

MICHAEL KÜHLENTHAL

ZWEI GRABMÄLER DES FRÜHEN QUATTROCENTO IN ROM:
KARDINAL MARTINEZ DE CHIAVEZ UND PAPST EUGEN IV.

Die Frage nach dem ersten Wandgrab der römischen Frührenaissance hat eine Diskussion um die Monumente Papst Eugens IV. (gestorben am 23. Februar 1447) und des Kardinals Antonio Martinez de Chiavez (gestorben am 11. Juli 1447) ausgelöst. Keines von beiden ist in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben. Dasjenige Eugens IV. weist Bestandteile aus drei verschiedenen Zeitabschnitten auf und steht heute, nach mehrmaligen Transferierungen, im ehemaligen Refektorium von S. Salvatore in Lauro, dem jetzigen Salone des Pio Sodalizio dei Piceni. Das ursprüngliche Aussehen des Martinez-Grabmals in S. Giovanni in Laterano ist nur durch eine Zeichnung aus der Werkstatt Borrominis überliefert, die vor dem Umbau der Kirche angefertigt wurde und den Zustand der zweiten Aufstellung wiedergibt. Die dazu gehörenden Skulpturen sind an den von Borromini neu konzipierten Monumenten der Kardinäle Martinez und Acquaviva wieder verwendet worden. Das Schicksal dieser beiden Werke ist symptomatisch für die Überlieferung der Denkmäler des römischen Quattrocento, die durch Transferierung, Veränderung und Zerstörung gekennzeichnet ist. Es muß daher vor jeder weiteren Untersuchung immer vordringlich die Frage ihres Originalzustandes geklärt werden.

I

Das Problem des ursprünglichen Bestandes stellt sich in unserem Zusammenhang besonders vor dem Monument Eugens IV. (Abb. 1). Das Panegyricon „Ad Immortalitatem Isaie Pisani Celatoris“ von Porcellio Pandone¹ galt im allgemeinen als Quelle für eine Zuschreibung an Isaia da Pisa.² In der älteren Literatur (Steinmann, Burger, Ber-

taux), gelegentlich aber auch noch in neueren Publikationen (Riccoboni, Montini) begegnet es auch als Prototypus des klassischen römischen Monumentalgrabmals der Frührenaissance. Da nun durch Maffeo Vegio³ die Existenz eines Grabmals für Eugen IV. in Alt-St. Peter gesichert ist, wurde angenommen, daß sich dieses Monument früher dort befunden habe und später erst nach S. Salvatore in Lauro transferiert worden sei. Einige Verfasser begründeten den Transfer mit der Demolierung der alten Basilika am Anfang des 16. Jahrhunderts, andere wieder vermuteten, daß die Übertragung schon zur Zeit Papst Pauls II. – eines Neffen Eugens IV. – auf Ersuchen der Kanoniker, deren Kongregation von Eugen in Venedig gegründet worden war, stattgefunden habe. Nur wenige Autoren (Venturi, Schubring, Pope-Hennessy) deuteten Veränderungen des originalen Bestandes bzw. Hinzufügungen bei der Neuerrichtung an.

Die einzige genauere Analyse wurde 1906 von Lisetta Ciaccio durchgeführt⁴. Sie erkannte, daß der Gisant, die Liegefigur, ursprünglich nicht zu dem Monument in seiner heutigen Gestalt gehört haben konnte. Da das durch mehrere Quellen überlieferte Epitaph des Monumentes in Alt-St. Peter vollkommen anders lautete als dasjenige des heute noch in S. Salvatore in Lauro existierenden, vermutete sie, daß dieses eine Neuerrichtung sei, die sie auf Grund stilistischer Überlegungen in die Zeit Pauls II. datierte. Das Gedicht Porcellios bezog sie auf das neuerrichtete Monument, das sie demnach Isaia zuerkannte⁵. In dem Gisant sah sie

3 Vegio, 75*.

4 Ciaccio, 180–183.

5 Da auch das Grabmal der Hl. Monica in S. Agostino von Porcellio als Werk Isaias da Pisa aufgeführt wird und die im Portikus der Kirche in die Wand vermauerten Figuren der Kirchenväter denjenigen des Grabmals Eugens IV. entsprechen, folgerte sie daraus, daß diese ursprünglich zum Grabmal der Hl. Monica gehört haben müssen, und schrieb daraufhin das Monument und nicht den Gisant Eugens IV. Isaia zu. Sie kam zu diesem falschen Schluß, weil sie bei ihren Überlegungen übersah, daß Typengleichheit nicht gleichbedeutend mit stilistischer Übereinstimmung ist (vgl. Abb. 6, 7). Wie durch die hier publizierte

1 *Dissertazioni dell' Accademia romana di archeologia*, 1821, I, 117. – E. MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes*, I, Paris 1878, 255–256.

2 Steinmann, 54. – Frascchetti, 111. – Burger 1904, 228. – Bertaux, 112f. – Venturi, 382. – Lazzaroni-Munoz, 150 n. 2. – Schubring, 255. – Mann, 71f. – Riccoboni, 8 u. 9. – Montini, 35. – Pope-Hennessy, 334. – Golzio, 334–337.



1. Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom



2. Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom



3. Windsor, Royal Library, Codex 201, Nr. 11 822.
Grabmal des Kardinals Giovanni Vera, S. Agostino, Rom

das einzige uns erhaltene Stück des alten Monumentes und schrieb ihn dem Meister der Grabfigur und der Tugendallegorien des Martinez-Monumentes zu, für den sie die Bezeichnung „Maestro delle Virtù“ in Vorschlag brachte und die Möglichkeit einer Identifizierung mit Pellegrino da Terbo in Erwägung zog. Die alte Figur wurde ihrer Vermutung nach im 17. Jahrhundert, zugleich mit den Füllhörnern des Frieses und den Wappen des Sockels, dem Monument Isaias eingefügt.

Diese Auffassung L. Ciaccios hat sich jedoch nicht durchgesetzt. Einzig und allein G. Davies⁶ referierte ihre Interpretation ohne eigenen Kommentar. Ch. Seymour⁷ folgte in gewisser Hinsicht nur ihrer Analyse, erkannte jedoch ihre Konstruktion eines „Maestro delle Virtù“ nicht an. Er sah in Isaias den Autor des Gisants – und damit auch der

Zeichnung in Windsor (Abb. 3) nun bewiesen werden kann, gehörten die Figuren im Portikus von S. Agostino zum Grabmal des Kardinals Giovanni Vera und nicht zu demjenigen der Hl. Monica.

6 Davies, 68f., 364ff.

7 Seymour, 243 n. 5.

Figuren des Martinez-Monumentes – und gab die übrigen Skulpturen zwei verschiedenen Händen „somewhat later in the quattrocento than the effigy“. Nur A. Paolucci⁸ brachte eine ganz neue Variante in die Diskussion, ohne allerdings Nachfolge zu finden. Er faßte das Monument als späte Rekonstruktion nach dem Modell des Grabmals des 1483 gestorbenen Kardinals Ausia di Poggio in S. Sabina auf (Abb. 34).

Bei einem solch divergenten Meinungsbild kann eine erneute Untersuchung nur nochmals mit einer genauen Analyse des Monumentes selbst ansetzen, und es zeigt sich, daß man daraus noch weiter reichende Schlüsse als L. Ciaccio ziehen kann. Es ist vor allem davon auszugehen, daß der Gisant, wie sie festgestellt hat, ursprünglich nicht für dieses Grabmal bestimmt gewesen ist. Erstens gehört er stilistisch einer früheren Stufe als die übrigen Skulpturen an, zweitens ist der Marmor dieses Stückes dunkler als alle anderen in dem Monument verwendeten Blöcke und drittens läßt

8 A. PAOLUCCI, Monumenti sepolcrali della seconda metà del Quattrocento in Roma, Roma X, 1932, 530.

sich eine spätere Einfügung einwandfrei nachweisen. Die Figur und die Draperie, auf welcher sie liegt, sind in einem Stück gearbeitet, aber nicht zu kurz, wie Ciaccio meinte, sondern zu lang für den Sarkophag gewesen, den man sich in seiner ursprünglichen Gestalt, entsprechend dem im römischen Quattrocento üblichen Typus, ohne die seitlichen Voluten vorstellen muß (vgl. Abb. 8, 9)⁹. Diese Diskrepanz zwischen den Dimensionen der Figur und des Sarkophages hatte einige Veränderungen zur Folge. Die Voluten wurden nur an den Sarkophag gefügt, um ihn der Länge des Gisants anzupassen. Sie sind gegenüber der Sarkophagfront etwas zurück versetzt und wesentlich schmäler als die Seitenwände, d. h. sie nehmen nicht die gesamte Tiefe des Sarkophagkörpers ein (Abb. 4). Mit der rechten Volute ist der rechte Teil des Sarkophagrandes, fast bis zu der in der Mitte angebrachten Tafel hin, erneuert worden¹⁰. Die linke Volute ist nur mit der linken Sarkophagkante in einem Stück gearbeitet. Da die zur Verfügung stehende Auflagefläche nun eigentümlicherweise zu lang für den Gisant gewesen ist, mußte die Draperie unterhalb der Füße um ein 11 cm langes Stück verlängert werden. Daß es sich dabei tatsächlich um eine spätere Ergänzung handelt, zeigt die anders geartete Behandlung der Fransen, die außerdem länger als diejenigen des alten Stückes sind. Der Gisant ist durch eine Ziegelauflage an der rückwärtigen Seite etwas angehoben, während das kurze, ergänzte Stück ohne Neigung flach auf seiner Unterlage liegt. Wie Ciaccio schon beobachtet hat, sind die Schuhsohlen der Grabfigur nicht bearbeitet, woraus zu schließen ist, daß ihre Fußspitzen früher die Seitenwand der Grabnische desjenigen Monumentes, zu dem sie ursprünglich gehörte, berührt haben müssen. Es bleibt allerdings ungeklärt, warum die Voluten nicht von vornherein auf die Länge des Gisants abgestimmt worden sind, um eine Ergänzung der Draperie zu erübrigen.

Durch die Verlängerung des Sarkophags mußte notwendigerweise das gesamte Monument verbreitert werden, damit er wieder in die Nische eingepaßt werden konnte (Abb. 2). Um die wichtigen Partien zu erhalten, hat man daher 14 cm breite Platten zu Seiten des Epitaphs und zwischen den Reliefs der Engel und der Madonna eingesetzt, sowie Fries und Architrav durch Blöcke mit Füllhörnern an beiden Enden ergänzt. Alle horizontalen Elemente muß-

ten entweder verlängert oder neu angefertigt werden. Der reliefierte Teil des Sockels, die Gesimse unterhalb und oberhalb des Sarkophags sowie das Kranzgesims weisen eingesetzte Stücke identischer Länge auf. Als Neuanfertigung sind hingegen solche architektonischen Elemente anzusprechen, die – wie die glatte Sockelbasis – keine Ergänzungsstücke aufweisen, oder – wie der Architrav – in einem Stück gearbeitet und damit offensichtlich erst für das erweiterte Monument angefertigt worden sind (Abb. 5). Eine Vermessung hat ergeben, daß die eingefügten Platten je 14 cm, die Voluten 13–13,5 cm, die eingesetzten Gebälk- und Gesimsstücke je 27,5–28 cm breit sind. Das bedeutet aber, daß das Monument, bei Entfernung aller eingefügten Teile, genau auf die Länge des Sarkophags in seiner Originalgestalt – auf den die Nische ursprünglich abgestimmt war – zusammenrücken und die Muschelbekrönung wieder dessen gesamte Breite überspannen würde. Eine Unstimmigkeit ergibt sich nur in den Maßen des Frieses. Der linke der beiden angesetzten Blöcke mit den Füllhörnern ist 14 cm, der rechte hingegen 22 cm breit. Diese Differenz von 8 cm entsteht dadurch, daß das rechte Ergänzungsstück nicht nur ein Füllhorn, sondern auch noch die Hälfte des abschließenden Fruchtgehänges trägt. Da die Frieze aller übrigen römischen Monumente symmetrisch sind, ist anzunehmen, daß auch dieser Fries auf der rechten Seite, genau wie auf der linken, ursprünglich mit einem vollständigen Fruchtgehänge, das nun durch den angefügten Teil ergänzt ist, abgeschlossen hat. Diese Ergänzung des Fruchtgehänges ergibt nämlich genau die fehlenden 8 cm, wodurch der Fries dieselbe Länge wie die Muschelbekrönung erhält.

Hinsichtlich der Höhe des Monumentes sind nur zwei Veränderungen vorgenommen worden. Die im Vergleich zu den Gisants des späteren Quattrocento ziemlich hohe Grabfigur des Papstes machte eine Erhöhung der Nische unterhalb des Madonnenreliefs und damit eine Verlängerung der Pilaster durch zwei Sockelblöcke unterhalb der Figurennischen notwendig. Die bekrönende Muschel wurde – vermutlich weil sie im Verhältnis zu dem verbreiterten Monument zu klein gewirkt hätte – durch eine Aufmauerung über dem Gebälk etwas angehoben.

Das Ergebnis dieser Analyse wird durch eine Zeichnung im Codex 201 in Windsor bestätigt (Abb. 3)¹¹. Es handelt sich um das nicht mehr existierende Grabmal des 1507 ge-

9 Es ist dies der häufigste Typus der römischen Frührenaissance und vom Monument des Kardinals Oliva in S. Agostino (gestorben 1463) bis zum Monument des Kardinals della Costa in S. Maria del Popolo (gestorben 1508) in zahlreichen Beispielen nachzuweisen.

10 Die Nahtstelle ist rechts oberhalb der Tafel deutlich zu erkennen.

11 Dieser Codex aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dessen Bedeutung für die Überlieferung der römischen Grabmonumente des Quattrocento bisher noch nicht entsprechend gewürdigt wurde, ist Teil des Museo Cartaceo Cassianos dal Pozzo und wird in meiner Arbeit über „Das römische Wandgrab der Frührenaissance“ noch ausführlich herangezogen werden.

storbenen Kardinals Giovanni Vera, welches bis in alle Einzelheiten dem Monument Eugens IV. ohne die späteren Hinzufügungen entspricht und dadurch als weiterer Beleg für dessen ursprüngliches Aussehen gelten kann. Nicht nur die Architektur, sondern auch das Figurenprogramm – in den Pfeilernischen links der Hl. Gregor, darunter der Hl. Augustinus (Abb. 6, 7), rechts der Hl. Hieronymus, darunter der Hl. Ambrosius, über dem Sarkophag die von zwei Engeln flankierte Madonna – sowie die ornamentale Ausstattung – der Fries mit fünf geflügelten Engelsköpfen, die zwei Kannen über den Fruchtfestons und das Gorgoneion als Sarkophagdekor – sind vollkommen identisch. Man kann also auf Grund der Analyse des Monumentes selbst und nach dem Vergleich mit der Zeichnung des Vera-Monumentes einen einheitlichen Bestand verzeichnen, ohne den früher entstandenen Gisant und ohne die späteren Einfügungen, die – bis auf die ebenfalls erneuerten Wappen – wegen des zu großen Gisants notwendig waren. Die Untersuchung hat somit Bestandteile aus drei verschiedenen Zeitabschnitten ergeben, die nun historisch zu fixieren sind.

Wir besitzen den Bericht eines Anonymus über den Tod Eugens IV., worin auch die letzten Worte, die der Papst an das vor ihm versammelte Kardinalskollegium richtete, referiert werden. Unter anderem äußert er darin seine Wünsche in bezug auf die Gestaltung seines Begräbnisses und den Ort seiner Grabstätte: „Verum ne, me mortuo, de funere disputetis, quod in caerimoniis pontificum scriptum est id solum facite; nemo amplius agat, nec funus adornet meum: absint pompae et inanis gloria sepulturae. Apud Eugenium tertium humili loco sepeliri libet: si quis impedimento fuerit, anathema sit.“¹² In genau demselben Sinne berichtet auch Maffeo Vegio: „Nam sum memor, dum Florentiae ageret, incideretque forte mentio huiusmodi sumptuositas sepulcrorum, ab eo audivisse, nolle, si Romae mori contingeret, alibi quam juxta Eugenium tertium tumulari, neque alio, quam illum, tumuli honore ac titulo, decorari. Erat enim Princeps magnae continentiae et moderationis, et qui hujuscemodi res mundi vanas et fluxas forti semperque alto animo contemneret.“¹³

Nach dem Zeugnis der Quellen ist es also offenbar der Wille des Papstes gewesen, bei Eugen III. und in keiner anderen Weise als er beigesetzt zu werden. Maffeo Vegio beschreibt genau wo sich diese Grabstätte Eugens III. befunden hat: „Jacent vero horum amborum Pontificum corpora, simul tumulata, ante ostium sacrarii [Beatae Mariae], a dextra, parte introitus. Extat adhuc titulus Eugenii III., marmori impressus. Deperii enim Gregorii III., et titulus,



4. Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom. Sarkophagdetail

qui erat huiusmodi (Tertius hic Papa Gregorius est tumulatus) ...“¹⁴ Vor diesem Sacrarium muß auch Eugen IV. beigesetzt worden sein, wie Vegio gleich darauf schreibt: „Juxta hunc locum nostris temporibus sepultus est Eugenius IV. ...“¹⁵ Genau dasselbe berichtet auch der Anonymus: „Corpus eius balsamo conditum per integram diem populo patuit, atque inde sepultum est apud sanctum Petrum in Vaticano iuxta Eugenium tertium, ut mandaverat.“¹⁶ Das erwähnte Sacrarium findet man auf dem Plane Alfanos, der alle Angaben Vegios verwertet hat, unter der Nummer 38 eingezeichnet (Abb. 12)¹⁷. Den Ausführun-

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Anonymus, 45 v–46 r. – Appendix Mai, 95.

17 Die abgebildete Zeichnung ist eine Pause der Reproduktion Feraboscos nach dem Plane Alfanos von 1589–1590 (M. FERABOSCO, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, Roma 1620, Plan 6). Sie ist nur als Orientierungshilfe hinsichtlich der Lage der Grabmonumente und der Pfeiler des Neubaus innerhalb der alten Basilika gedacht. Die halbkreisförmigen Konturen im Grundriß der Vierungspfeiler bezeichnen die Nischen Bramantes.

12 Anonymus, 45 r. – Appendix Mai, 95.

13 Vegio, 75*.



5. Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom

gen Vegios können wir noch indirekt entnehmen, wie diese Grabstätte Eugens IV. ungefähr ausgesehen haben mag. Wenn er das Grab Eugens III. nur als „titulus ... marmori impressus“ beschreibt und wenig später mitteilt, daß Eugen IV. auf dieselbe Weise beigesetzt werden wollte, wird sich über seinem Grab wohl auch nur eine Platte mit einer einfachen Inschrift befunden haben.

