S. Maria della Pace, die Skulpturen der Apostelfürsten im Dom von Treja oder manche zu den Altären von Guglielmo de Pereri gehörende Figuren. Doch müsste man, um auf sichererem Boden zu stehen, in jedem Falle klären, was unter den Begriffen »Nachfolge« und »Umkreis« subsumiert werden kann und welche Kriterien dafür Gültigkeit haben sollen. In jedem Fall sollten Zuschreibungen an ihn oder seine Werkstatt in Zukunft stets an den für ihn dokumentarisch oder stilistisch gesicherten

Werken gemessen, bzw. im Vergleich zu seinen persönlichen Stilmerkmalen beurteilt werden, wenn man nicht wieder einer unkontrollierten Ausweitung seines Œuvres Tür und Tor öffnen will.

Als Ergänzung sei noch erwähnt, daß Andrea Bregno, wie Enzo Bentivoglio an der Cancelleria gezeigt hat, ebenso wie viele andere in Rom tätige Bildhauer mit seiner Werkstatt auch weniger anspruchsvolle Arbeiten wie Fenster- und Türgewände oder Grabplatten angefertigt hat.<sup>165</sup> Daß er auch als Architekt tätig gewesen sein soll, wurde aufgrund der Darstellung von entsprechenden Instrumenten auf seinem Grabmal vermutet. Diesen Hinweisen nachzugehen ist jedoch nicht Aufgabe der vorliegenden Untersuchung. Im Rahmen der Grabmalarchitektur der Frührenaissance in Rom hat Bregno jedenfalls als »gran componitore cum bellezza« gewirkt.

Für die Entstehung des römischen Frührenaissancegrabmals sind, wie das Monument für Martinez de Chiavez zeigt, florentinische Anregungen entscheidend gewesen.<sup>166</sup> Diese erste Ausformung ist jedoch Einzelleistung geblieben. Schulbildend und ein halbes Jahrhundert bestimmd ist diese Initialleistung erst geworden, nachdem sie in römische Kategorien umgedacht; nachdem sie, zum ersten Mal beim Monument für Astorgio Agnensi greifbar, möglicherweise schon in einem der Grabmäler für Papst Eugen IV. oder Calixtus III. vorgeprägt, zur festgefügten Architektur, zur logischen Struktur geworden war. Diese Leistung ist vorläufig anonym. Vielleicht kann sie Isaia da Pisa mit dem Monument für Eugen IV. oder Paolo Romano zugeschrieben werden, der vielleicht mit dem Monument für Astorgio Agnensi in Zusammenhang zu bringen ist. Andrea Bregno war in ganz ähnlicher Weise fähig, in den römischen Gestaltkategorien zu denken und antike wie florentinische Motive ent-

sprechend umzusetzen und zu adaptieren. Gestaltungen, die in Rom Schule machten, mußten aus römischer Tradition fortentwickelt oder römischem Empfinden gemäß umgeformt worden sein. Eine Lösung wie das Grabmal für Niccolò Forteguerri hat, obwohl es formal auf eine römische Tradition zurückgreift, keine Nachfolge gefunden. Mino da Fiesole ist in seinen Entwürfen immer Florentiner geblieben. Florentinische Anregungen in der Umformung Bregnos hingegen, wie z.B. der Riario-Sarkophag oder das Monument für Cristoforo della Rovere, sind dem römischen Geschmack gerecht geworden.

So hat Andrea Bregno eine nachhaltige Auswirkung auf seine Zeitgenossen in Rom gehabt und zu seiner Zeit zahlreiche Nachahmer gefunden. Seine schöpferischste Phase sind die sechziger und siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts gewesen, in denen er neue Akzente gesetzt und der römischen Grabmalplastik neue Impulse gegeben hat. In den folgenden beiden Jahrzehnten, seinem Alterswerk, sind keine wesentlichen Entwicklungen mehr festzustellen. Die Haltung seiner Figuren ist ausgewogener, sein Faltenstil weicher geworden, doch hat er an den einmal gefundenen Formulierungen festgehalten. Die am ehem. Hochaltar von S. Maria del Popolo erarbeitete Lösung ist an den Grabmälern für Costanza und Jacopo Ammanati, am Piccolomini-Altar in Siena und am Tempietto für die Madonna della Quercia bei Viterbo wiederholt worden. Das gleiche gilt für manche seiner Figurentypen: Die Apostelfürsten des Altars in S. Maria del Popolo finden sich im Tempietto der Madonna della Quercia bei Viterbo, die Heiligen Johannes d. T. und Andreas am Piccolomini-Altar in Siena, die Heiligen Hieronymus und Augustinus im Grabmal für Costanza Ammanati wieder. In seinem gesamten, bisher bekannten Lebenswerk ist die römische Zeit wohl als seine reife und späte Schaffensperiode zu definieren. Er hat seine eigene Zeit fast überlebt. Kurz nach seinem Tode haben neue, ganz anders ausgerichtete Strömungen die Oberhand gewonnen, deren bekanntester Vertreter zu Anfang des 16. Jahrhunderts Jacopo Sansovino war.

<sup>165</sup> Enzo Bentivoglio, »Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Serie 27 (1982), Fasc. 169–74, Rom 1983, S.27–34, hier S.31.

<sup>166</sup> KÜHLENTHAL 1976, S.31–37.

## ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

ALBERICI 1600	Jacopo Alberici, <i>Compendio delle Grandezze dell'illustre, et devotissima chiesa di Santa Maria del Popolo di Roma</i> , Rom 1600.	MILANESI 1875	Gaetano Milanesi, <i>Documenti per la storia dell'arte senese</i> , Bd. 2, Siena 1875.
ALBERTINI 1510	Francesco Albertini, <i>Opusculum de Mirabilibus Novae Urbis Romae</i> , 1510, hg. v. August Schmarsow, Heilbronn 1886.	PAOLUCCI 1932	Alfredo Paolucci, »Monumenti sepolcrali della seconda metà del Quattrocento in Roma«, <i>Rom</i> , 10 (1932), S. 525–42.
BATTISTI 1959	Eugenio Battisti, »I Comaschi a Roma nel primo rinascimento«, <i>Arte ed Artisti dei Laghi lombardi</i> , Como 1959, S. 26–61.	POPE-HENNESSY 1958	John Pope-Hennessy, <i>Italian Renaissance Sculpture</i> , London 1958.
BENTIVOGLIO/ VALTIERI 1976	Enzo Bentivoglio u. Simonetta Valtieri, <i>Santa Maria del Popolo a Roma</i> , Rom 1976.	PROSPETTIVO MILANESE	<i>Antiquarie prospettiche Romane composte per Prospettivo Milanese dipintore [um 1500]</i> , hg. v. G. Govi, Rom 1876 ( <i>Atti della Reale Accademia dei Lincei</i> , Serie 2, 3).
BOBER/RUBINSTEIN	Phyllis Pray Bober u. Ruth O. Rubinstein, <i>Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources</i> , Oxford 1986.	PULIN 1984	Carol Pulin, <i>Early Renaissance sculpture and architecture at Castiglione Olona in Northern Italy and the patronage of a humanist, Cardinal Branda Castiglione</i> , Diss. University of Texas, Austin 1984.
BORSI 1985	Stefano Borsi, <i>Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e dell'Antico</i> , Rom 1985.	SCHMARSOW 1883	August Schmarsow, »Meister Andrea«, <i>Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen</i> , 4 (1883), S. 18–31.
DAVIES 1910	Gerald S. Davies, <i>Renaissance. The Sculptured Tombs of the Fifteenth Century in Rome</i> , London 1910.	SCHMITT 1979	Annegrith Schmitt, »Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbüchens der Renaissance«, <i>Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst</i> , 3. Folge, 20 (1970), S. 99–128.
DELBRÜCK 1932	Delbrück, <i>Antike Porphyrowerke</i> , Berlin 1932.	SCHWEIKHART 1986	Gunther Schweikhart, <i>Der Codex Wolfegg, Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini</i> , London 1986.
EGGER 1906	Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos, hg. v. Hermann Egger, Wien 1906.	SCIOLLA 1970	Gianni Carlo Sciolla, <i>La scultura di Mino da Fiesole</i> , Turin 1970.
FONTANA 1701	Francesco Fontana, <i>Descrizione topografica della basilica dei SS. XII Apostoli Roma</i> , 1701. Archivio del Convento dei SS. Apostoli.	SEYMOUR 1966	Charles Seymour, <i>Sculpture in Italy: 1400–1500</i> , Harmondsworth 1966.
KÜHLENTHAL 1976	Michael Kühlenthal, »Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 16 (1976), S. 19–56.	STEINMANN 1899	Ernst Steinmann, »Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom«, <i>Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen</i> , 20 (1899), S. 216–32.
LANDUCCI 1646	Ambrogio Landucci, <i>Origine del tempio dedicato a Roma alla Vergine madre di Dio Maria presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo</i> , Rom 1646.	STRINATI 1981	Claudio Strinati, »La scultura«, in: <i>Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo</i> , Rom 1981, S. 29–51.
LAVAGNINO 1924	Emilio Lavagnino, »Andrea Bregno e la sua bottega«, <i>L'Arte</i> , 27 (1924), S. 247–63.	STRNAD 1964–66	Alfred A. Strnad, »Francesco Todeschini Piccolomini. Politik und Mäzenatentum im Quattrocento«, <i>Römische historische Mitteilungen</i> , 8–9 (1964–66), S. 101–425.
MADDALO 1989	Silvia Maddalo, »Andrea Scarpellino antiquario: lo studio dell'Antico nella bottega die Andrea Bregno«, in: <i>Roma, Centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino Val Sacco di Roma 1417–1527</i> , hg. v. Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 229–336.	VASARI/MILANESI	Giorgio Vasari, <i>Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori</i> , hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bd., Florenz 1878–85.
MALVASIA 1665	Bonaventura Malvasia, <i>Compendio Historico della Ven. Basilica di SS. Dodeci Apostoli a Roma</i> , Rom 1665.	VENTURI 1908	Adolfo Venturi, <i>Storia dell'arte italiana</i> , Bd. 6: <i>La scultura del Quattrocento</i> , Mailand 1908.
		WEEGE 1921	Fritz Weege, <i>Etruskische Malerei</i> , Halle 1921.

*Abbildungsnachweis:* Berlin, Kunstabibliothek 60; Florenz, Alinari 4, 47, 64, 80, 110, 111, 113, 132, 137; Florenz, Anderson 1, 5, 27, 41, 44, 57, 72–73, 83, 87, 92, 96, 116, 143; London, Courtauld Institute 43, 45, 101, 136; Lugano, Brunel 120–121; Mailand, Brogi 82, 89; Mailand, Perotti 128; München, Glyptothek 61; Rom, G.F.N. 42; Rom, Biblioteca Hertziana 81; Rom, Deutsches

Archäologisches Institut 46, 62, 63, 112, 114; Rom, Vasari 9–26, 28–39, 48–56, 58–59, 65–68, 70–71, 74–79, 84–86, 88, 94–95, 98–100, 102–109, 133–134, 138–139, 141–142, 144; Rom, Pico Cellini 2, 3; Verfasser 40, 90–91, 115, 117–119, 122–127, 129–130; Wien, Albertina 7; Windsor Castle, Royal Library 69, 93, 97, 131, 135, 140.