Vegio erwähnt außer dieser Grabstätte auch noch ein Grabmal, das Eugen IV. ganz gegen seinen Willen errichtet worden sei: „... extatque erectum illi insigne et magno artificis ingenio elaboratum mausoleum, non quod ille aut mandaverit, aut concupierit.“¹⁸ Den Standort dieses Mo-

18 Vegio, 75*.

numentes gibt Alfarano unter der Nummer 59 (Abb. 12) an. Vegio selbst hat zwei Epitaphe dafür entworfen, die er in seiner Beschreibung der Petersbasilika mitteilt und von denen dasjenige Verwendung fand, welches in großartigen Worten die Bedeutung des Papstes hervorhob:

EUGENIUS JACET HIC QUARTUS, COR NOBILE CUJUS
TESTANTUR VITAE SPLENDIDA FACTA SUAE.
QUEM VENERANS ADIIT, SEQUE INCURVAVIT UTERQUE
CAESAR ET EOVS, CAESAR ET OCCIDIUS.
HIC DIADEMA PETENS; ILLE ALMAE FOEDERA LEGIS;
UT FIERET SCEPTRO MAJOR HIC, ILLE FIDE.
QUO DUCE ET ARMENI, GRAJORVM EXEMPLA SECUTI,
ROMANAM AGNORUNT ÆTHIOPESQUE FIDEM.
INDE SYRI AC ARABES, MUNDIQUE FINIBUS INDI;
MAGNA, SED HAEC ANIMO CUNCTA MINORA SUO.
NAM VALIDA RURSUM FURCOSA CLASSE PETEBAT,
DUM PETIT, AST ILLUM SUSTULIT ATRA DIES.
QUI SEMPER VANOS TUMULI CONTEMPSIT HONORES,
ATQUE AD ME, PRESSA CONDITE, DIXIT, HUMO.¹⁹

Dieses Epitaph wird in allen Quellen, die auf das Monument Eugens Bezug nehmen, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit verändertem Wortlaut in den Zeilen 3–6, 11 und 14, sowie mit einer Hinzufügung von vier Zeilen am Schluß zitiert:

EVGENIVS IACET HIC QVARTVS COR NOBILE CVIVS
TESTANTVR VITÆ SPLENDIDA FACTA SVAE
ISTIVS ANTE SACROS SE PRÆBVIIT ALTER AB ORTV
ALTER AB OCCASV CAESAR VTERQVE PEDES
ALTER VT ACCIPIAT FIDEI DOCUMENTA LATINAE
ALTER VT AVRATO CINGAT HONORE CAPVT
QVO DVCE ET ARMENII GRAECORVM EXEMPLA SECVTI
ROMANAM AGNORVNT AETHIOPESQVE FIDEM
INDE SYRI ATQVE ARABES MVNDIQVE E FINIBVS INDI
MAGNA SED HAEC ANIMO CVNCTA MINORA SVO
NAM VALIDA RVRSVS TVRCOS IAM CLASSE PETEBAT
DVM PETIT AST ILLVM SVSTVLIT ATRA DIES
QVI SEMPER VANOS TVMVLI CONTEMPSIT HONORES
ATQVE HAC IMPRESSA CONDITE DIXIT HVMO
SED NON QVEM RVBRO DECORARAT ILLE GALERO
NON HOC FRANCISCVS STIRPS SVA CLARA TVLIT
SVSCEPTIQVE MEMOR MERITI TAM NOBILE QVOD NVNC
CERNIS TAM PRAESTANS SVRGERE IVSSIT OPVS²⁰

Daraus geht nun hervor, daß Francesco Condulmer dieses Grabmal errichten ließ²¹. Er war der Lieblingsneffe und

19 Ibidem.

20 Siehe Anmerkung 24–27.

21 Alfarano (S. 73) schreibt die Errichtung dieses Monumentes irr-

besondere Vertraute Eugens IV. gewesen, der ihm sofort bei der ersten creatio cardinalium das Kardinalat verlieh und ihn geradezu mit Ämtern – er war Protonotarius Apostolicus, Vicecamerarius, Vicecancellarius und Camerlengo der S. R. C. – überhäufte. Das Jahr seines Todes 1453 darf als terminus ante quem für die Errichtung des Monumentes gelten.

Dieses Grabmal muß Porcellio Pandone vor Augen gehabt haben, als er – vielleicht während seines römischen Aufenthaltes 1452–1464 – sein Panegyricon schrieb. Erst 1545 scheint es, wie aus dem von K. Frey publizierten Bericht des Soprastante über den Stand der Arbeiten in St. Peter aus den Jahren 1544–1547 hervorgeht, in das nordwestliche Seitenschiff (Abb. 12), wo der Volto Santo stand (Abb. 12, Nr. 115), transferiert und im folgenden Jahr in der Nähe des kurz zuvor übertragenen Monumentes Pauls II. (Abb. 12, Nr. 106) wieder aufgestellt worden zu sein. In den ricordi vom 1. 3. 1545 bis zum 1. 1. 1546 heißt es u. a. : „E piu per la smuratura della sepoltura dj papa Eugenio e portata dal Volto Santto; monta ∇ 20, bol. –“²² In den ricordi vom 1. 1. 1546 bis zum 1. 1. 1547 taucht nochmals ein ähnlicher Posten auf: „E piu per ismurare la sepoltura di papa Eugenio et portarla ne la cjesa uecja e muralla acanto a quella dj papa Paullo Secondo: monta a tutte spese ∇ 45, bol. –“²³

tümlich Pietro Barbo, dem späteren Papst Paul II., zu, der ebenfalls ein Neffe Eugens IV. war.

22 Frey, 114, Reg. 487.11.

23 Frey, 121, Reg. 493.22. Der Preis von 20 Duc. für die Abtragung und den Transfer in das nordwestliche Seitenschiff, wo der Volto Santo stand, entspricht etwa demjenigen von 25 Duc. für die Abtragung und den Transfer des Monumentes Pauls II. im Jahre 1544 (Frey, 99, Reg. 478.14). Die zweite Eintragung „monta a tutte spese“ von 45 Duc. scheint sich auf die Gesamtkosten zu beziehen, so daß die Wiedererrichtung mit 25 Duc. zu veranschlagen wäre (wir haben es hier mit Ricordi und nicht mit einem Rechnungsbuch zu tun). Gegenüber den 60 Duc. für die Wiedererrichtung des Monumentes Pauls II. (Frey, 100, Reg. 478.26) erscheinen diese Kosten sehr gering, auch wenn man bedenkt, daß jenes Grabmal das reichste und größte Wandgrab der Frührenaissance in Rom gewesen ist. Möglicherweise ist also das Monument Eugens wesentlich einfacher, vielleicht ohne zusätzlichen Figureschmuck, gestaltet gewesen. Aus dem die verschiedenen Bauepochen integrierenden Plane H. v. GEYMÜLLERS, *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom*, Wien-Paris 1875, Taf. 45, sowie aus den Vermessungen J. CHRISTERNS, *Der Aufriß von Alt-St. Peter*, *RömQs* 64, 1969, 30 und 62, 1967, 135 ist zu erschließen, daß der Abstand der Vierungspfeiler von der alten Seitenschiffwand ca. 1,80 m betragen hat. Es ist also durchaus möglich, daß die an der südlichen Seitenschiffwand befindlichen Monumente (Abb. 12, Nr. 58, 59, 60, a) während der Hochführung des neuen Pfeilers an ihrem Standort verblieben sind. Eine Vedute Marten van Heemskercks (Römische Skizzenbücher I, 14, fol. 13r) zeigt, daß z. B. die gegenüberliegende nördliche Seitenschiffmauer zwischen dem nordwestlichen Vierungspfeiler und dem korrespondierenden Pfei-



6. Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom. Hl. Augustinus



7. Ehem. Grabmal des Kardinals Giovanni Vera, S. Agostino, Rom. Hl. Augustinus

Der zweite Aufstellungsort könnte diejenige Stelle neben dem Monument Pauls II. gewesen sein, an welcher sich das provisorische Grab Leos X. bis zu seiner 1542 erfolgten Übertragung nach S. Maria sopra Minerva befunden hat (Abb. 12, Nr. 107)²⁴. Später wurde dort Pius IV. (gestorben 1565) beigesetzt, der 1583 nach S. Maria degli Angeli transferiert worden ist. In den Jahren zwischen 1542 und 1565 scheint dieser Platz also offensichtlich verfügbar gewesen zu sein.

In der Inschriftensammlung Schraders, die er im wesentlichen 1556–1559 zusammengetragen hat, wird das Epitaph dieses Monumentes noch in St. Peter registriert, aber danach dort nicht mehr erwähnt²⁵. Panvinio²⁶ und Gri-

ler des Nordtranseptes zu seiner Zeit, also 1532–1536, noch existiert hat.

Der Transfer des Eugen-Grabmals innerhalb der Basilika ist schon von Mann, 72, Montini, 274, und Golzio, 335, vermerkt worden. Doch haben die beiden letztgenannten Verfasser, ohne den Tatbestand kritisch zu prüfen, chronologisch nicht vereinbare Fakten damit in Zusammenhang gebracht.

24 Alfarano, 98, Nr. 107.

25 LAURENTIUS SCHRADERUS, *Monumentorum Italiae ...*, Helmaestadii 1592, 171r–v. In seinem 1592 verfaßten Vorwort gibt er an, daß er vor 36 Jahren drei Jahre lang, also 1556–1559, Italien bereist und bei einem kürzeren Aufenthalt 1567 seine damals aufgezeichnete Sammlung noch durch etliche Inschriften ergänzt habe. Es ist also anzunehmen, daß er bei seinem ersten Italienaufenthalt das Monument Eugens IV. an seinem zweiten Standort neben dem Monument Pauls II. vorgefunden hat.

26 Panvinio, St. Peter, 361.



8. Grabfigur
Papst Eugens IV.,
S. Salvatore in Lauro,
Rom



9. Grabfigur des Kardinals
Jacopo Scalfenato,
Avvocatura dello stato,
ehem. Konvent von
S. Agostino, Rom



10. Grabfigur des
Kardinals d' Albret,
S. Maria in Aracoeli,
Rom



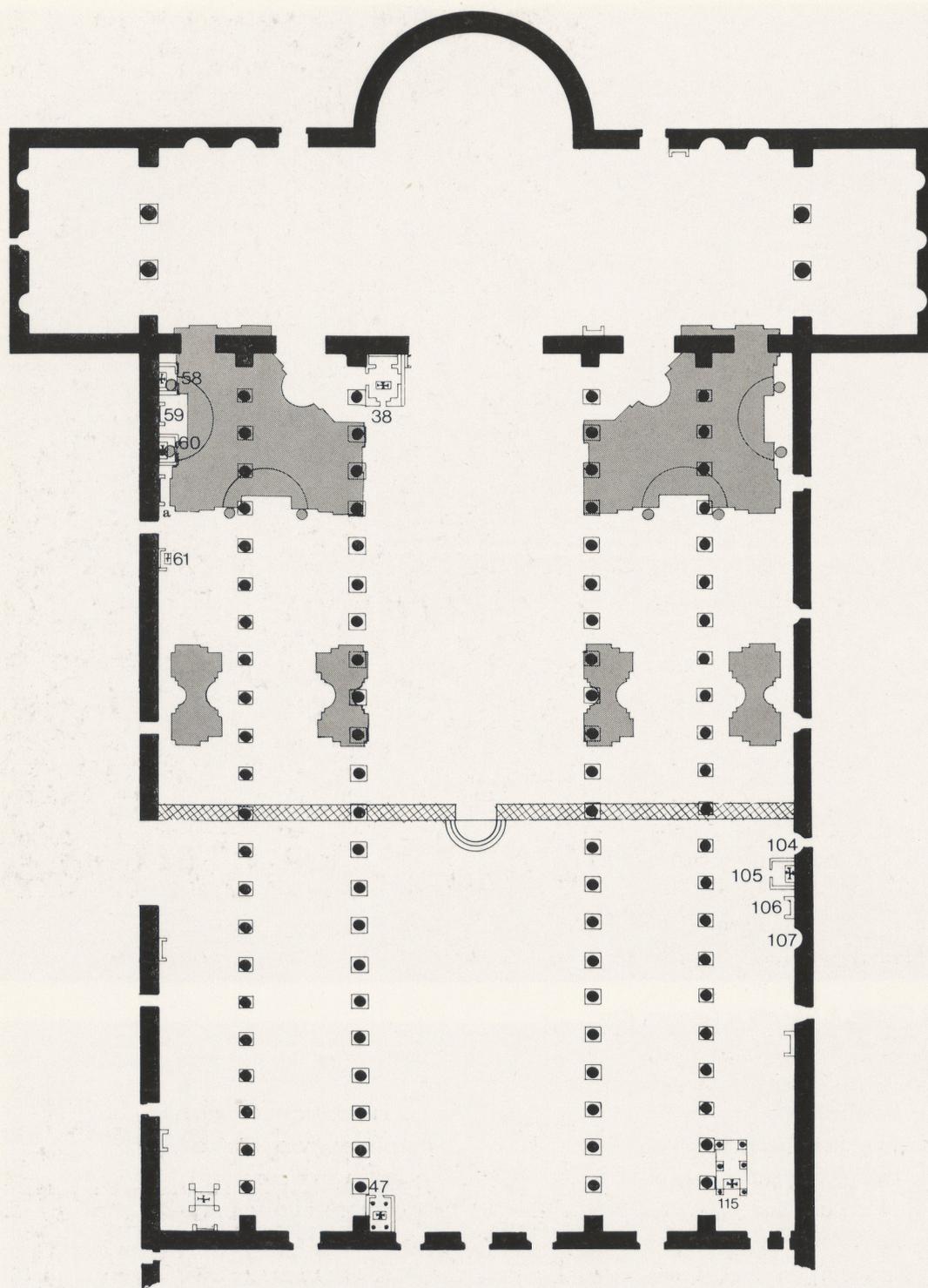
11. Grabmal des Kardinals Martinez de Chiavez, S. Giovanni in Laterano, Rom

maldi²⁷ greifen nur mehr auf die Beschreibung Maffeo Vegios zurück und Alfarano verzeichnet in seinem Plane von 1589–1590 keinen Transfer innerhalb der Basilika, wie etwa bei den Monumenten Pauls II. und Nikolaus V., die bis zum Abbruch des alten Langhauses 1605 in St. Peter verblieben sind. Ciacconio hingegen berichtet von einem Transfer nach S. Salvatore in Lauro, gibt jedoch eine vollkommen anders lautende Inschrift an: „In reaedificatione autem novae Basilicae Vaticanae, quum dirueretur sepulcrum Eugenij Papae IV. Canonici sui gregis S. Salvatoris in Alga Romae existentes miserati, memoriam tanti Pontificis labefactari, marmorea, quibus erat constructum emerunt, et monumentum ex ipsis in claustro confecerunt, et dedicarunt cum huiusmodi elogio:

27 Grimaldi, 402.

VRBS VENETVM DEDIT ORTVM
 QVID ROMA VRBIS ET ORBIS
 IVRA DET OPTANTI
 CAELICA REGNA DEVS

MEMORIAE
 EVGENII III
 SVMMI ATQ. OPTIMI PONTIFICIS
 HIC IN PACE GRAVIS IN BELLIS PRO CHRISTI ECCLESIA
 IMPIGER
 IN INIVRIIS PATIENS RELIGIOSORVM AMATOR AC IN
 ERUDITOS VIROS MVNIFICVS
 CONCILII BASILEENSIS INSOLENTIAM
 ADVRSVS PONTIFICIAM ROMANAM POTESTATEM
 CONCILIO FLORENTIAE CELEBRATO REFRENAVIT AC FREGIT
 IN QVO



- | | |
|--|--|
| Nr. 38 Sacrarium Beatae Mariae | Nr. 104 Grabmal Papst Nikolaus' V., transferiert 1576 |
| Nr. 47 Sacellum Papst Bonifaz' VIII. | Nr. 105 Altar des Hl. Markus Ev. transferiert, Neuweihe 1576 |
| Nr. 58 Altar der Jungfrau Maria und der Hl. Petrus und Paulus von Pietro Barbo für Papst Eugen IV. | Nr. 106 Grabmal Papst Pauls II., transferiert 1544 |
| Nr. 59 Grabmal Papst Eugens IV. | Nr. 107 Grabmal Papst Eugens IV., wahrscheinlicher Standort nach dem Transfer von 1545 |
| Nr. 60 Altar des Hl. Markus Ev. von Marco Barbo für Papst Paul II. | Nr. 115 Volto Santo |
| Nr. a Grabmal Papst Pauls II. | Die Numerierung entspricht derjenigen der Pläne Alfaranos und Feraboscós |
| Nr. 61 Altar und Grabmal Papst Nikolaus' V. | |

IOANNES PALAEOLOGVS GRECIAE IMPERATOR

ROMANVM CAPVT AGNOSCENS

EIVS PEDIBVS SE MVLTASQ. EXTERNAS ET REMOTAS

NATIONES HV MILL. SVBTRAVIT

CONGREGATIO CANONICOR. S. GEORGII IN ALGA VENET.

FVNDATORI RELIGIOSISSIMO PIETATIS CAVSSA P. C.“²⁸

Diese Mitteilung wirft nun etliche Fragen auf, die beantwortet werden müssen. Einerseits berichtet Ciacconio, daß die Kanoniker aus den Blöcken des von ihnen gekauften Monumentes ein Grabmal errichtet haben, womit wohl im großen und ganzen eine Wiederaufstellung, möglicherweise mit etlichen Veränderungen, gemeint sein dürfte. Andererseits ist das uns erhaltene Monument, wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, nicht mehr das Werk Isaias, sondern enthält nur mehr dessen Grabfigur. Warum sind außerdem die Wappen aus einer späteren Zeit als das Monument selbst, und warum sagt Ciacconio, daß es „in clastro“ errichtet worden sei?

Ein solcher Aufstellungsort – um mit der letzten Frage zu beginnen – entspricht weder der Bedeutung, die das Grabmal für die Kanoniker gehabt hat, noch den allgemein üblichen Gepflogenheiten. Grabmonumente wurden stets im Kirchenraum selbst, oder in den daran anschließenden Kapellenräumen errichtet. Alle diejenigen, welche sich heute in Klostergebäuden oder Kreuzgängen befinden, sind nachweislich auf Grund einer späteren Transferierung, die durch einen Umbau oder eine Renovierung der betreffenden Kirche bedingt war, dorthin gelangt. Es ist kaum denkbar, daß das Eugens-Monument diesbezüglich eine Ausnahme gebildet haben und daß ausgerechnet dem Denkmal des Kongregationsgründers kein Ort im Kircheninneren zugewiesen worden sein sollte. Außerdem gibt es in der Baugeschichte von S. Salvatore in Lauro ein Ereignis, das einen Transfer des Monumentes in das Konventsgebäude erklärt.

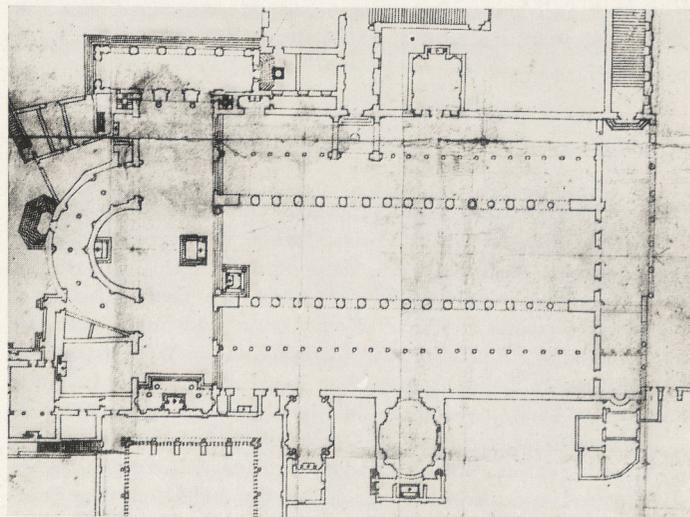
Die von Latino Orsini in der Mitte des 15. Jahrhunderts errichtete Kirche wurde 1591 durch einen Brand zerstört²⁹. In der darauf folgenden Zeit dürften diejenigen Stücke der Kirchengeschichte, die noch erhalten geblieben sind, in das Kloster transferiert worden sein, in dessen beiden Höfen heute noch viele Quattrocentoreliefs zu sehen sind, deren ursprüngliche Funktion nicht mehr bekannt ist. Diese Arbeiten müssen spätestens vor dem Neubaubeginn 1594 ab-

²⁸ Ciacconio 1601, II, 907. Die Grabinschrift wurde nach dem Original kopiert und nicht nach Ciacconius, dessen Wiedergabe nicht ganz korrekt ist.

²⁹ Astolfi, 184. – ANGELO MAI, *Spicilegium Romanum*, tom. IX, 454. *Ecclesiarum urbanarum magnus catalogus*. Avvisi del 30. novembre 1591.



13. Windsor, Royal Library, Codex 201, Nr. 11942a.
Grabmal Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom



14. Albertina Wien, Inv. Nr. 373a. „Borrominiplan“ von S. Giovanni in Laterano, Rom



15. Windsor, Royal Library, Codex 201, Nr. 11 840.
Grabmal des Kardinals Martinez de Chiavez

geschlossen gewesen sein. Da Ciacconio 1599 starb und offensichtlich erst in den Neunzigerjahren mit der Abfassung seines Werkes beschäftigt war, ist also zu vermuten, daß er das Monument erst nach seiner Errichtung im Kloster gesehen hat³⁰.

Der Kirchenbrand muß auch der Anlaß für dessen Gestaltung in seiner heutigen Erscheinungsform sein. Als Lö-

30 Laut ALEJANDRO RECIO, La „Historica descriptio urbis Romae“ obra manuscrita de Fr. Alonso Chacon, O.P. 1530–1599; in: *Antologica Annu* num. 16, 1968, 68 findet sich in Ciacconios Autobiographie von 1581–1583 wohl ein Titel „Miscellanea de varia historia Pontificum Romanorum“, doch noch nicht die „Vita“. Er meint daher, daß Ciacconio dieses Werk erst gegen Ende seines Lebens geschrieben hat. ELIAS TORMÒ, El Padre Alfonso Chacon el indiscutible iniciador de la arqueologia de la arte cristiana; in: *Charlas Academicas*, Madrid 1943, 189 ist der Ansicht, daß nur die Kapitel bis Alexander VI. von Ciacconios eigener Hand stammen und sein Schüler und Mitarbeiter Francisco Cabrera Morales die Arbeit nach seinen Notizen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, d. h. bis Clemens VIII., fortgeführt hat.

sung des Problems bietet sich die Hypothese an, daß ein anderes, intakt gebliebenes Monument für den Gisant des beschädigten Eugensgrabmals adaptiert worden ist. Eine solche Adaptation ist zu erklären, wenn man in Betracht zieht, daß die Erinnerung an den Kongregationsgründer das wichtigste Anliegen der Kanoniker gewesen sein muß und im Vergleich dazu die Pietät jeder anderen Persönlichkeit gegenüber nur sekundäre Bedeutung haben konnte. Auf diese Weise würde die sonst rätselhafte Neuanfertigung der Wappen – nämlich als Ersatz für die ursprünglichen – verständlich werden³¹. Auch die merkwürdige graphische Gestaltung des Epitaphs ließe sich dadurch am ehesten verstehen, denn die Ungleichmäßigkeit des Schriftbildes, das namentlich durch unterschiedliche Buchstabengrößen auffällt, paßt nicht in die quattrocenteske Tradition. Die Marmorplatte, welche das Epigraph trägt, hat zweifellos schon früher zu dem Monument gehört, denn ihre Länge entspricht genau derjenigen des Sarkophages in seiner ursprünglichen Form. Wenn sie eine Neuanfertigung aus der Zeit der Adaption wäre, hätte man ihre Abmessungen – wie z. B. diejenigen des Architravs – wohl auf das erweiterte Monument berechnet, um eine Verlängerung durch die beiden seitlich angefügten Platten, die zu den eingesetzten Voluten des Sarkophages korrespondieren, zu erübrigen. Man muß also annehmen, daß die originale Epitaphplatte gewendet oder die alte Inschrift abgeschliffen wurde, um der neuen Platz zu machen. An diese Möglichkeit ist vor allem deswegen zu denken, weil das Schriftfeld, im Vergleich zu den Epitaphen anderer Monumente, auffallend stark vertieft ist. Die Tafel an der Sarkophagfront kann ursprünglich unbeschriftet oder auch abgearbeitet worden sein.

Das adaptierte Monument schließlich ist in das Ende des 15. Jahrhunderts bzw. den Anfang des 16. Jahrhunderts zu datieren. Dafür spricht der Figurenstil, sowie die niedere Faktur des Sarkophages und die Form der Inschrifttafel an der Sarkophagfront, welche am ehesten der spätesten Phase der quattrocentesken Grabmalproduktion in Rom entsprechen und ihre nächsten Parallelen in den in S. Agostino befindlichen Monumenten Sclafenatos (gestorben 1497, Abb. 9) und Furnarios (gestorben 1500) haben³².

31 Eine ganz ähnliche Gestaltung zeigen die Wappen des Pallavini-Monumentes in S. Maria del Popolo, die zusammen mit dem Epitaph 1596 anlässlich des Transfers aus Alt-St. Peter angefertigt wurden.

32 Einer Datierung in die Zeit Pauls II. – erstmals von Ciaccio vorgeschlagen und danach weiter übernommen – fehlt jede quellennmäßige Grundlage und stilistische Basis. Die vergleichbaren Sarkophage der sechziger und siebziger Jahre zeigen vor allem zwei Details, die ab den neunziger Jahren nicht mehr zu beob-



16. Albertina Wien, Inv. Nr. 393 a. Grabmal des Kardinals Martinez de Chiavez



17. Andrea da Firenze, Grabmal des Conte Ruggiero di Sanseverino, S. Giovanni a Carbonara, Neapel

Es ist also als Fazit der historischen Untersuchung festzustellen, daß der Gisant des von Isaia da Pisa in der Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffenen Grabmals in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts in ein Monument aus dem Ende des 15. bzw. dem Anfang des 16. Jahrhunderts integriert worden ist. Dieses als Konglomerat von Bestandteilen verschiedener Zeitabschnitte zu definierende Kenotaph ist für das Museo Cartaceo Poggios da Cassiano gezeichnet (Abb. 13) und für Oldoinis dritte Auflage des Werkes von Ciacconio 1677³³ sowie für Giovanni Palatio 1688³⁴ in Kupfer gestochen worden. 1858–1859 wurde es schließlich, wie

achten sind: die seitliche Verzierung ihrer Inschrifttafeln greift häufig in ihre Substanz ein, anstatt nur ihren Umriß zu bestimmen, und der Übergang von den Löwenpranken zum Sarkophagkörper wird stets durch ein Akanthusblatt verdeckt (Abb. 10).

³³ Ciacconio-Oldoini II, 891–892.

³⁴ Io. PALATIUS, *Gesta Pontificum Romanorum*, Venetiis 1688, III, 531–532.

aus einer von Astolfi mitgeteilten Notiz aus dem Rubricellone des Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni hervorgeht, an seinen heutigen Standort in das Oratorium versetzt³⁵.

II

Mit dem Monument des Kardinals Antonio Martinez de Chiavez sind zwei Künstler in Verbindung gebracht worden: Filarete auf Grund eines Dokumentes und Isaia da

³⁵ Astolfi, 184. Zwei neuerdings von C. Kelly gefundene Nachrichten korrigieren diese Notiz. Im Inventar vom Dezember 1853 ist das Monument an der Innenseite der Eingangswand der Kirche verzeichnet. In einem mit Anmerkungen für eine neue Edition versehenen Exemplar der Arbeit Astolfis ist auf S. 36 eingetragen, daß das Grabmal 1859 von dem Bildhauer L. Ganzi aus der Kirche übertragen wurde. Dadurch ist ein weiterer Transfer des Grabmals vor seiner endgültigen Aufstellung belegt.



18. Portal der Cappella Pazzi, Chiostro di S. Croce, Florenz

Pisa auf stilistischer Basis. Filarete wird im allgemeinen der Entwurf und Isaia da Pisa die Ausführung zugeschrieben³⁶. L. Ciaccio³⁷ hat zum erstenmal diesem Monument die Priorität gegeben. Seither haben manche Verfasser in Filarete den Schöpfer des Prototypus des römischen Renaissance-Wandgrabes gesehen (Burger, Venturi, Egger)³⁸. L. Ciac-

36 Fraschetti, 111–113. – Burger 1906, 238. – Venturi, 376. – Schubring, 115, 255. – Paolucci a. a. O., 526. – Riccoboni, 8. – Pope-Hennessy, 332. – Seymour, 134. – Golzio, 320.

37 Ciaccio, 170–175.

38 Egger 427ff., 431.

Burger stellt in seiner 1906 erschienenen Abhandlung über Isaia da Pisa seine zwei Jahre früher geäußerte Ansicht, daß das Grabmal Eugens IV. als Prototypus zu gelten habe, wieder vorsichtig in Frage. Gleichzeitig mit Ciaccio erkannte er die Zugehörigkeit der am Acquaviva-Monument in S. Giovanni in Laterano befindlichen Tugendallegorien zu dem ursprünglichen Martinez-Monument. – G. C. SCIOLLA (Profilo di Andrea Bregno, *ArteLomb* 15, 1970, 52) negiert alle Fragen in bezug auf Filarete und stellt nur fest, daß Isaia da Pisa den neuen Typus mit dem Monument de Chiavez eingeführt habe.

cios Zuschreibungen haben auch hier, so wie in bezug auf das Monument Papst Eugens IV., wiederum nur bei Gerald Davies kritiklose Zustimmung gefunden³⁹. Ihre hypothetische Rekonstruktion des Monumentes hingegen ist durch die erstmals von H. Egger publizierte Zeichnung aus der Werkstatt Borrominis bestätigt worden (Abb. 16)⁴⁰. Egger hat auch im wesentlichen das Quellenmaterial zu dem Martinez-Monument zusammengetragen, so daß wir uns darauf beschränken können, die wichtigsten von ihm gesammelten Daten zu referieren.

Der Beschreibung Panvinios zufolge stand es ursprünglich im südlichen Querhausarm, dem alten Kanonikerchor, unter der Empore der ebenfalls von Martinez de Chiavez gestifteten Orgel: „Deinde sub veteri choro parieti Basilicae adjunctum est Altare Beatae Virginis Annunciatae, quod insigni pictura Collegium Beneficiorum Lateranensium erexit dedicavitque anno Salutis MDLV. Haud longe ab eo est marmoreum Sepulchrum Antonii Martini de Clavibus Cardinalis Portugalensis ab Eugenio IV. creati cum eiusdem Cardinalis Altari.“⁴¹ Eine genauere Standortbestimmung, etwa der Wand, an welcher es gestanden hat, läßt sich auf Grund dieser Angabe nicht durchführen.

1596 wurde es im Zuge der durchgreifenden Restaurierung des Querhauses unter Clemens VIII. transferiert. Den zweiten Aufstellungsort erschließt Egger aus zwei Informationen in der Lateransbeschreibung Rasponis (vgl. hierzu Abb. 14). Im Verlauf der Aufzählung der Altäre, die einst im südlichen Seitenschiff gestanden haben, sagt er in Lib. I, Cap. XII: „In eodem dextero latere haud longe a Parastata, ubi nunc est sepulchrum Antonii Cardinalis Portugallensis, iuxta Oratorium Sancti Thomae fuit altare quadraginta Martyrum.“⁴² In Lib. I, Cap. XIV heißt es: „Ad parastatam, quae est è regione huius Navis minoris, situm erat nobile sepulchrale monumentum Antonii de Clavibus Cardinalis Portugallensis nuncupati, et viri optimè meriti de Lateranense Basilica.“⁴³ Aus dem Gebrauch des Präsens im ersten Zitat und des Perfekts im zweiten folgert Egger, „daß Rasponi bei Abfassung seines Textes einzelne noch vor Abbruch des südlichen Seitenschiffes, also vor 1647 entstandene Notizen verwendete. Dies setzt natürlich voraus, daß er sich auf seine eigenen Aufzeichnungen und Lokalkenntnisse stützen konnte.“⁴⁴

Diese Beobachtung spricht für die Zuverlässigkeit seiner Angaben und es ist wohl ohne Zweifel anzunehmen, daß

39 Davies, 65f., 230f.

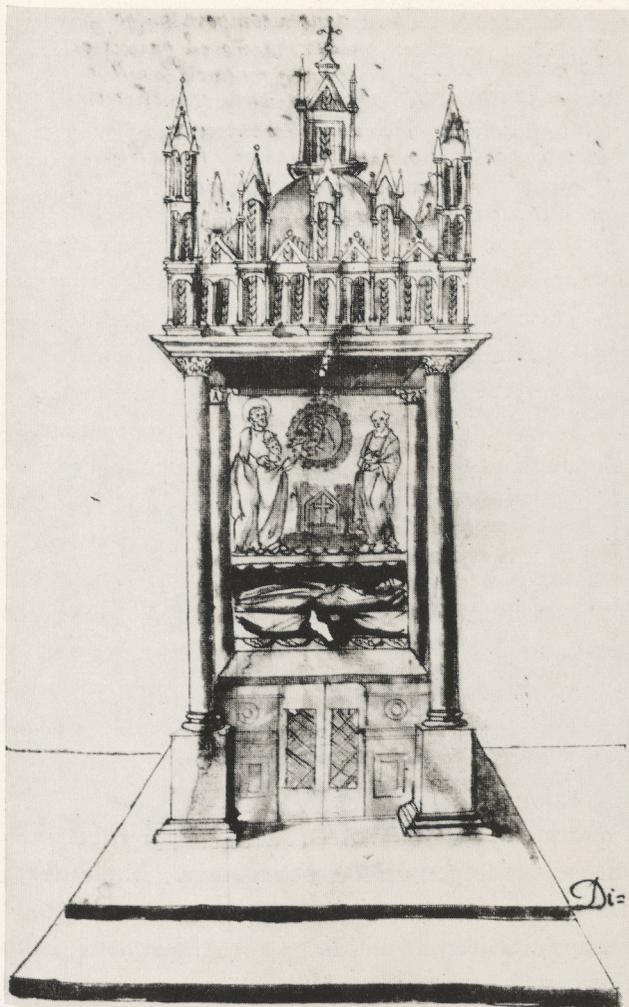
40 Egger, 416, fig. 1.

41 Panvinio, Lateran, Lib. I, Cap. XII, 439.

42 Rasponi 1656, 53.

43 Ibidem, 64.

44 Egger, 424.



19. G. Grimaldi, *Cod. Barb. lat. 2733, fol. 8r.*
Cappella Papst Bonifaz VIII.



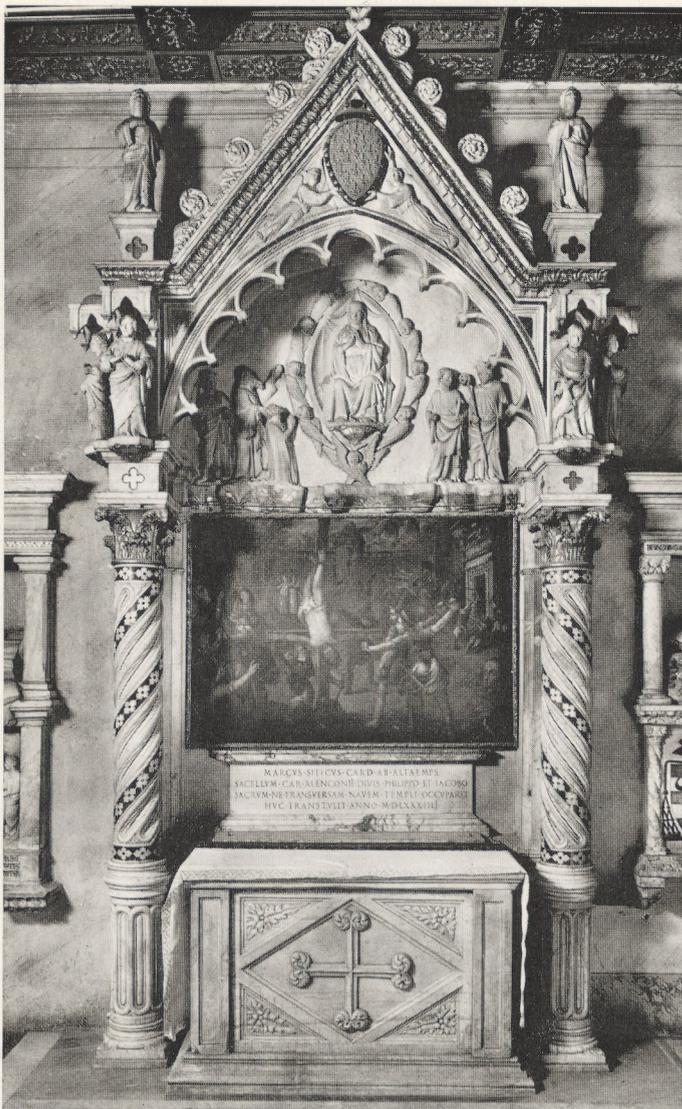
20. G. Grimaldi, *Cod. Barb. lat. 2733, fol. 7v.* Grabmal Papst Bonifaz VIII.

das Monument an dem von der Eingangswand parallel zur südlichen Seitenschiffwand vorspringenden Pfeiler wieder aufgestellt worden ist.⁴⁵

Von diesem Standort sind uns zwei Zeichnungen überliefert. Die eine stammt wiederum aus dem Museo Cartaceo Cassianos dal Pozzo, ist sehr schlecht und flüchtig und trägt ganz den Charakter einer aus der Erinnerung angefertigten Skizze (Abb. 15). Sie enthält keine Details und verwechselt den Standort der Kardinaltugenden in den unteren und mittleren Pfeilernischen. Die andere, in der Albertina in Wien befindliche Zeichnung ist eine sehr genaue Aufnahme aus der Werkstatt Borrominis, die vor der Abtragung des Monumentes, offenbar als Grundlage einer möglichen Wiederaufstellung, angefertigt worden ist (Abb. 16). Ihre Zu-

⁴⁵ Man kann, wie Egger, dazu neigen, den Standort genauer an der dem Seitenschiff zugekehrten Seite zu definieren, ohne daß dies jedoch den angeführten Textstellen absolut zwingend zu entnehmen ist.

verlässigkeit wird nicht nur durch die minutiöse Wiedergabe der Ornamentik, sondern auch durch ziemlich detaillierte Maßangaben in römischen Palmi unterstrichen. Hier dürfte auch der Standort der vier Kardinaltugenden richtig angegeben sein, denn normalerweise sind die Nischenfiguren auf den Sarkophag bezogen, d. h. gegen die Mitte des Monumentes und nicht nach außen gewendet. Die Probleme, welche sich aus dem Studium dieser Zeichnung ergeben, haben also nichts mit ihrer Qualität zu tun, sondern vielmehr damit, daß sie den zweiten Aufstellungszustand des Monumentes wiedergibt. Es liegt kein Grund vor, aus Anlaß des Transfers einschneidende Veränderungen am Bestand der Architektur oder der Figurenaufstellung anzunehmen. Die Übertragung innerhalb der Kirche wurde vorgenommen, weil der ursprüngliche Standplatz geräumt werden mußte und man das Monument erhalten wollte. Eine Wiederaufstellung in der ursprünglichen Form war der einfachste Arbeitsvorgang. Ein vergleichbarer Fall ist etwa die Übertragung des Erol-Monumentes in Alt-St. Pe-



21. *Sacellum des Kardinals Philippe d' Alençon, S. Maria in Trastevere, Rom*

Egger⁴⁶, ob Rasponi nicht ein Mißverständnis unterlaufen sein könnte und sich das Monument nicht „an“ – Rasponi sagt „ad parastatam“ – sondern „neben“ dem erwähnten Pfeiler befunden habe, und zwar über der vom Seitenschiff in den Vorraum des Thomas-Oratoriums führenden Tür. Lauer folgend⁴⁷ nimmt er an, daß dieses Oratorium 1641 abgebrochen und dabei die Türe vermauert worden sei. Der Imperfekt der Aufschrift hätte für ihn damit eine Erklärung gefunden, denn die Zeichnung wurde fünf Jahre später, höchstwahrscheinlich 1646, kurz vor Abbruch des südlichen Seitenschiffes angefertigt⁴⁸. Das Datum 1641 dürfte jedoch auf einem Irrtum beruhen, da keiner der mit der Zeichnung zeitgleichen Pläne – weder der sogenannte Rainaldiplan⁴⁹, noch der Borrominiplan (Abb. 14) – eine Vermauerung der beiden Zugänge zu dem Oratorium zeigt, das offenbar gleichzeitig mit, keinesfalls aber vor dem südlichen Seitenschiff 1647 abgerissen worden ist. Außerdem lag die Unterkante des Gesimses, auf welcher der Sarkophag gestanden hat, nur 1,80 m über dem Fußboden⁵⁰. Eine so geringe Höhe erscheint aber für diesen Durchgang mehr als unwahrscheinlich. Der Erklärungsversuch Eggers läßt sich also kaum aufrecht erhalten⁵¹.

Da nun kein Anlaß besteht an den Angaben Rasponis mehr als an derjenigen des Zeichners zu zweifeln, und andererseits aus der Zeichnung ersichtlich ist, daß der Gehilfe Borrominis eine leere Mauerfläche vor Augen hatte, kann nicht ausgeschlossen werden, daß es sich um einen eigenen Deutungsversuch handelt. Für das ursprüngliche Aussehen des Martinez-Monumentes ist der Aufschrift jedenfalls keine Aussagekraft beizumessen. Und damit ist sie für unsere Fragestellung nur von sekundärer Bedeutung. Es ist also zu prüfen, ob aus den verfügbaren Quellen geeignete Aufschlüsse zu gewinnen sind.

ter, das am ersten und am zweiten Aufstellungsort durch Zeichnungen belegt ist. Die Albertinazeichnung läßt hinsichtlich des Originalzustandes jedoch vor allem zwei Fragen offen: die Ausgestaltung der Nische, deren Hintergrund mit der ursprünglichen Mauerfläche verloren gegangen ist und, als gravierenderes Problem, was man sich ursprünglich in dem leeren Raum zwischen den beiden untersten Figurennischen vorzustellen hat.

Hier befindet sich eine Aufschrift, welche die Fragestellung nicht klärt, sondern nur noch mehr kompliziert: „Qui si passava sotto come á un arco trionfale.“ Dieser Satz bringt die Zeichnung mit den Angaben Rasponis in Widerspruch, nach denen in der zweiten Aufstellung an dem Mittelschiffpfeiler nur eine leere Mauerfläche gewesen sein konnte. Um diesen Widerspruch zu lösen, überlegte

46 Egger, 424ff.

47 Lauer, 591, *Relazione dello stato...*, (Arch. Lat. FF. XXIII, 12).

48 Zur Datierung der Zeichnung siehe Egger, 426.

49 Egger, 425, fig. 5.

50 Dieser Wert ergibt sich aus den Maßangaben des Zeichners in römischen Palmi und wird durch eine Vermessung der erhaltenen Figuren im Lateran bestätigt.

51 Es bleibt noch die Möglichkeit, den Hinweis des Zeichners auf einen Durchgang in der ersten Aufstellung des Monumentes zu beziehen. Panvinio (Lateran, 435) schreibt in Lib. I, Cap. VIII bei der Besprechung der Orgelempore und des Kanonikerchores, in dem das Monument gestanden hat, u.a.: „...sub hoc choro extat parvum ostium quo in vetus canonicorum claustrum monasterium(que) quod interest.“ Dementsprechend wäre dann der ursprüngliche Standort des Martinez-Monumentes nach dem Archivplan (Egger, 425, fig. 4) in der Mitte der Stirnwand des südlichen Querhausarmes anzunehmen. Doch die Bedenken wegen der geringen Bodenhöhe des Gesimses bleiben auch hier bestehen.



22. Grabmal des Kardinals Philippe d' Alençon, S. Maria in Trastevere, Rom



23. Andrea Orcagna, Rückwand des Tabernakels in Or San Michele, Florenz

Das auf Filarete Bezug nehmende oben erwähnte Dokument ist der von Milanesi gefundene und von Müntz publizierte Brief der Signoria von Florenz an ihren Gesandten in Rom, welcher die Anweisung enthält, für Filarete, der wegen versuchten Reliquiendiebstahls angeklagt, offenbar aus Rom ausgewiesen war, zu intervenieren. Die Bedeutung dieses Schreibens in unserem Zusammenhang mag den nochmaligen Abdruck im vollen Wortlaut rechtfertigen:

„Paulo de Ghiaceto, oratori, Rome.

„Spectabilis vir, etc. Antonio di Piero, maestro d'intaglio, nostro carissimo cittadino, secondo habiamo relatione, ingiustamente fu costì tormentato per certe calunnie gli furono date, che voleva torre la testa del Baptista, della qual materia è optimamente informata la Santità del Papa, per la cui clementia, intesa la verità, fu liberato.

„Duolsi il decto Antonio della ingiuria a lui facta, et etiamdio non meno che per questo gli sia interdicto il potere usare a Roma, per più cagioni: Et maxime, perchè avea tolto a fare una sepultura per la buona memoria del Cardinale di Portogallo; la quale, da lui incominciata, vorrebbe potere mettere a fine, et etiamdio per expedire suoi facti familiari.

„Il perchè, mossi da misericordia, noi et li nostri honorandi Colleghi, vogliamo che supplichi alla Santità del Papa che la degni, per sua clementia, et per la devotione la quale ha verso lei questa Signoria, concedere che questo virtuoso povero maestro possa venire et habitare costì, almeno insino che arà data expeditione alle prefatte

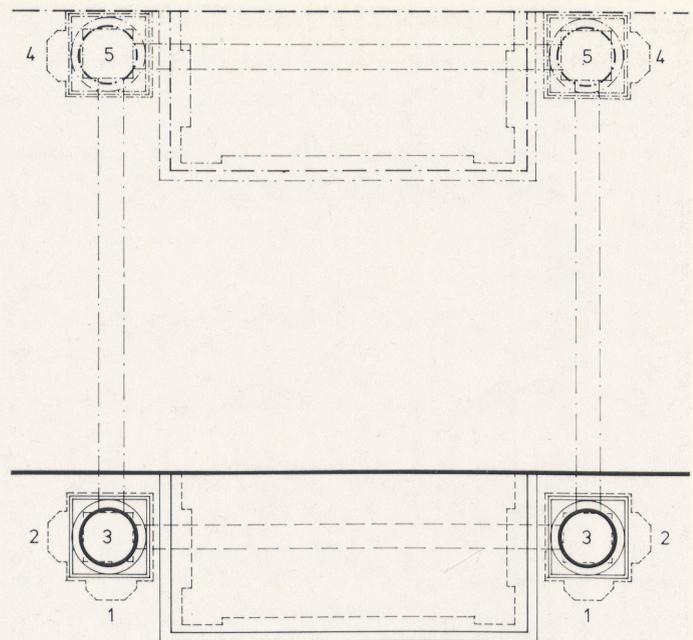
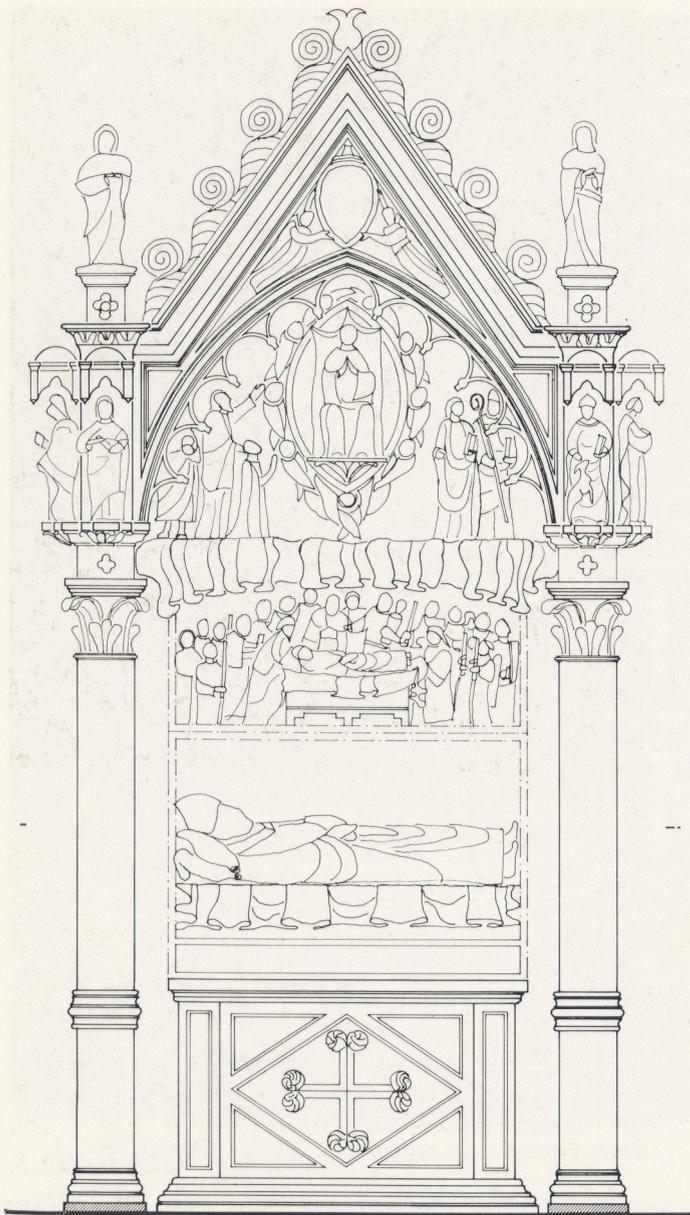
cose. Et lui, in testimonio della sua innocentia, di nuovo se offera di rimettersi nel giudicio et mani della Sua B[eatitudine].

„Fallo con ogni studio et diligentia a te possibile.

„Datum Florentie, die vii februarii MCCCCXLVIII.“⁵²

Filarete war offensichtlich nach einer überstürzten Abreise – er hatte keine Zeit gefunden, seine Angelegenheiten zu ordnen – in seine Vaterstadt zurückgekehrt, um sich mit der Bitte um Hilfe an die Signoria zu wenden. Auch wenn man voraussetzt, daß diese vor Abfassung ihres Briefes seinen Fall einer Nachprüfung unterzogen und dies einige Zeit in Anspruch genommen hat, spricht nichts dafür, daß er vor Herbst 1448 Rom verlassen hat. Wenn es weiter in dem Schreiben heißt, daß der Künstler durch die Güte des Papstes freigekommen war, dann bedingte dies wohl eine vorhergehende Festnahme, d. h. auf jeden Fall, daß sich die Affäre schon etliche Zeit, möglicherweise über Monate, hingezogen haben kann, eine Zeit, in welcher die Arbeit an

52 E. MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes, Nouvelles recherches...*, *Mélanges d'Archéologie* IX, 1889, 136. Es ist nochmals die Florentiner Zeitrechnung in Erinnerung zu rufen. Das Schreiben datiert vom 7. Februar 1449.



——— SCHNITT KANTEN
 - - - - - AUFSICHT KANTEN
 - - - - - UNSICHTB. KANTEN
 - - - - - REKONSTRUKTION
 ■■■■■ ERGÄNZUNGEN

0 0,5 1,0 2,0 m

ARCHITEKT: CLAUD-CHRISTIAN WILLEMS
MÄRZ 1975

24. Cappella des Kardinals Philippe d'Alençon, Rekonstruktionsskizze (Arch. Claus-Christian Willems)

dem Grabmal unterbrochen war. Daraus resultiert, daß spätestens ein Jahr nach dem Ableben des Kardinals die Arbeit an dessen Grabmal ruhte.

Die Erwähnung des von Filarete begonnenen Monumentes gilt als Basis für die Zuschreibung des Entwurfs. Für die vorbereitenden Arbeiten wird in diesem Falle wohl ein längerer Zeitraum als gewöhnlich zu veranschlagen sein, denn es handelte sich offensichtlich um eine Neugestaltung auf römischem Boden. Das Martinez-Monument ist das erste uns bekannte Wandgrab der Renaissance in Rom. Wenn man daher den möglichen Zeitaufwand für die Entwurfsarbeit, die Anfertigung von Bozzetti, Marmorbeschaffung und den Anfang der Arbeiten in Rechnung stellt, kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, daß der Auftrag an Filarete schon zu Lebzeiten des Kardinals ergangen war. Dar-

auf deutet auch der Wortlaut einer Stelle in der sogenannten Cronaca antica der Canonici Regulares Lateranenses, in der es heißt: „Dominus Antonius, Portugallensis Cardinalis, ex devotione erga dictos canonicos regulares capta, mutavit suum testamentum et ab ecclesia minervae amovit suam sepulturam et eam posuit in Ecclesia lateranensi, cui dimisit casale unum pretii M ducatorum et fecit fieri Capellam cum sepulchro habente imaginem suam optime sculptam et ornatam.“⁵³

53 Cronaca antica, Archivium Historicum Canoniorum Regularium Lateranensium Romae. S. Petri ad Vincula. Inv.Nr. 2264, fol. 13r. Es handelt sich bei diesem Exemplar um eine Kopie aus dem Jahre 1576. Das Datum der Abschrift befindet sich auf der letzten Seite fol. 17r. Aus den Bemerkungen N. Widloekers, die er auf den Umschlag der Chronik geschrieben hat, geht her-

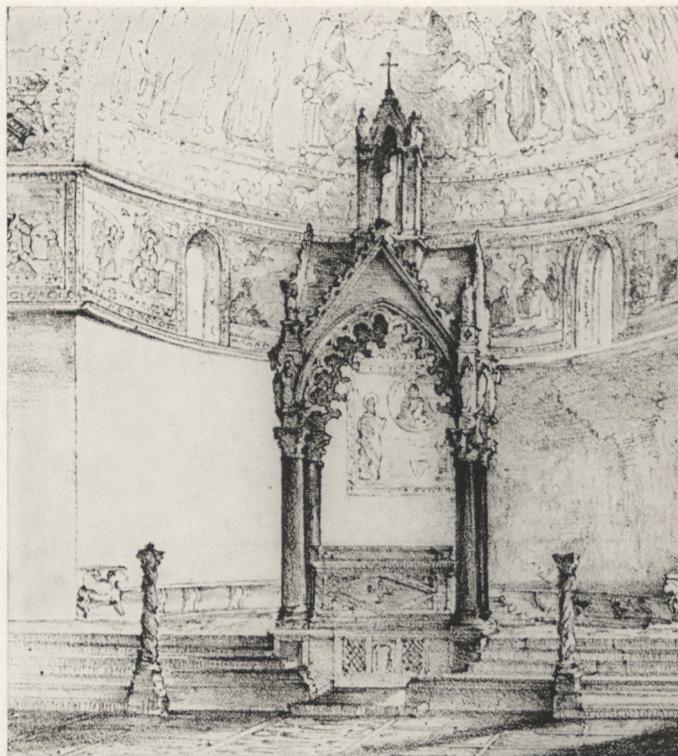
Wir erfahren daraus, daß der Kardinal sein Testament geändert und seine Grabstätte von S. Maria sopra Minerva nach S. Giovanni in Laterano verlegt, dieser Kirche ein Gehöft im Werte von 1000 Dukaten überlassen hat und eine „Cappella“ mit seinem Grabmal errichten ließ⁵⁴. Die Wendung „fecit fieri“ – die im übrigen auch häufig in Stifterinschriften begegnet – könnte nun dahingehend interpretiert werden, daß der Kardinal die Errichtung seiner „Cappella“ noch selbst veranlaßt hat. Der Ausdruck „Cappella“ wird in Dokumenten und Texten des 16. und 17. Jahrhunderts außer für einen Kapellenraum auch als Bezeichnung für einen von Schranken umgebenen oder von einem Ziborium überdachten Altar verwendet. Er beinhaltet in jedem Falle die Vorstellung eines Altars und seiner gottesdienstlichen Funktion und begegnet nie in bezug auf ein Grabmonument. Entsprechend unterscheidet auch der Chronist und schreibt „Capellam cum sepulchro“ und stimmt darin mit Panvinios bereits zitierter Angabe „marmoreum sepulchrum Antonii de Clavibus ... cum eiusdem Cardinalis Altari“ überein. Der Wortlaut dieser Quellen legt somit die Vermutung nahe, daß wir uns das Martinez-Monument in seiner ursprünglichen Gestalt in engem Zusammenhang mit einem Altar vorstellen müssen. Der dafür in Frage kommende Platz ist, wenn wir von der Albertinazeichnung ausgehen, der freie Raum zwischen den beiden untersten Figurennischen unterhalb des Sarkophages (Abb. 31).

III

Eine solche Kombination ist nicht so unüblich gewesen, wie es zunächst den Anschein haben mag. Das früheste uns bekannte Beispiel dieser Art ist die „Cappella“ Papst Bonifaz VIII. in Alt-St. Peter. Bonifaz VIII. hatte den dem Hl. Bonifaz IV. geweihten Altar erneuern, ein Ziborium darüber errichten und an der Rückwand über dem Altar sein

vor, daß sie ihrem Inhalt nach vor 1505, möglicherweise schon 1499 zu datieren ist. Die zitierte Stelle findet man auch bei N. WIDLÖCKER, *La Congregazione dei Canonici Lateranensi*, Gubbio 1929, 119.

54 Aus dem Wortlaut der Chronik ist zu schließen, daß das Gehöft als Gegenleistung für das Recht der Einrichtung seiner Grabstätte, aber nicht als Finanzierung seiner „Cappella“ gedacht gewesen ist. Das konnte man erst aus der bereits verstellten Wiedergabe PENNOTOS folgern, der wahrscheinlich diese Stelle der Chronik zugrunde liegt: „Sed et Reverendissimus Dominus Antonius Cardinalis Portugallensis, qui apud Sanctam Mariam supra Minervam sepulturam sibi delegerat, tabulis mutatis in Ecclesia Lateranensi sacellum pulcherrimum cum suo sepulchro faciendum curavit, cui casale satis amplum ex testamento legavit.“ (*Generalis totius sacri ordinis clericorum canonicorum historia tripartita*, Romae 1624, Lib. III, Cap. XXIV, 659.)



25. Ehem. Hochaltartabernakel von S. Maria in Trastevere, Rom.
Coll. Lanciani, Rom

Grabmal setzen lassen. Das Problem der genauen Datierung, über das verschiedene Ansichten geäußert worden sind, spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle⁵⁵. Die Urkunden bieten auf alle Fälle einen terminus ante quem für den Altar (27. April 1300) und das Grabmal (3. Januar 1301)⁵⁶. Diese „Cappella“ stand zwischen der Porta Raveniana und der Porta Iudicii an der Innenseite der Eingangswand der alten Basilika (Abb. 12 Nr. 47). Da sie bis zu ihrer Abtragung 1605 nie transferiert worden ist, kann man Grimaldis Dokumentation als Quelle für ihren Originalzustand betrachten (Abb. 19, 20)⁵⁷. Demnach stand das Ziborium auf einer zweistufigen Plattform direkt an der Wand. Der Altarraum darunter wurde von einer marmornen Balustrade umschlossen. Ursprünglich war die ganze Anlage noch von einem bereits 1574 entfernten Eisengitter umgeben. Die Ausmaße des Grabmals wurden in der Breite

55 G. POGGI, Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV, *Riv. Arte* III, 1905, 187–198. – Vasari-Frey I. 1, 625ff. – J. GARDNER, Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design, *BurlMag* 844, 1973, 431 und 437f. – Weitere Literatur bei Montini, 243, und A. M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo „stil novo“ del gotico italiano*, Milano 1969, 99f.

56 *Collectionis Bullarum SS. Basilicae Vaticanae*, Romae 1747, I, 224ff. – Vasari-Frey I. 1., 628–629.

57 B. Gui (1281–1328), in: L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, Paris 1892, II, 471; Vegio, 64*; Alfarano, 65f. Nr. 47; Grimaldi, 37ff.



26. Grabmal des Kardinals Durante, S. Maria sopra Minerva, Rom

durch den Säulenabstand, in der Höhe durch den Abstand zwischen dem Gebälk des Ziboriums und der Altarmensa bestimmt. Es bestand aus einer als „thalamus“^{57a} ausgestatteten Wandnische, deren umlaufender Vorhang von zwei Engeln zu Füßen und zu Häupten des Toten aufgehallen wurde. Das Mosaik über der Nische stellte die Präsentationsszene dar: Petrus empfiehlt den Verstorbenen der in



27. Grabmal Giangaetano Orsinis, Cappella di S. Nicola, Unterkirche von S. Francesco, Assisi

der Mitte dargestellten Madonna im Beisein des Apostels Paulus und – laut Grimaldi – des Hl. Bonifaz, welcher aber auf keiner der von ihm überlieferten Skizzen zu sehen ist⁵⁸.

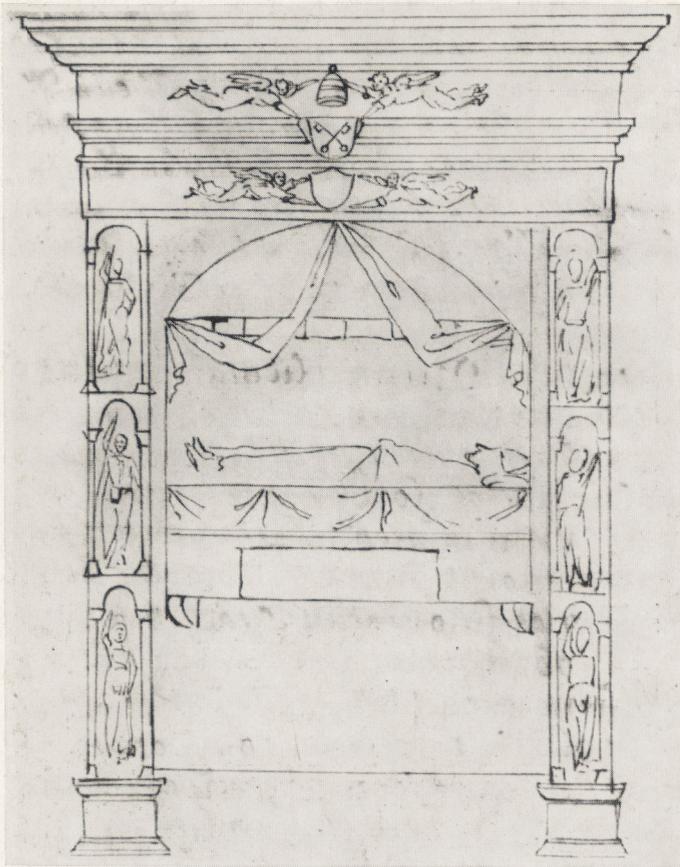
Die „Cappella“ Bonifaz VIII. scheint das Vorbild für eine ganz ähnliche Anlage gewesen zu sein, die der Kardinal Philippe d’Alençon (gestorben 1397) in S. Maria in Trastevere errichten ließ. Sie stand ursprünglich an der Westwand

57a Im engeren Sinne als Bezeichnung für ein Bett mit Vorhängen verwendet. Im Zusammenhang einer Beschreibung von Grabmälern siehe Boncompagno da Signa, *Candelabrum eloquentiae*: „Sepulcra sublimium personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adornantur.“ (Zitiert nach Burger 1904, 21.)

58 Eine Rekonstruktion der ganzen Anlage hat bereits G. Caetani auf Grund der Dokumente und der Zeichnungen Grimaldis angefertigt. Seltsamerweise hat er die Plattform vergessen, die bei keinem Altar bzw. Ziborium fehlen durfte (G. CAETANI, *Domus Caetana I*, San Casciano Val di Pesa, 1927, 87). – Vgl. auch Montini, 244.

28. Grabmal des Kardinals
Enrico Minutolo,
Cappella Minutoli,
Dom, Neapel





29. G. Grimaldi, *Cod. Barb. lat. 2733, fol. 179 v.*
Grabmal Papst Nikolaus V.

des südlichen Querhausarmes an derjenigen Stelle, an welcher sich heute der Eingang zu der von Kardinal Marcus Siticus Altemps angebauten Kapelle befindet. Als dieser den Kapellenbau 1584 begann, hatte er das Sacellum Alençons an die südliche Stirnwand des Querhauses versetzen lassen, wie seiner über dem Altar angebrachten Inschrift zu entnehmen ist⁵⁹. Bei der Transferierung sind entscheidende Veränderungen vorgenommen worden. Die heutige Anordnung präsentiert sich als ein von zwei Konsolgrabmälern flankiertes Halbziporium (Abb. 21). Auf der einen Seite befindet sich das offenbar ebenfalls transferierte Grabmal Pietro Stefaneschis, das bis auf das Gebälk noch aus originalen Teilen besteht. Das Grabmal Philippe d'Alençons auf der anderen Seite setzt sich aus einer veränderten Zusammenstellung originaler Teile (Gisant, Relief, Epitaph) und einem neu dafür angefertigten architektonischen Rahmen zusammen (Abb. 22). Das Ziporium selbst hat bei der Über-

tragung ein Altarbild und die schon erwähnte, den Transfer dokumentierende Inschrift erhalten.

Leider besitzen wir keine zeitgenössischen Nachrichten über das ursprüngliche Aussehen der „Cappella“ Philippe d'Alençons. In dem den Kapellenanbau betreffenden Bande des Archivio Altemps in Gallese wird sie nicht erwähnt^{59a}. Aus den Decreta Capitularia von 1583 geht nur hervor, daß die Erlaubnis für den Transfer von dem französischen Gesandten eingeholt werden sollte⁶⁰. Den Notizie Generali aus dem Jahre 1712 kann man darüber hinaus entnehmen, daß Philippe d'Alençon die „Cappella“ errichtet und mit zwei Benefizien ausgestattet hatte⁶¹. Der Bericht eines Anonymus aus dem Jahre 1584 betrifft nur das Grab des Kardinals⁶². Eine Angabe über die ehemalige Lage des Grabmals stammt erst von Agostino Oldoini 1677: „Sepultus ad S. Mariam Transtyberim insigni marmoreo cum eius effigie, et clypeis tumulo super aram ab ipso exstructam parieti affixo, et habet hoc elogium...“⁶³ Zu dieser sehr genauen Be-

59a Wie mir Dr. Friedel noch nach Fertigstellung des Schriftsatzes mitteilte, findet sich unter den Rechnungen für die Bauarbeiten der Altempkapelle unter dem Datum des 16. 5. 1587 eine beiläufige Erwähnung des Altars: „Muro de 2 pezzi cioe una porticella et un'altra dove era l'altare del Cardinale Francese...“ (Spese, lavori e stime per la Capella di Trastevere dal 1579 al 1585, p. 56r. Archivio Altemps, Gallese).

60 *Decreta Capitularia ab anno 1538 usque ad annum 1599* (Archivio Capitolare di S. Maria in Trastevere, Armad. III. 2, fol. 4), 10. Oktober 1583: „Fuit deputatus RR. Herculis Fulcus et Didacus de Avila, ut eant ad Oratorem Galliam Regis, et tractent de licentia amovendae et alio loco collocandam Capellam Sti. Philippi et Jacobi, quam chorum impedit.“

61 *Notizie Generali riguardanti le Cappelle, Cappellanie e Giuspatronati della Basilica di S. Maria in Trastevere* (Archivio Capitolare di S. Maria in Trastevere, Armad. II, Busta 8, No. 1). Nota delle Cappelle, et Altari ... fatta nell'anno 1712, 723: „Altare de SS. Filippo e Giacomo Apostoli. Questa Cappella era anticamente dove al presente è la Porta, o Arco della Cappella Altempiana trasferita poi al luogo dove presentemente si trova dal Cardinale Altemps, anche con partecipazione del Sig. Ambasciator di Francia, atteso che fu eretta dalla fel. me: del Card. le Filippo Alanzon della Casa Reale di Francia che fu nostro Titolare ... e dal med. o Card. le vi furono erette due Cappellanie...“

62 *Bibl. Vat., MSS. Chigiani G IV. 108, p. 167v.* Note di un Anonimo: „Adi ... di Gennaio del 1584. In Sta. Maria in Trastevere fu levata una sepoltura antica del Cardinale Alansone Francese che stava presso alla Tribuna da man diritta per metterla in contra l'organo et posata in terra et apertela trovarono il Cardinale tutto intiero ... et per inscriptione della sua sepoltura haveva gl'infrascritti versi...“ Epitaph siehe Anm. 82.

63 Ciacconio-Oldoini II, 634. Es ist vielleicht darauf hinzuweisen, daß Quellen kirchlichen und historischen Charakters verschieden zu bewerten sind. In kirchlichen Dokumenten steht die gottesdienstliche Funktion einer Cappella, d. h. des Altars im Vordergrund, weswegen die Nennung des dazugehörigen Grabmals fehlen kann (wie etwa in den Notizie Generali oder den Decreta Capitularia von S. Maria in Trastevere). In Quellen von primär historischer Ausrichtung (Panvinio, Alfarano, Grimaldi, Oldoini) ist das Grabmal gleichermaßen von Interesse und wird, wenn vorhanden, auch stets genannt.

59 *MARCUS SITICUS CARDINALIS AB ALTEMPS SACELLUM CARDINALIS ALENCONII DIVIS PHILIPPO ET JACOBO SACRUM, NE TRANSVERSAM NAVEM TEMPLI OCCUPARET, HUC TRANSTULIT ANNO MDLXXXIII.*



30. Grabfigur Papst Nikolaus V., Vatikanische Grotten, Rom

schreibung kommt noch eine Mitteilung Morettis, die auf verschiedenen Quellen des Kapitelarchivs zu basieren scheint: „...sepultus fuit nobili sarcophago ponè sacellum a se dudum aedificatum in honorem Sanctorum Apostolorum Philippi, et Jacobi, duobus ditatum Beneficiis, ornatumque tabula aedificatoris effigiem exhibente.“⁶⁴ Die entsprechenden Unterlagen befinden sich jedoch nicht mehr in dem Archiv.

Mehrere Rekonstruktionsvorschläge beweisen, daß man sich immer wieder Gedanken über das ursprüngliche Aussehen dieser Anlage gemacht hat. Seroux d'Agincourt⁶⁵ fügte, ziemlich willkürlich, unterhalb des Bildes – statt des Altars und der Transferierungsinschrift – das Grabmal ohne seine Architektur, doch in der heutigen Anordnung, ein. Ciaccio⁶⁶ präsentierte eine Photomontage, welche das Grabmal ohne Veränderungen an Stelle des Bildes, der Inschrift

und des Altars unter dem Lünettenrelief zeigt. Filippini⁶⁷ hielt ein nach dem Vorbild des Tabernakels von Orcagna in Or San Michele in Florenz entworfenes, frei stehendes Sacellum und ein getrennt davon an der Wand befindliches Grabmal für wahrscheinlicher. Sie kam zu dieser Überzeugung, als sie beobachtete, daß vier heute über den Seitenportalen im Portikus der Kirche stehende Figuren in Stil, Größe und Haltung denjenigen des Sacellums entsprechen. Da ein frei stehendes Ziborium, wenn man von der noch erhaltenen Figurenausstattung ausgeht – d.h. von drei Figuren über jeder Stütze –, insgesamt zwölf Figuren enthalten haben muß, konnte sie daher vermuten, vier von den sechs bei dem Transfer überflüssig gewordenen Figuren von dessen Rückseite sicher gestellt zu haben. Die Reliefs der Assunta und der Dormitio Virginis, auf deren Abhängigkeit von Orcagna schon Burger⁶⁸ und Frascetti⁶⁹ hingewiesen haben, erhielten an der geschlossenen Seite des Ziboriums in der Zusammenstellung Orcagnas ihren Platz.

64 PETRO MORETTO, *Notitia Cardinalium titularium insignis basilicae S. Mariae trans tyberim*, Romae 1752, 14.

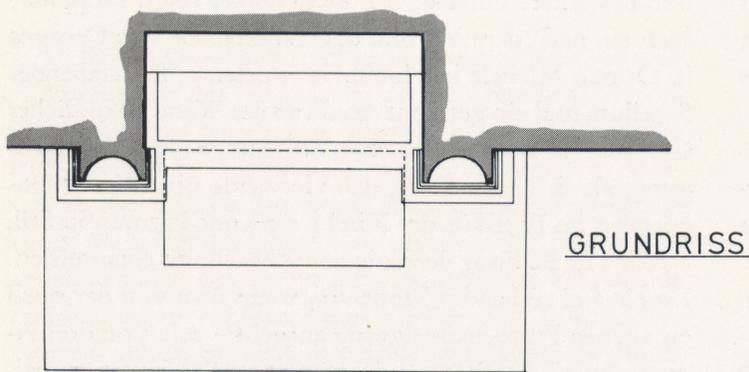
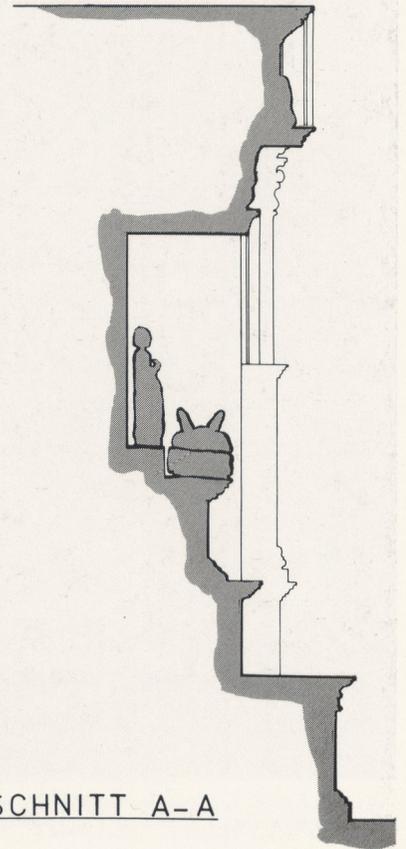
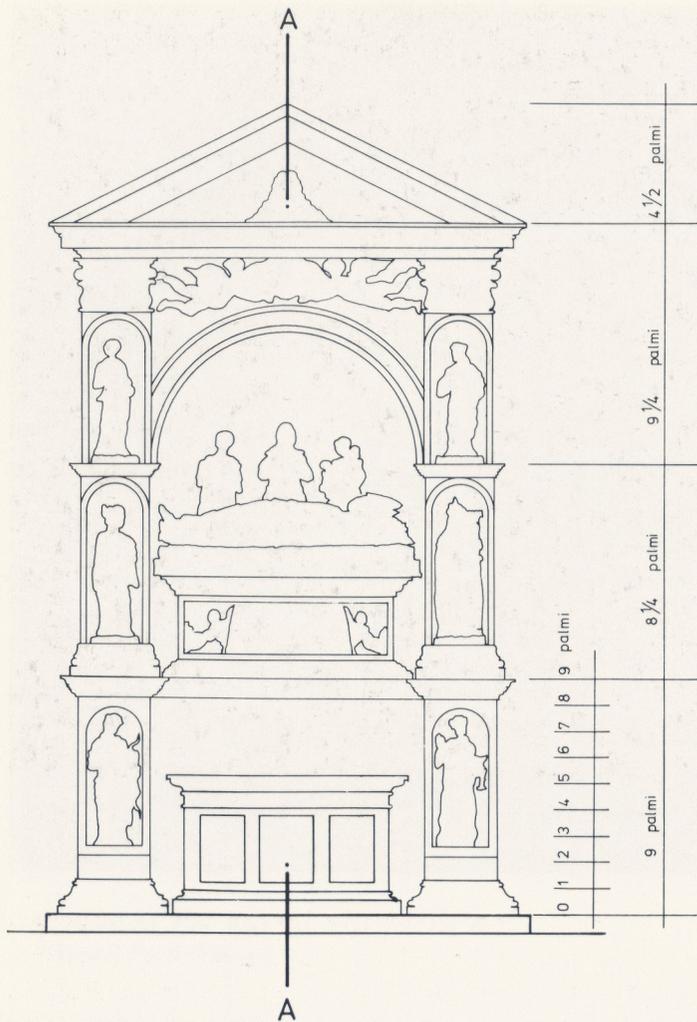
65 G.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte*, Milano 1825, IV, 63, Tav. XXXIX.

66 L. CIACCIO, L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma, *Annuaire I*, 1906, 73, fig. 4.

67 L. FILIPPINI, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908, 144 bis 152.

68 Burger 1904, 226f. n. 1.

69 Frascetti, 110.



31. Grabmal des Kardinals Martinez de Chiave, Rekonstruktionskizze (Arch. Helga Maria Bonenkamp)

Die Verwendung des Reliefs der Dormitio Virginis im Grabmal d'Alençons erklärte sie mit einer Zerstörung des ursprünglich vorhandenen Sarkophages bei dem Transfer. Hoogewerff⁷⁰ schloß sich diesen Gedankengängen an. Die

Bogenform des Reliefs der Dormitio erklärte er durch die nach dem Vorbild Orcagnas ursprünglich an den Seiten herabgezogene Bodenformation der darüberliegenden Assuntadarstellung (Abb. 23). Er ging in der Ausspinnung der Analogie noch weiter, indem er für möglich hielt, daß sich an der Rückseite der in die Wand eingemauerten Reliefs noch diejenigen Darstellungen befinden, welche die Altarfront des Orcagna-Tabernakels einnehmen: die Ver-

70 G. J. HOOGEWERFF, Le tombeau-autel du Cardinal Philippe d'Alençon à Sainte-Marie du Trastevere, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* XLIII, 1926, 43–56. – Ders., *Mededeelingen* IV, 1924, 135ff.



32. Lorenzo Ghiberti, Dreimärtyrerschrein, Museo Nazionale, Florenz

kündigung und die Vermählung Mariae. Den Standort des Grabmals nahm er an der Wand direkt hinter dem Ziborium an⁷¹. Paschini⁷² endlich dachte sich nur die 1584 hinzugefügten Teile des Ziboriums – das Bild mit der Kreuzigung Petri, und die Transferierungsinschrift – fort und setzte, im Anschluß an die Mitteilung Oldoinis, an deren Stelle zwischen Altar und Assunta, von unten nach oben fortschreitend, das Epitaph, den Gisant und den Marientod. Die Frage der fehlenden, im Portikus befindlichen Figuren erhob sich für ihn nicht, da er das Halbziborium in seiner heutigen Form als Originalkonzeption hinnahm.

Selbst unter der Voraussetzung, daß Oldoinis sehr präzise Angaben auf der Verwendung älterer Quellen fußen, wäre es, wegen des späten Datums seiner Beschreibung, zu gewagt, sie als alleinige Basis für eine Rekonstruktion heranzuziehen, wenn sich eine Hypothese bezüglich des ur-

71 In der irrigen Annahme, daß der Gisant mit der Draperie und dem Gesims, das die Grabkammer und das Relief trennt, in einem Stück gearbeitet sei, legte er dessen Länge von 2,22 m seinen Überlegungen zugrunde. Er verglich dieses Maß mit dem Abstand der Deckplatten der Kapitelle (2,16 m) und schloß daraus, daß der Gisant gar nicht unter den Baldachin gepaßt haben kann. Die Autopsie ergibt jedoch, daß die Figur aus einem eigenen Block von nur 1,80 m Länge gearbeitet ist.

72 P. PASCHINI, *Il Cardinale d'Alençon e il suo sepolcro a S. Maria in Trastevere*, Roma I, 1923, 343.

sprünglichen Aussehens des Sacellums nicht auch auf den Bestand der erhaltenen Teile und vergleichbarer Beispiele stützen könnte. Durch die im Portikus erhaltenen Figuren erscheint ein räumliches Ziborium, d. h. mit quadratischem Grundriß, als wahrscheinlichste Lösung. Das Beispiel der „Cappella“ Bonifaz' VIII. (Abb. 19) aber läßt an einen an die Wand gelehnten Baldachin denken (Abb. 24)⁷³. In diesem Falle müßte man nur mit vier – im Grundriß in Position 4 und 5 – fehlenden Figuren rechnen, die mit denjenigen des Portikus zu identifizieren wären. Es ergibt sich bei der Zuordnung dieser Figuren nur eine Diskrepanz zwischen den Maßen und ihrer Gestik. Die unter den Tabernakeln in Position 1 und 2 stehenden Figuren sind aus 70 cm großen Blöcken, die oberhalb der Stützen in Position 3 stehenden aus 80 cm großen Blöcken gemeißelt. Diese beiden sind außerdem in ihrer Verehrungsgestik mit gekreuzten Armen und aufwärts gerichtetem Blick identisch. Nun entsprechen zwei der im Portikus befindlichen Figuren in Haltung und Abmessung den in den Positionen 1 und 2 unter den Tabernakeln stehenden Gestalten und sind mithin an den Seiten in Position 4 zu ergänzen. Von den beiden übrigen Figuren im Portikus ist diejenige, welche in ihrem Verehrungsgestus denjenigen in Position 3 entspricht, hin-

73 Vgl. auch die Position der Tabernakel Michelozzos in der Collegiata von Impruneta und der SS. Annunziata in Florenz.



33. Grabmal des Königs Ladislaus, S. Giovanni a Carbonara, Neapel. Figurengruppe hinter der Grabfigur

gegen 70 cm, die andere, mit Segensgestus, 80 cm groß. Um dieser Diskrepanz zwischen Abmessung und Gestik Rechnung zu tragen, könnte man daher vermuten, daß die Gestalt mit Segensgestus in der Mitte über dem Baldachin gestanden hat (vgl. Abb. 25), wodurch der Verehrungsgestus und aufwärts gerichtete Blick der über den Stützen stehenden Figuren eine Motivation erhalten würde, während die beiden größeren der Figuren im Verehrungsgestus – jetzt in Position 3 – in Position 5, zwei kleinere, von denen eine verloren ist, in Position 3 zu disponieren wären⁷⁴.

Die Gestaltung der Rückwand des Ziboriums ist auf Grund folgender Überlegungen rekonstruiert worden. Das

74 Vgl. die Anordnung der Figuren über dem Baldachin des ehemaligen Hochaltar-Tabernakels von S. Maria in Trastevere (Abb. 25) und im Aufriß der Cappella di Piazza in der Domopetra von Siena (B. DEGENHART–A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Berlin 1968, I, 120–122; III, Taf. 85, 86a).

Epitaph des Alençongrabmals wird nur oben und unten von einer Leiste gerahmt (Abb. 22). Die Ergänzung dieses Rahmens an den Seiten verlängert die Epitaphplatte exakt auf das Maß der Altarmensa⁷⁵. Die Länge des Reliefs und des Gisants entspricht, mit unwesentlichen Abweichungen, derjenigen des beschnittenen Epitaphs⁷⁶. Diese Daten gestatten eine Einordnung der originalen Teile des Grabmals in den Raum zwischen Altar und Assunta in derjenigen Reihenfolge, welche von Paschini vorgeschlagen wurde. Die bereits angeführten Analogien zu Orcagnas Tabernakel bestätigen die Lösung des oberen Wandabschnittes. Außerdem hat diese Gesamtanordnung ihre Entsprechung in der „Cappella“ Bonifaz’ VIII.: Altar – Grabnische – figürliche Darstellung.

75 Mensa 1 1,89 m, Epitaph 1 1,81 m, Rahmenbreite 3,8 cm.

76 Relief 1 1,78 m, Gisant 1 1,80 m, an den Füßen ca. 2 cm beschnitten.

Wenn man von den Abmessungen der originalen Teile ausgeht, verbleibt für die Nische eine Resthöhe von 66 cm⁷⁷. Diese Größe ist die Hauptvariable unseres Rekonstruktionsvorschlages. Der Gisant kann, wie auf unserer Skizze eingezeichnet, einfach auf einer Draperie gelegen haben, oder auch auf einem mit einer Prunkdecke versehenen Sarkophag⁷⁸. Die Mitteilung Morettis würde auf das Vorhandensein eines solchen schließen lassen. Nimmt man die Erwähnung Oldoinis hinzu, müßte dieser mit Wappen geschmückt gewesen sein. Wenn man aber von dem seit Bonifaz VIII. in Rom beliebten wappengeschmückten Sarkophagtypus ausgeht (Abb. 26)⁷⁹, ergeben sich Schwierigkeiten mit der nach unserer Rekonstruktion möglichen Nischenhöhe. Die Annahme der Existenz eines Sarkophags bedingt eine höhere Nische. Diese kann aber nur dann höher gewesen sein, wenn der Baldachin, ähnlich wie derjenige Bonifaz' VIII. (Abb. 19), auf gestelzten Sockeln gestanden hat. Da die heutigen niederen Plinthen nicht zu dem originalen Bestand gehören, steht es frei, an ihrer Stelle entsprechend andere anzunehmen⁸⁰. Die Nische selbst wird, wie üblich, mit einem umlaufenden Vorhang ausgestattet gewesen sein. Bezüglich der Gestaltung der schmalen Restfläche zwischen dem Wandgrab und den Baldachinsäulen wird man sich an den Wandgräbern Bonifaz' VIII. (Abb. 20) und Giangaetano Orsinis (Abb. 27) orientieren können und sich an dieser Stelle ein rahmendes Ornamentband vorstellen dürfen, das möglicherweise auch breiter als die in unserer Zeichnung angegebene Leiste gewesen sein und bis zum Boden gereicht haben kann. Der Grund für



34. Grabmal des Kardinals Ausia di Poggio, S. Sabina, Rom

77 Höhe zwischen Altarmensa und Assunta 210 cm. Epitaph h 21,5 cm, Gisant h 47 cm, Marien Tod h 75,5 cm, zusammen h 144 cm.

78 Die Draperie des heutigen Grabmals ist nicht trecentesk. Alle vergleichbaren Beispiele von Draperiefaltungen dieser Zeit zeigen symmetrisch hängende Schüsselfalten in irgendeiner Form, die im Falle des Alençon-Grabmals fehlen.

79 Vgl. auch die Sarkophage der Grabmonumente der Kardinäle Rodriguez (gestorben 1299) in S. Maria Maggiore und d'Acquasparta (gestorben 1302) in S. Maria in Aracoeli.

80 Wenn man die Höhe des Sarkophages Bonifaz' VIII. von 87 cm zugrunde legt und über der Grabfigur noch einen lichten Nischenraum von ca. 40 cm annimmt, ergibt sich eine notwendige Gesamthöhe für die Nische von 127 cm. Zieht man davon die laut unserer Vermessung effektiv übrigbleibende Resthöhe von 66 cm ab, bleibt eine Differenz von 61 cm, die man ungefähr als Sockelhöhe annehmen müßte. Zusammen mit der Säulenhöhe von 332 cm würde sich dann in etwa die gleiche Stützhöhe wie bei der „Cappella“ Bonifaz' VIII. ergeben. Da wir in unserer Rekonstruktionsskizze nur von dem vorhandenen Bestand ausgingen, ist auf eine Einzeichnung von Sarkophag und Sockeln verzichtet worden, da diese Hypothese nur eine Alternative vorstellt.

die Umwandlung des Baldachins in ein Halbziporium, für das nur dessen Front verwendet wurde, mag schließlich darin zu suchen sein, daß ein räumliches Ziporium an der Transseptwand den Blick in die Altempuskapelle verstellte hätte.

Wenn es in den zitierten Nachrichten heißt, daß Alençon das Sacellum selbst errichtet habe, dann kommt dafür wohl am ehesten die Zeitspanne zwischen 1378 und 1380 in Frage, in welcher er Titularkardinal von S. Maria in Trastevere gewesen ist⁸¹. Die Ausgestaltung der Rückwand kann gleichzeitig oder auch erst in den späten neunziger Jahren,

81 Die von K. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, Padua 1960, I, 23 angegebenen genauen Daten sind für die Verleihung des Kardinalats der 18.9.1378 und für diejenige des Kardinalbistoftitels von Sabina der 4.6.1380. H.-J. BRANDT nennt davon abweichend den 4.1.1380 (Das Herrenkapitel am Damenstift Essen in seiner persönlichen Zusammensetzung und seinen Beziehungen zur Seelsorge 1292 bis 1412, *Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen*, Heft 87, 1972, 132).

nach seinem Tode, erfolgt sein. Darüber müßten eingehendere stilistische Studien Aufschluß geben können. Der Wortlaut des Epitaphs jedenfalls zeigt, daß die Grabinschrift erst nach dem Tod des Kardinals eingemeißelt wurde⁸².

In der Cappella di S. Nicola, der Familienkapelle der Orsini in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, ist das Grabmal an der Stirnwand des Kapellenraumes zwar materiell von dem Altar getrennt, in seiner Komposition jedoch deutlich auf ihn bezogen (Abb. 27)⁸³. Die Konzeption ist dieselbe wie bei den „Cappellae“ Bonifaz' VIII. und Philipp d'Alençons: In Sichthöhe über dem Altar befindet sich die Grabnische und darüber die bildliche Darstellung, in diesem Falle das Fresko in Form eines Altartriptychons. Nikolaus, der Patron der Kapelle, und Franziskus, der Ordenspatron, scheinen auf die Gestalt des Verstorbenen zu deuten, um ihn der in der Mitte dargestellten Muttergottes zu empfehlen. Die in das Gewölbe führenden Dienste haben in bezug auf das Grabmal formal dieselbe Funktion der Begrenzung wie die Säulen der Ziborien⁸⁴.

Das Monument des Kardinals Arrigo Minutolo in der gleichnamigen Kapelle im Dom von Neapel präsentiert einen ganz anders gearteten Typus, hat aber mit den besprochenen Beispielen die enge Verbindung zwischen Grabmal und Altar gemeinsam (Abb. 28). Abgesehen von Überma-

lungen und der wahrscheinlich erneuerten Altarmensa ist es noch in seinem Originalzustand erhalten. Die Errichtung der Kapelle wird in der Bauzeit des Domes unter dem Episkopat Filippo Minutolos (1288–1301) angenommen. Einen Anhaltspunkt für die Datierung des Monumentes enthält ein Notariatsakt vom 28.2.1402, worin Kardinal Arrigo von den über die Familienkapelle verfügungsberechtigten Brüdern Percivallo, Giovanni und Francesco Minutolo die Erlaubnis erhält, die Familienkapelle durch eine Tribuna zu erweitern und darin einen Altar und sein Grabmal zu errichten. Der Anbau scheint 1404 fertig gewesen zu sein, das Monument wahrscheinlich in der Folgezeit, sicher aber noch vor dem Tod des Stifters im Jahre 1412⁸⁵.

Dieses Monument ist eine eigenartige Kombination von Baldachingrab und Ziborienaltar. Der Altar steht unmittelbar vor dem Grabmal zwischen den beiden, den Sarkophag stützenden Tugendallegorien. Seine Mensa ist durch eine Predella fest mit dem Sarkophag verbunden, wodurch dessen Front Retabelcharakter erhält. Auf der Predella ist die Madonna inmitten der zwölf Apostel dargestellt, auf der Sarkophagfront Christi Geburt, flankiert von vier Heiligen: zur Rechten die Hl. Anastasia, die Patronin der Titelkirche des Kardinals, welcher auch der Altar geweiht ist, und der Hl. Hieronymus mit der knienden Figur des Stifters; zur Linken der Hl. Petrus, der Patron der Kapelle, und der Hl. Januarius, der Patron des Doms. Bis auf den in das Monument integrierten alten Altar mit seiner byzantinisierenden Frontplatte gehören alle Teile der Zeit Arrigos, also dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an.

Die Anlage eines Grabmals hinter einem Altar ist zu Beginn der Renaissance nochmals in Rom durch das Monument Papst Nikolaus' V. belegt. Der Sarkophag und die Skulpturen befinden sich heute in den Grotten des Vatikan. Eine Zeichnung Grimaldis (Abb. 29) gibt den Zustand der zweiten Aufstellung im „Navis SS. Sudarii Veronice“ von Alt-St. Peter wieder. Aus den Angaben Alfaranos läßt sich im Zusammenhang damit aber noch die ursprüngliche Anlage rekonstruieren. Er verwendet in seinem Plan unter-

82 FRANCORUM GENITUS REGUM DE STIRPE PHILIPPUS ALENCONIADIS HOSTIAE TITULATUS AB URBE ECCLESIAE CARDO TANTA VIRTUTE RELUXIT UT SUA SUPPLICIBUS CUMULENTUR MARMORA VOTIS ANNO MILLENO CUM C QUATER ABDE SED I TER OCCUBUIT QUAE LUCE DEI PIA VIRGOQUE MATER.

Im Testament des Kardinals vom 11.8.1397 findet sich keine Erwähnung seiner Grabstätte.

83 Stifter dieser Kapelle sind die Brüder Napoleone und Giovanni Orsini, die Neffen Papst Nikolaus' III. Da auf den Stifterbildern der Kapelle Napoleone als Kardinal (Verleihung des Kardinalats 1288) und Giovanni als Subdiakon (Verleihung des Kardinalats 1316) dargestellt sind, wird vermutet, daß die Kapelle zwischen 1288 und 1316 eingerichtet worden ist und möglicherweise begonnen wurde, als Napoleone 1301 als Legat in Umbrien war. Da Giovanni auch in seinem Grabmal als jugendlicher Subdiakon dargestellt ist, kann angenommen werden, daß auch dieses vor 1316, also lange vor seinem Tod im Jahre 1335, entstand. – B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin 1915, I, 120, 151 ff. – J. B. SUPINO, La Cappella di Gian Gaetano Orsini nella basilica di San Francesco d'Assisi, in: *Boll. Arte* NS VI, 1926–27, 131 ff.

84 Auch das Grabmal Enrico Scrovegnis (zwischen 1317 und 1320) in der Arenakapelle in Padua befindet sich in Sichthöhe über dem Altar an der Stirnwand des Chorraums, doch ist der Altar weiter als in Assisi von dem Grabmal distanziert (siehe zuletzt I. HUECK, Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapelle, *Flor. Mitt* XVII, 1973, 2–3, 277–294). Monumentalisiert findet sich diese Anlage in den Monumenten König Roberts des Weisen (gestorben 1343) hinter dem Hauptaltar von S. Chiara und des Königs Ladislaus (in Arbeit noch 1423–28) hinter dem Hauptaltar von S. Giovanni a Carbonara in Neapel.

85 Literaturangaben bei M. H. LONGHURST, *Notes on Italian Monuments of the 12th to the 16th Centuries*, o. J., I, E 40. Ferner B. CANTÈRA, *L'edificazione del Duomo di Napoli al tempo degli Angioini*, Valle di Pompei 1890. – F. STRAZULLO, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Napoli 1959. – Bei B. CHIOCCARELLI (*Antistitum praeclarissimae ecclesiae catalogus*, Napoli 1643, 190) findet sich eine nach einer älteren Quelle (Gaspere Musca, *Catalogo Ep. Salern.*, fol. 202) aus den Visitationsakten des Domes von 1580 zitierte Beschreibung der Lage des Grabmals zum Altar, die derjenigen Oldoinis in bezug auf das Monument Alençons vergleichbar ist: „Supra altare Sanctae Anastasiae est constructum satis pulchrum, et magnificum marmoreum sepulchrum domini Henrici Minutuli ...“.



35. Isaia da Pisa, Grabfigur Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom



36. Werkstatt Isaia da Pisa, Grabfigur des Kardinals Martinez de Chiave, S. Giovanni in Laterano, Rom

schiedliche Symbole für die Bezeichnung eines Altarziboriums (Abb. 12, Nr. 47), eines von Schranken umgebenen Altars (Nr. 38), eines Altars ohne Schranken und Ziborium (Rechteck mit eingezeichnetem Kreuz) und eines Grabmals (etwa Nr. 59, a, 106). Am alten Standort des Monumentes Nikolaus V. (Nr. 61) steht das einen Altar bezeichnende Signum innerhalb des Signums für ein Grabmal. Es ist das einzige Beispiel dieser Art. Ergänzend zu dieser Angabe beschreibt er das Monument und seinen Standort folgendermaßen: „Sed iuxta ostium sacrarii parimodo adhaerens parietibus Basilicae, sequebatur elegantissimum sepulchrum marmoreum simul cum altari ad honorem sancti Nicolai Episcopi et Confessoris dicatum atque dotatum a Nicolao Quinto Pont. Max., ante quod sub tabula marmorea eximia corpus eiusdem Pontificis positum fuerat.“⁸⁶ Eine andere Notiz Alfaranos gibt die Lage des Altars noch

deutlicher an: „... Altari di S. Nicolao eretto già nella Chiesa ruinata appresso la porta della Sacristia nel Sepolcro di Nicolao V. ...“⁸⁷

Das Monument ist laut Auskunft des Liber Anniversariorum am 13.12.1576 in das nordöstliche Seitenschiff transferiert worden⁸⁸. Alfaranos Angaben haben daher Quellenwert, da er es noch an seinem ursprünglichen Standort gesehen hat. Nikolaus V. hatte, so vermerkt er dazu, seinem Namenspatron einen Altar errichten lassen und vor demselben zu Lebzeiten seine Beisetzung angeordnet⁸⁹. Das Kenotaph ist, wie Grimaldi berichtet, von seinem Bruder, dem Kardinal Filippo Calandrini, der seine Wappen an den Stylobaten anbringen ließ, errichtet worden⁹⁰.

⁸⁷ Ibidem, 155, Appendix 7.

⁸⁸ Ibidem, 74f. n. 3.

⁸⁹ Ibidem, 189, Nr. 61.

⁹⁰ Grimaldi, 216.

⁸⁶ Alfarano, 74, Nr. 61.

Die Skizze Grimaldis, die 1605 angefertigt wurde, gibt, wie gesagt – wie die Albertinazeichnung des Martinez-Monumentes –, nur den Zustand der zweiten Aufstellung wieder. Sie ist sehr summarisch und läßt alle Einzelheiten im unklaren. In der Angabe der architektonischen Struktur ist sie jedoch absolut ausreichend, um einen Vergleich mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal (Abb. 16) zu erlauben, dessen Typus in leicht variiertes Form aufgegriffen wurde. Zwei figurenbesetzte Pilaster auf Sockeln, die anstelle des Giebels einen doppelten Architrav tragen, bilden den architektonischen Rahmen für den Sarkophag mit dem Gisant, der in diesem Falle auf Konsolen gestanden hat. Der Befund des Sarkophages zeigt, daß diese Anbringung der ursprünglichen entsprochen hat, denn seine Sockelleiste ist sowohl nach oben als auch nach unten profiliert und mit Zierleisten versehen, ein Umstand, der nur durch einen Standort auf Konsolen zu erklären ist, bei welcher der Sarkophag auch von unten sichtbar war (Abb. 30). Grimaldis Skizze weist jedoch vor allem eine Eigentümlichkeit auf, die auch bei der Zeichnung des Martinez-Monumentes zu beobachten ist: den ins Auge fallenden freien Raum unterhalb des Sarkophages. In diesem Fall aber wissen wir durch Alfarano, daß an dieser Stelle ursprünglich ein Altar gestanden hat. Das Monument ist nach seiner Übertragung ohne ihn wieder aufgestellt worden, ein Vorgang, der unwillkürlich in dem zwanzig Jahre später vorgenommenen Transfer des Martinez-Monumentes einen Parallellfall vermuten läßt⁹¹.

Die Ähnlichkeit dieses Phänomens sowie die angeführten Vergleichsbeispiele – die eine gewisse Tradition in der Verbindung von Grabmal und Altar belegen – bestätigen also die schon auf Grund der von Panvinio und in der Cronaca antica verwendeten Terminologie geäußerte Vermutung, daß sich in dem Leerraum unterhalb des Sarkophages, am ursprünglichen Standort des Martinez-Monumentes, ein Altar befunden hat (Abb. 31). Es spricht manches dafür, daß er, wie in den Beispielen Bonifaz' VIII., Philippe d'Alençons und Nikolaus' V., dem Namenspatron des Stifters geweiht gewesen ist, der auch Titelheiliger der von Martinez gestifteten Kirche S. Antonio dei Portoghesi ist. Den liturgischen Erfordernissen entsprechend wird diese „Cappella“ auf einem ein- bis zweistufigen Sockel gestanden haben⁹².

Der Typus einer „Cappella“ mit Grabmal ist, wenn unsere Überlegungen richtig sind, offensichtlich schon im Auftrag des Kardinals Martinez de Chiavez festgelegt gewesen. Stiftungen solcher Art haben, wie die vorhergehenden Ausführungen zeigen, in Rom bereits existiert. Filaretos Lösung hat mit diesen Beispielen jedoch nur ganz allgemein die den Typus kennzeichnende Anlage eines Wandnischengrabmals über einem Altar gemeinsam. Seine künstlerische Realisierung zeigt eine ganz neuartige Gestalt, deren geistiger Ort durch die Ableitung ihrer einzelnen Komponenten näher bestimmt werden muß.

Gegenüber der mittelalterlichen Tradition im römischen und neapolitanischen Bereich sind vor allem zwei Umformungen von grundsätzlicher Bedeutung zu verzeichnen: Die niedrige Grabkammer wurde – möglicherweise in Angleichung an den Nischenraum florentinischer Avelli – erweitert⁹³, wodurch sie erst architektonische Bedeutung für das ganze Monument erhielt; die Raumform des Baldachins wurde aufgegeben⁹⁴ und die Architektur als plastischer Rahmen der Wandfläche vorgelegt.

Der diese Rahmenarchitektur bestimmende, mit Figurennischen besetzte Pilaster ist ein auf römischem Boden erstmalig nachweisbares Motiv. Er findet sich in identischer Ausprägung innerhalb derselben Monumentengattung aber schon an dem etwa zehn Jahre früher entstandenen Grabmal des Conte Ruggiero di Sanseverino im Oratorio di S. Monica in S. Giovanni a Carbonara in Neapel (Abb. 17). Dieses Grabmal ist gleichsam das letzte Glied einer Formenreihe mit hundertjähriger Tradition an der Schwelle einer neuen Zeit. Tino di Camaino hatte mit den Monumenten der Maria von Ungarn, der Maria von Valois und des Herzogs Karl von Calabrien in den zwanziger und frühen

Egger hat für das fragliche Mittelfeld in der ersten Aufstellung eine vielzeilige Inschrift in Erwägung gezogen. Tatsächlich ist in der folgenden Zeit, schon ab dem Monument des 1451 gestorbenen Kardinals Astorgio Agnense in S. Maria sopra Minerva, diese Fläche für ein Epitaph verwendet worden. Es hat sich jedoch gezeigt, daß bei der Abtragung von Monumenten in allen Fällen wenigstens das Epitaph und der Sarkophag mit dem Gisant aufbewahrt worden sind. Es wäre daher nicht einzusehen, warum es ausgerechnet bei der Transferierung des Martinez-Grabmals, hätte es ein solches gegeben, nicht mit übernommen worden sein sollte. Außerdem enthält die Inschrift auf dem Rotulus der Sarkophagfront bereits alle notwendigen Angaben. Wenn, wie in der Folgezeit, Sarkophag wie auch Epitaphplatte beschriftet wurden, dann enthielt das Epitaph immer alle historischen Daten, während auf der Sarkophagfront nur ein kurzes Epigramm angebracht wurde.

93 Vgl. Burger 1904, fig. 22a–25.

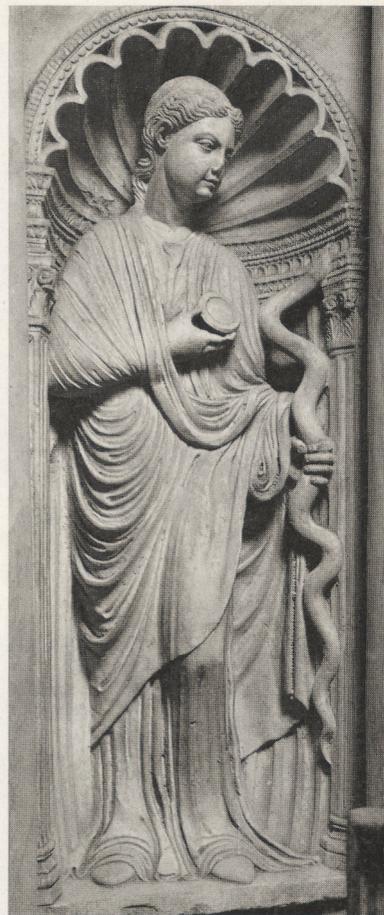
94 In Neapel und Rom als an die Wand gelehnter Baldachin mit quadratischem Grundriß, in Rom auch als Halbziporium (Monumente Durandus, Rodriguez, Acquasparta) üblich.

91 Rasponi spricht übrigens konsequenterweise nur mehr von einem „sepulcrum“ bzw. „sepulcrale monumentum“, während Panvinio ja noch ein „sepulchrum ... cum ... altari“ vermerkt.

92 Da der Sarkophag nicht, wie derjenige Nikolaus' V., auf Konsolen angebracht, sondern in eine Wandnische eingefügt war, ist zu vermuten, daß der Altar direkt an der Wand oder höchstens mit einem unwesentlichen Abstand davor gestanden hat.

dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts den für ein ganzes Jahrhundert gültigen Typus geprägt. Florentinische Künstler hatten ihn durch Einführung figurenbesetzter Stützen bereichert (vgl. die Monumente Roberts des Weisen und König Ladislaus⁹⁵) und schließlich in Renaissanceformen übergeführt. Andrea da Firenze, der das Sanseverino-Monument am Sarkophag und am Dach des „thalamus“ signierte, ersetzte den Spitzbogen des Baldachins durch einen Rundbogen, die gotischen Laubkapitelle durch korinthische und stellte die Figuren nicht mehr unter Baldachine, sondern fügte sie in Muschelnischen ein. Er arbeitete an diesem Monument zur gleichen Zeit wie Filarete an den Bronzetüren von St. Peter⁹⁵. Es darf daher wohl vorausgesetzt werden, daß Filarete Andreas Arbeit kannte. Durch die Figurennischen hatten die Stützen eine rein frontale Ausrichtung erhalten und waren in dieser Gestalt für eine Verwendung als Wandpilaster schon prädestiniert gewesen⁹⁶. Auch die Verwendung eines Blendfeldes ist am ehesten im Zusammenhang mit dem Sanseverino-Monument zu erklären. Der das Grab überhöhende, die untere Begrenzung des vertieften Feldes bildende, profilierte Bogen ist in beiden Fällen zwischen zwei Figurennischen eingespannt und setzt auf den Sims der Pilaster, beim Martinez-Monument nur um eine Zone nach unten gerückt, auf⁹⁷.

37. *Isaia da Pisa, Prudentia. Grabmal des Kardinals Matteo d'Acquasparta, S. Giovanni in Laterano, Rom*



95 Die Ausführung dieses Monumentes wird in der Zeit zwischen dem Tod des Conte Ruggiero di Sanseverino 1433 und Andreas 1441 belegter Tätigkeit in Florenz angenommen.

96 Das Motiv übereinander angeordneter Figurennischen als Schmuck architektonischer Glieder – letzten Endes wohl französischer Provenienz – dürfte in dieser Ausprägung in Italien auf die florentinische Monumentalmalerei zurückzuführen sein. Ausgehend von Giotto's Ausmalung der Kapellen Bardi und Peruzzi in S. Croce in Florenz, hat es die Giotto'schule, wie namentlich Taddeo und Agnolo Gaddi, in ihr Dekorationssystem aufgenommen und Fensterlaibungen, Schildbögen und Wandpilaster mit Figurennischen besetzt (S. Croce in Florenz, Cappella del Sacro Cingolo im Dom von Prato). In S. Maria Maggiore in Florenz sind auch die Mittelschiffpfeiler auf diese Weise ausgestattet und die Kämpferzonen darüber durch Konsol-simse markiert. In der Florentiner Plastik ist dieses Motiv nicht bekannt, taucht aber außerhalb von Florenz oft dort auf, wo Florentiner tätig sind oder florentinischer Einfluß nachzuweisen ist: wie z. B. an den Pfeilern der Cappella di Piazza in Siena (1376 bis zur Kämpferzone hochgeführt), am Portal von S. Nicola in Tolentino (1432–1435) von Nanni di Bartolo oder an den Pfeilern der Kapellenschildbögen der Capella di S. Sigismondo im Tempio Malatestiano in Rimini (1447). In Neapel finden sich, wie schon erwähnt, figurenbesetzte Stützen ausschließlich an denjenigen Grabmälern, die von Florentinern ausgeführt worden sind (vgl. besonders die Monumente des Königs Ladislaus, Ruggiero Sanseverinos und in dessen Nachfolge Sergianni Carracciolos).

97 Donatello's Ludwigstabernakel und Masaccio's Trinitätsfresko kommen hier nicht als Vorbilder in Betracht. In diesen beiden

Das bekrönende Element der Architektur hingegen dürfte auf eine florentinische Prägung zurückzuführen sein. Die Anordnung eines den Kranz mit dem Stifterwappen haltenden fliegenden Puttenpaares direkt unterhalb des Giebels mit der Darstellung Christi bzw. Gottvaters scheint die Lösung Brunelleschi's am Portal der Pazzikapelle aufzugreifen (Abb. 18)⁹⁸. Einem florentinischen Muster ent-

Beispielen ruht der Bogen auf eigenen Stützen und bildet mit ihnen eine selbständige tektonische Einheit, die ihrerseits in eine andere eingeschrieben ist. Dies ist in Filarete's Entwurf nicht der Fall.

Der Gedanke an ein Triumphbogenmotiv muß in diesem Zusammenhang ebenfalls abgewiesen werden. Es wäre u. E. zu gewagt, in dieser Zeit noch die Vorstellung eines Triumphbogens ganz allgemein mit der Überhöhung durch einen Bogen gleichsetzen zu wollen. In der Mitte des 15. Jahrhunderts scheinen im Gegenteil schon ganz bestimmte architektonische Kennzeichen – frei stehende Säule auf hohem Sockel und verkröpftes Gebälk –, die alle dem Chiavez-Monument fehlen, damit verknüpft zu sein, wie etwa das von Tommaso di Bartolommeo zwischen 1449 und 1454 gearbeitete Portal von S. Domenico in Urbino beweist (E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze 1899, 92f.).

98 Das Motiv des Puttenpaares stammt von frühchristlichen Sarkophagen und ist im Trecento und Quattrocento häufig nachzuweisen. Die Vergleichbarkeit mit dem Portal der Pazzikapelle liegt nicht in dem Motiv selbst, sondern in der Eigenart der Zusammenordnung.

spricht auch der Sarkophag. Die Kastenform mit profilierten Simsens ist zwar im Trecento im norditalienischen und toskanischen Raum in verschiedenen Ausprägungen verbreitet gewesen. Doch die Art und Weise der Ausgestaltung, d. h. die Rückführung auf die Grundform, sowie die Dekoration der leeren, höchstens mit einer schmalen Leiste gerahmten Frontfläche, mit zwei einen Kranz oder einen Rotulus haltenden Engeln bzw. Putten, darf in der Frührenaissance als florentinische Eigenart gewertet werden (Abb. 32)⁹⁹.

Die Zusammenstellung mehrerer Zierleisten ohne trennende leere Bänder ist in den Gesimsprofilierungen der römischen Antike wie im Duecento und Trecento (etwa an den Domkanzeln der Pisani in Siena und Pisa oder am Monument des Kardinals de Braye von Arnolfo di Cambio) nachzuweisen. Das gleiche gilt für die Ornamentbasen der Pilaster und vor allem für den Kapitelltypus. Das niedere Kompositkapitell mit den drei gleich hohen Akanthusblättern, das letzten Endes auf antik römische Typen zurückgeht, entspricht nicht den in der florentinischen Frührenaissance verwendeten Formen, kann aber wiederum bei Arnolfo di Cambio und z. B. an den Ädikulen des Baptisteriums von Florenz beobachtet werden¹⁰⁰.

Das Figurenprogramm des Martinez-Monuments besteht aus sieben Tugendallegorien und der Verkündigung: hinter der Gestalt des Verstorbenen die drei theologischen, in der untersten und mittleren Zone der Pilasternischen die Kardinaltugenden und in der obersten Gabriel und Maria. Die Verwendung eines solch vielfigurigen Programms wie seine Thematik ist ein Erbe des 14. Jahrhunderts und im römischen Quattrocento auch weiterhin beliebt gewesen. Zwei Komponenten treten aber innerhalb der römischen Frührenaissance gleichzeitig zum ersten und zum letzten Mal auf, sozusagen als Restelemente mittelalterlicher Tradition: die Verkündigung als oberstes Figurenpaar, die in dieser Position eine stereotype Erscheinung an trecentesken Portalen und Grabmonumenten ist, und das Motiv einer Figurengruppe mit szenischer Wirkung hinter dem Gisant. Die Gruppe des die Exequien vollziehenden Bischofs mit seinen beiden Assistenten hinter der Grabfigur des Königs Ladislaus in S. Giovanni a Carbonara in Neapel könnte

etwa als ein in der Komposition besonders verwandtes Beispiel angeführt werden (Abb. 33)¹⁰¹.

V

Durch die Heranziehung und Verschmelzung von Gestaltelementen verschiedener Provenienz ist mit dem Martinez-Monument ein neuer Formtypus entstanden, der aber noch nicht ohne Schwächen und Widersprüche war. Er enthielt Zukunftsweisendes und Elemente, die nicht weiterentwickelt wurden. Die besonderen Charakteristika der mittelalterlichen Tradition und des Florentiner Ambiente wurden im Verlauf einer Homogenisierung der Gesamtgestalt eliminiert. Die direkte Beziehung einer Figurengruppe zu der Gestalt des Verstorbenen wurde aufgegeben und die figürliche Darstellung in Zukunft durch architektonische Mittel von der Grabfigur abgehoben (Abb. 34). An die Stelle des florentinischen Sarkophagtypus und des Giebels traten von anderen antiken Vorbildern inspirierte Formen. Die Grundstruktur des Wandnischengrabes erwies sich jedoch als dauerhaft und entwickelte sich, bei rascher Organisierung ihres Gefüges, zu dem beliebtesten Typus der römischen Frührenaissance. Mit der Aufgabe des Ziboriums als Raumform für den Altar hatte dieser für die gesamte Anlage an Gewicht verloren. Dadurch, daß die Architektur nun zum Grabmal und nicht mehr zum Altar gehörte, hatte das Monument, im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen, die man als Altarziborien mit Wandnischengrab bezeichnen kann, den Charakter eines Wandgrabmals mit Altar angenommen (Abb. 31). Dieser konnte in einem weiteren Schritt, ohne Änderung der Gesamtstruktur, durch ein Epitaph, welches Wappenschilder statt der Figurennischen rahmten, ersetzt werden (Abb. 34). Somit war auch die unterste Zone, als Sockel definiert, der eigentlichen Grabmalarchitektur inkorporiert. Die Grabnische wurde von der Gliederung der Pilaster erfaßt, indem die Simse zwischen den mittleren und oberen Figurennischen verbunden wurden. Durch das auf diese Weise gewonnene zweite Hauptgesims wurde der gleichsam als Grabkammer markierte Sarkophagbereich von der darüberliegenden Figurenzone getrennt. Das atektonische rundbogige Blendfeld

99 Vgl. auch die Sarkophage des Bruni-Monumentes in S. Croce und des Federighi-Monumentes in S. Trinità in Florenz oder den Isottasarkophag in S. Francesco in Rimini.

100 Dieser Kapitelltypus begegnet im übrigen auch in den Reliefs der Bronzetüren von St. Peter und im Architekturtraktat Filaretos. Ob er seine Anregungen diesbezüglich mehr mittelalterlichen Vorbildern oder einem Studium der römischen Antike verdankt, muß dahingestellt bleiben.

101 Meistens sind an dieser Stelle Pleureurs oder die Exequien in Relief dargestellt, wie an den Monumenten der Maria von Valois, des Herzogs Karl von Calabrien in S. Chiara und des Kardinals Carbone in S. Gennaro in Neapel, oder des Kardinals Annibaldi in S. Giovanni in Laterano in Rom. Die Gestalten der sieben freien Künste hinter dem Gisant König Roberts des Weisen in S. Chiara sind vollplastische Halbfiguren wie die Tugenden des Martinez-Monumentes.



38. *Isaia da Pisa, Grabfigur Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom*



39. *Werkstatt Isaia da Pisa, Grabfigur des Kardinals Martinez de Chiaves, S. Giovanni in Laterano, Rom*



40. *Isaia da Pisa, Grabfigur Papst Eugens IV., S. Salvatore in Lauro, Rom*



41. *Werkstatt Isaia da Pisa, Grabfigur des Kardinals Martinez de Chiaves, S. Giovanni in Laterano, Rom*

verschwand. Die Einführung eines Gebälks und die Eliminierung der Kapitelle gaben der Architektur hingegen ein festgefügt, massives Gepräge. Damit war das Monument zu einer selbständigen, in die Wand eingerückten architektonischen Einheit geworden.

Das für Eugen IV. adaptierte Grabmal (Abb. 1) ist ein Beispiel in einer Reihe von Monumenten, welche diesen Typus in seiner voll ausgebildeten Form stereotyp wiederholen¹⁰². Das Martinez-Monument hingegen zeigt alle Merkmale einer Initialphase. Die einzelnen Strukturele-

¹⁰² So z.B. die Monumente Agnense, Pius II. und III., Tebaldi, d'Albret, Riario, Mellini, Ausia, Lonate, Podocatharo, Savelli und Vera.

mente verschiedener Herkunft sind noch nicht zu einer Einheit verschmolzen. Es ist in seiner Gesamtgestalt noch additiv und markiert den Beginn einer Entwicklung, an deren Ende das Monument Eugens IV. steht.

Die Konzeption des Martinez-Monumentes ist vielleicht deshalb so erfolgreich gewesen, weil sie verschiedenen Anforderungen, die man an ein Grabmal stellen konnte, gleichermaßen entgegenkam. Sie hatte eine repräsentative Form und war, als Wandnischengrab, gleichzeitig raumsparend. Sie ermöglichte es, ein figürliches Programm zu entwickeln, und bot – anstelle des Altars – Platz für wortreiche Inschriften. Die Möglichkeit einer betont architektonischen Ausgestaltung schließlich entsprach grundsätzlich dem römischen Gestaltempfinden.



42. Werkstatt Isaias da
Pisa, *Fortitudo*.
Grabmal des Kardinals
Martinez de Chiavez,
S. Giovanni in Laterano,
Rom

VI

Wie schon erwähnt, ist die Vollendung des Grabmals von den meisten Autoren auf Grund eines stilistischen Vergleichs seiner Figuren mit dem Gisant Eugens IV. Isaias da Pisa zugeschrieben worden¹⁰³. Prinzipiell ist daran sicher nicht zu zweifeln. Doch muß die Frage seines persönlichen Anteils nochmals erörtert werden. Vor allem ist die Übereinstimmung der beiden Gisants zu überprüfen und auf ihren Qualitätsunterschied aufmerksam zu machen (Abb. 8, 11, 35, 36). Der Parallelfaltenstil der Grabfigur des Kardinals von Portugal ist in einem viel höheren Grad schematisiert als derjenige Eugens IV. Nicht die geringste Unre-

¹⁰³ Detaillierte Zuschreibungen nehmen wenige Autoren vor, wenn auch Unterschiede in der Ausführung erkannt werden. Ciaccio, gefolgt von Davies, schreibt den Sarkophag Filarete, den Gisant und die Allegorien der Kardinaltugenden dem „Maestro delle Virtù“ und die übrigen Skulpturen einer von diesem Meister abhängigen Hand zu. Golzio gibt die gesamte Plastik Isaias außer der Temperantia und Iustitia, weil sie besser, und der Fortitudo, weil sie schlechter sei. Oettingen ist der einzige, der alle Fragmente noch Filarete zuerkennt.

gelmäßigkeit stört die monotone Kalligraphie der Linienführung, deren Kurvaturen die Symmetrie einer durchhängenden Kette haben. Diese Art der Faltenwiedergabe findet sich auch im Mantel der Jungfrau (Abb. 11), läßt sich aber z. B. nicht mit derjenigen der Prudentia vergleichen (Abb. 37). Hier zeigt sich, wie in der Kasel des Papstes, das entschiedene Bemühen um eine lebendigere Faltenführung. Die eintönige Regelmäßigkeit wird durch Brüche in den Faltenzügen und ungleichmäßige Breite der Faltenstege etwas aufgelockert. In den Faltenältern sind häufig die Spuren des Spitzzeisens stehengelassen, eine Eigentümlichkeit, welche in der Bearbeitung der Grabfigur des Kardinals nicht zu beobachten ist. Die Faltung der Draperie, auf welcher er ruht, wie die exakt übereinanderliegenden Quasten der Prunkkissen demonstrieren, im Gegensatz zu der Wiedergabe Isaias, denselben Schematismus, welcher die Parallelfaltenzüge beherrscht. Die Muster der Stoffe sind wie mit dem Stichel in Metall geritzt, dabei ohne Präganz und im Detail überaus flüchtig, während die Oberflächenbehandlung des Gisants Eugens IV. Sensibilität in der Bearbeitung des Marmors verrät. Diese manifestiert sich besonders eindrucksvoll in der Ornamentik der Prunkkissen und in der Durchgestaltung des Portraits (Abb. 38–41). Das Gesicht des Papstes ist so stark von persönlichem Ausdruck geprägt, daß man meinen möchte, es sei nach einer Totenmaske modelliert. Die Bearbeitung zeigt eine erstaunliche Fähigkeit, dem harten Material ein Gefühl für die unterschiedliche Konsistenz etwa der fleischigen Faltenpartien um Mund und Wangen im Gegensatz zu der an Nasenrücken und Stirn glatt über den Knochen gespannten Haut abzugewinnen. Gegenüber dieser alle Teile erfassenden Modellierung erscheint das Gesicht des Kardinals hart und unbelebt, mit leeren, ausdruckslosen Partien in der Wangen- und in der Nasen-Stirnpartie. Es hat viel mit den Köpfen der Tugendallegorien gemeinsam, obwohl es als Portrait gewertet werden soll. Die gerade Nase, die in symmetrischen Bögen direkt in die Augenbrauen übergeht, die harten Kanten, die sich durch den abgeflachten Nasenrücken ergeben, die vollen, ungegliederten Wangen und die Modellierung der Mundpartie enthalten vieles, was man in den Gesichtern der Justitia und Fortitudo wiederfinden kann (Abb. 42). Das massive Figurenvolumen hat den Charakter der Materie nicht verloren. Die Faltenangaben um den Oberkörper scheinen nur eingekerbt, die Kissen geben dem Gewicht des Kopfes nicht nach, Körper und Gewand bilden einen einheitlichen Block. Im Gegensatz zur Figur Eugens IV. ist es hier nicht gelungen, auch nur ein geringes Gefühl für unterschiedliche Stofflichkeit zu erzeugen. Die Bearbeitung der Oberfläche ist hart und hat kein Leben. Die Ausführung der ge-



43. Werkstatt Isaia da Pisa, Maria. Grabmal des Kardinals Martinez de Chiavez, S. Giovanni in Laterano, Rom



44. Grabmal des Kardinals Martinez de Chiavez, S. Giovanni in Laterano, Rom. Sarkophagdetail

samten Figurenausstattung – abgesehen von Prudentia und Temperantia – trägt das Gepräge von Lieblosigkeit und Flüchtigkeit und ist, wie die Kissen und die Gestalt der Jungfrau (Abb. 11, 43), nicht einmal in allen Teilen fertiggestellt worden. Diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, daß Isaia nur die beiden Tugendallegorien der untersten Pilasternischen eigenhändig gearbeitet und alles übrige seiner Werkstatt überlassen hat.

Das einzige Stück, welches mit der plastischen Ausstattung des Grabmals nicht in Einklang steht, ist der Sarkophag (Abb. 11). Die Art und Weise der Ausarbeitung seiner Gesimsprofile stimmt nicht mit den Gesimsen der noch erhaltenen Nischen der Temperantia und Prudentia überein und auch die Putten lassen eine ganz andere Hand als die übrigen Figuren erkennen (Abb. 44)¹⁰⁴. Das Motiv des

einen Kranz haltenden fliegenden Puttenpaares der frühchristlichen Sarkophage erscheint nicht einfach zitiert, wie etwa im Blendfeld des Bogens und an den Bronzetüren von St. Peter (Abb. 45). Die beiden Gestalten sind sehr überlegt in die zwischen Rotulus und Rahmen verbleibende Fläche komponiert. Sie verbinden in perfekter Weise die untere Ecke diagonal mit dem oberen Rand des Rotulus, während die Haltung der dem Betrachter näher liegenden Gliedmaßen die starke Diagonalebewegung wieder zur Waagrechtens ins Gleichgewicht bringt. Sie enthalten in ihrer Drehung und dem nach hinten abgewinkelten Bein ein ausgesprochen räumliches Element, das ihrer Aktion Intensität und Energie verleiht. Alle diese Beobachtungen lassen sich an den Puttenpaaren der Bronzetüren nicht machen. Der Qualitätsunterschied in Entwurf und Ausführung ist nicht zu übersehen. Und nur der Unterschied in der Ausführung läßt sich erklären, indem man, wie von Ciaccio vorgeschlagen, die Bronzeputten einem Gehilfen zuschreibt. Man muß zwar ins Kalkül ziehen, daß wir Filaretes Arbeitsweise in Marmor von keinem für ihn gesicherten Stücke

¹⁰⁴ Dieser Umstand veranlaßte Ciaccio, ihn Filarete zuzuschreiben. Die Puttenpaare der Bronzetür gibt sie einem seiner Gehilfen, um den Qualitätsunterschied zu erklären. Lazzaroni und Munoz meinen, daß die Putten von derselben Hand wie diejenigen der Carità, d. h. von Isaia seien.



45. Filarete, Bronzetüren von St. Peter, Rom. Detail des linken Türflügels

kennen. Die Andersartigkeit des Sarkophages im Verhältnis zur übrigen Plastik des Monumentes allein ist jedoch kein ausreichender Grund, ihn Filarete zuzuschreiben, und auch der Vergleich mit den Bronzetüren ergibt keine Anhaltspunkte, die dazu ermutigen könnten.

Wie aus dem Brief der Signoria hervorgeht, müssen die Arbeiten an dem Grabmal vor seiner Abreise aber schon in irgendeiner Form im Gange gewesen sein. Das bedeutet andererseits jedoch nicht, daß wir ein fertiges Stück seiner Hand zuzuschreiben haben. Der Sarkophag kann, wenn man ihn als einziges vollendetes Stück seiner Werkstatt ansehen will, die Arbeit eines begabten Gehilfen oder eines mit Filarete arbeitenden Meisters sein. Er könnte z. B. aber auch von einem Meister stammen, dem der Auftrag zur Fertigstellung des Monumentes vor Isaia zugegangen war und dann aus irgendeinem Grund wieder entzogen wurde. Solche Beispiele sind nicht selten. Damit soll nur angedeutet sein, daß man sich nicht deswegen veranlaßt sehen muß, den Sarkophag Filarete, dem entwerfenden Meister, zuzuschreiben, weil er sich von dem Stil Isaias, des ausführenden Meisters, unterscheidet.

Es ist hingegen ziemlich sicher zu vermuten, daß Isaia eine Anzahl abbozierter Blöcke vorgefunden hat. Wir wissen aber nicht, wie weit diese schon gediehen waren, d. h. in welchem Grade sie bereits die Gestaltung Filaretes enthielten. Wir wissen genausowenig, ob Isaia alle Figuren nach Zeichnungen oder Bozzetti Filaretes gearbeitet oder auch einen eigenen Beitrag geleistet hat. Diese Fragen berühren u. a. das Problem, wie weit er möglicherweise stilistisch von Filarete beeinflußt worden ist und ob die Antikenabhängigkeit der Kardinaltugenden auf Filarete oder Isaia zurückzuführen ist. Isaias persönliche Beteiligung läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit zunächst nur in der Ausführung der Prudentia und Temperantia nachweisen.

VII

Es darf als sicher gelten, daß Isaia da Pisa die Arbeit am Martinez-Monument nicht übernommen hat, bevor feststand, daß Filarete nicht nach Rom zurückkehren würde, also bestimmt nicht vor Sommer 1449¹⁰⁵. Dieses Datum ist jedoch nur ein terminus post quem. Es muß damit gerechnet werden, daß die Arbeit u. U. über einen nicht näher bestimmbareren Zeitraum unvollendet liegenblieb. Die Entstehung des Monumentes Eugens IV. ist zwischen 1447, dem Tod des Papstes, und 1453, dem Tod Francesco Condulmers, anzusetzen. Eine genauere Zeitbestimmung der beiden Arbeiten ist nach unserem momentanen Kenntnisstand nicht möglich. Wie die Ausführung des Martinez-Monumentes verrät, scheint Isaia dieser Auftrag jedenfalls nicht sehr wichtig gewesen zu sein, oder sein Interesse daran ist sehr schnell erloschen. Rein hypothetisch wäre es möglich, daß er die Ausführung dieses Grabmals seiner Werkstatt überließ, nachdem er den Auftrag für das Monument Eugens IV. erhalten hatte.

Leider gibt es keine brauchbaren Anhaltspunkte für dessen ursprüngliches Aussehen. Die Drapierung der Decke des Totenlagers läßt, wenn man sie mit denjenigen Martinez' de Chiavez (Abb. 11) und Nikolaus' V. (Abb. 30) vergleicht, allenfalls auf einen Kastensarkophag florentinischen

105 1449 hat er ein Silberkreuz für den Dom von Bassano angefertigt, datiert und signiert (G. GEROLA, Una croce processionale del Filarete a Bassano, *L'Arte* IX, 1906, 292–296). Lazzaroni und Munoz wollen aus einer Stelle seines Architekturtraktats, die auf den Juwelendiebstahl 1449 in S. Marco in Venedig Bezug nimmt, schließen, daß er sich zur Zeit dieses Vorfalles dort aufgehalten hat (Lazzaroni-Munoz, 158). Ab 1451 ist er in Mailand nachzuweisen.

Gepräges schließen¹⁰⁶. Diese Annahme setzt aber gleichzeitig eine Priorität des Martinez-Monumentes voraus, denn die Einführung des florentinischen Sarkophagtypus in Rom ist eher von einem Florentiner als von Isaia zu erwarten. Es ist also ohne weiteres denkbar, daß er sich an Filaretos Lösung orientierte. Das Grabmal Eugens kann aber auch einem ganz anderen, weniger aufwendigen Typus angehört haben, wenn man bedenkt, daß die Kosten des Transfers in Alt-St. Peter nur halb so hoch wie diejenigen des Monumentes Pauls II. gewesen sind¹⁰⁷. Ein Altar ist sicher auszuschließen, denn dieser hat, laut Alfarano (vgl. Abb. 12, Nr. 58), neben dem Grabmal gestanden. Ein Epitaph kann hingegen mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, denn die überlieferte Inschrift hat sechs Zeilen mehr als diejenige Nikolaus' V. (Abb. 30) und dürfte damit wohl für den zur Verfügung stehenden Platz auf einem Rotulus an der Sarkophagfront zu lang gewesen sein.

106 Vgl. etwa auch Gisant und Sarkophag des etwas später entstandenen Federighi-Grabmals von Luca della Robbia in S. Trinità in Florenz.

107 Siehe Anmerkung 23.

Die Prioritätenfrage hat nun an Bedeutung verloren, denn es stehen nicht mehr zwei im Typus vergleichbare Monumente zur Diskussion. Wir haben es vielmehr mit einem bekannten und einem unbekanntem Werk zu tun. Außerdem ist aus typologischen und chronologischen Gründen eine Abhängigkeit des Martinez-Monumentes von dem Grabmal Eugens IV. nicht sehr wahrscheinlich. Wenn Kardinal Martinez den Auftrag schon zu Lebzeiten vergeben hat, ist mit Entwurfsarbeiten Filaretos auf alle Fälle schon in der ersten Jahreshälfte 1447 zu rechnen. Und damit ergibt sich für dieses Monument sicher ein früherer Arbeitsbeginn als für dasjenige Eugens IV. Solange wir also kein ähnliches Monument früheren Datums kennen, muß der Entwurf Filaretos als entscheidende Initialleistung für die Typologie der quattrocentesken Grabmalproduktion in Rom gewertet werden. Im Laufe der Zeit sind Varianten aus dieser Grundform abgeleitet worden und andere Typen hinzugetreten. Aber die im Martinez-Monument angelegte Grundkonzeption ist in ihrer ausgebildeten Gestalt die aufwendigste Grabmalsform der römischen Frührenaissance geblieben.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Alfarano *Tiberii Alpharani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. D. M. CERRATI, Roma 1914
- Anonymus Anonymus, *De Morte Eugenii IV.*, in: Cod. Vat. lat. 8093. — Ebenso in: *Appendix ad opera edita ab Angelo Maio*, Romae 1871
- Astolfi CARLO ASTOLFI, Storia del convento e chiesa di S. Salvatore in Lauro oggi S. Maria di Loreto dei Marchegiani I, *Rassegna Marchigiana* XI, 1933, 173–188
- Bertaux ÉMILE BERTAUX, *Rome*, Paris 1905, II
- Burger 1904 FRITZ BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Straßburg 1904
- Burger 1906 FRITZ BURGER, Isaia da Pisas plastische Werke in Rom, *JbPrKs* XXVII, 1906, 228 bis 244
- Ciaccio LISETTA CIACCIO, Scultura romana del Rinascimento. Primo Periodo (sino al pontificato di Pio II.), *L'Arte* IX, 1906, 165–184
- Ciacconio ALFONSI CIACCONII *Vitae et gesta summorum pontificum a Christo domino usque ad Clementem VIII. necnon S. R. C. cardinalium cum eorumdem insignibus*, Romae 1601
- Ciacconio-Oldoini *Alphonsi Ciacconii Vitae, et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX.*, ab AUGUSTINO OLDOINO, Romae 1677
- Davies GERALD S. DAVIES, *Renascence. The Sculptured Tombs of the 15th. Century in Rome*, London, 1910
- Egger HERMANN EGGER, Kardinal Antonio Martinez de Chaves und sein Grabmal in San Giovanni in Laterano, in: *Miscellanea Francesco Ebrle*, Roma 1924, II, 415–431
- Fraschetti STANISLAO FRASCHETTI, Arte retrospettiva: le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani della rinascenza, *Emporium* XVI, 1902
- Frey KARL FREY, Zur Baugeschichte des St. Peter, *JbPrKs*, Beiheft zum 33. Band, Berlin 1913
- Golzio V. GOLZIO–G. ZANDER, L'arte in Roma nel secolo XV, in: *Storia di Roma* XXVIII, Bologna 1968
- Grimaldi *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, ed. RETO NIGGL, Biblioteca Apostolica Vaticana 1972 (Cod. Barb. lat. 2733, 1619)
- Lauer PHILIPPE LAUER, *Le Palais de Latran*, Paris 1911
- Lazzaroni-Munoz M. LAZZARONI–A. MUNOZ, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV.*, Roma 1908
- Mann H. K. MANN, *Tombs and Portraits of the Popes in the Middle Ages*, London (1928)
- Montini RENZO U. MONTINI, *Le tombe dei Papi*, Roma 1957
- Panvinio, Lateran Onuphrii Panvini Veronensis fratris Eremitae Augustiniani De sacrosancta Basilica, Baptisterio, et Patriarchio Lateranensi Libri Quatuor, in: PH. LAUER, *Le Palais de Latran*, Paris 1911
- Panvinio, St. Peter Onuphrii Panvini De rebus antiquis memorabilibus, et praestantia Basilicae Sancti Petri, in: Card. ANGELO MAI, *Spicilegium Romanum*, tom. IX, Romae 1843.
- Pope-Hennessy JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958
- Rasponi CESARE RASPONI, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, Romae 1656
- Riccoboni ALBERTO RICCOBONI, *Roma nell'arte 1. La scultura nell'evo moderno*, Roma 1942
- Schubring PAUL SCHUBRING, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin 1919
- Seymour CHARLES SEYMOUR JR., *Sculpture in Italy. 1400 1500. The Pelican History of Art* 26, 1966
- Steinmann ERNST STEINMANN, *Rom in der Renaissance*, Leipzig 1899
- Vasari-Frey *Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. KARL FREY, I. 1., München 1911
- Vegio MAFFEO VEGIO, De rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri Romae, in: *Acta Sanctorum* XXVII, Junius VII, 1867, 56*ff.
- Venturi ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana* VI, Milano 1908