

DONATELLO- STUDIEN

Bruckmann München

1979

ITALIENISCHE FORSCHUNGEN

herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz

DRITTE FOLGE

BAND XVI

DONATELLO-STUDIEN

Redaktion Monika Cämmerer



Kunsthistorisches Institut in Florenz

Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo und das Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort*

In einem Aufsatz, den ich vor fast dreißig Jahren im *Art Bulletin* veröffentlichte, behauptete ich kühn, Donatellos Bronzekanzeln in S. Lorenzo seien im Grunde doch *ein* zusammenhängendes Kunstwerk (fig. 1–3)¹. Daran zu erinnern ist, daß wir keinerlei gegenössische Dokumentation über die Kanzeln besitzen. Von Vespasiano da Bisticci und Vasari wissen wir nur, daß sie von Cosimo de' Medici für S. Lorenzo in Auftrag gegeben wurden; für jene Kirche also, die Brunelleschi für denselben Auftraggeber zur ersten neuen Renaissancebasilika umgebaut hatte. Die Kanzeln waren Donatellos letztes Werk, bei seinem Tod 1466 unvollendet und von Mitarbeitern ergänzt. Im frühen 16. Jahrhundert wurden sie zusammengesetzt und später an den Pfeilern unter den Vierungsbögen angebracht, sehr wahrscheinlich die Aufstellung, für die sie ursprünglich vorgesehen waren. Anfang des 17. Jahrhunderts wurden sie an ihren heutigen Standort versetzt, unter die anschließenden Langhausjoche.

Meine Arbeit über die Ursprünge der Kanzeln »revealed, underlying their apparent diversities, a remarkable unity of function, meaning and style«. Was die Funktion betrifft, bedeutete diese Einheitlichkeit eine Rückkehr zu der längst überholten Sitte, die Episteln und Evangelientexte innerhalb der Messe von zwei verschiedenen Ambonen zu verlesen (abgesehen davon, daß diese normalerweise in der Mitte des Langhauses angebracht worden waren), eine Tradition, die sich beispielhaft in den frühen Kirchen Roms verwirklicht findet, wie etwa in der gleichnamigen Basilika S. Lorenzo fuori le mura (fig. 4). Thematisch liegt die Einheitlichkeit in einer christologischen Erzählweise, in der die Ergebnisse der Passion – ausgenommen das hl. Abendmahl – auf der linken Seite dargestellt werden, während die im Anschluß an die Passion sich ereignenden Wunder auf der rechten Seite erscheinen. In dieser Weise, vom Tod über den Vollzug der Eucharistie am Altar selbst zur Auferstehung fortzuschreiten, ist Donatellos Zyklus einzigartig². In der bilateralen Konfrontation ruft das Programm jedoch die Dekorationen frühchristlicher Basiliken ins Gedächtnis, wo alt- und neutestamentarische Erzählungen das Langhaus flankieren, oder – wie etwa in den Mosaiken von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna – der Passion vorangehende Wundertaten der Passion gegenübergestellt werden.

Formal besteht die Einheitlichkeit in der systematischen Adoption und Adaption mehr oder weniger veralteter Züge in die allgemeine Gestaltungsweise der Kanzeln wie auch in die individuellen Szenen. So lehnte Donatello die für Kanzeln übliche polygonale Form ab zugunsten eines Rechteckformats, das seit mindestens einem

Jahrhundert aus der Mode war (fig. 5); und beispielsweise die Formgebung der *rechten Kanzel* evoziert deutlich Sarkophage des frühen 14. Jahrhunderts, wie etwa den von Tino da Camaino in S. Croce (fig. 6), wo die Auferstehung ebenfalls das Zentrum einnimmt und von Wundertaten vor der Passion eingerahmt wird. Einen Sonderfall unter den Einzelszenen stellen die *drei Frauen am Grabe* dar (fig. 7); die nächsten Vorbilder in Italien für eine Darstellung dieses Ereignisses innerhalb einer Bühnenarchitektur finden sich auf den toskanischen bemalten Kruzifixen der Romanik (fig. 8).

Ich sagte damals abschließend, »that the unity is essentially one of intent, which may be defined as a concerted effort to resurrect the past and relate it to the present in a new and meaningful way. The past is therefore both an end in itself and the means to convey a more effective spiritual message. The message may have been entirely Donatello's invention; or it may have been a joint product of the humanist group surrounding Cosimo de' Medici, especially during his later years, of which a leading goal was to reconcile antiquity with Christianity by returning to the »early« phases of the Church. One is even tempted to imagine San Lorenzo as the embodiment of a collective ideal to recreate, in architecture, furnishings, as well as liturgy, a pristine Christianity«³.

Seit jener Artikel veröffentlicht wurde, hat mich auf mancherlei Weise die Erkenntnis getroffen, daß damals zwar die Sehkraft meiner Augen schärfer, die meines Geistes jedoch kurzsichtiger war. Diese neue Einsicht hat die Stücke eines großen komplexen Puzzles enthüllt, die ich in diesem Nachwort versuchsweise zusammensetzen möchte.

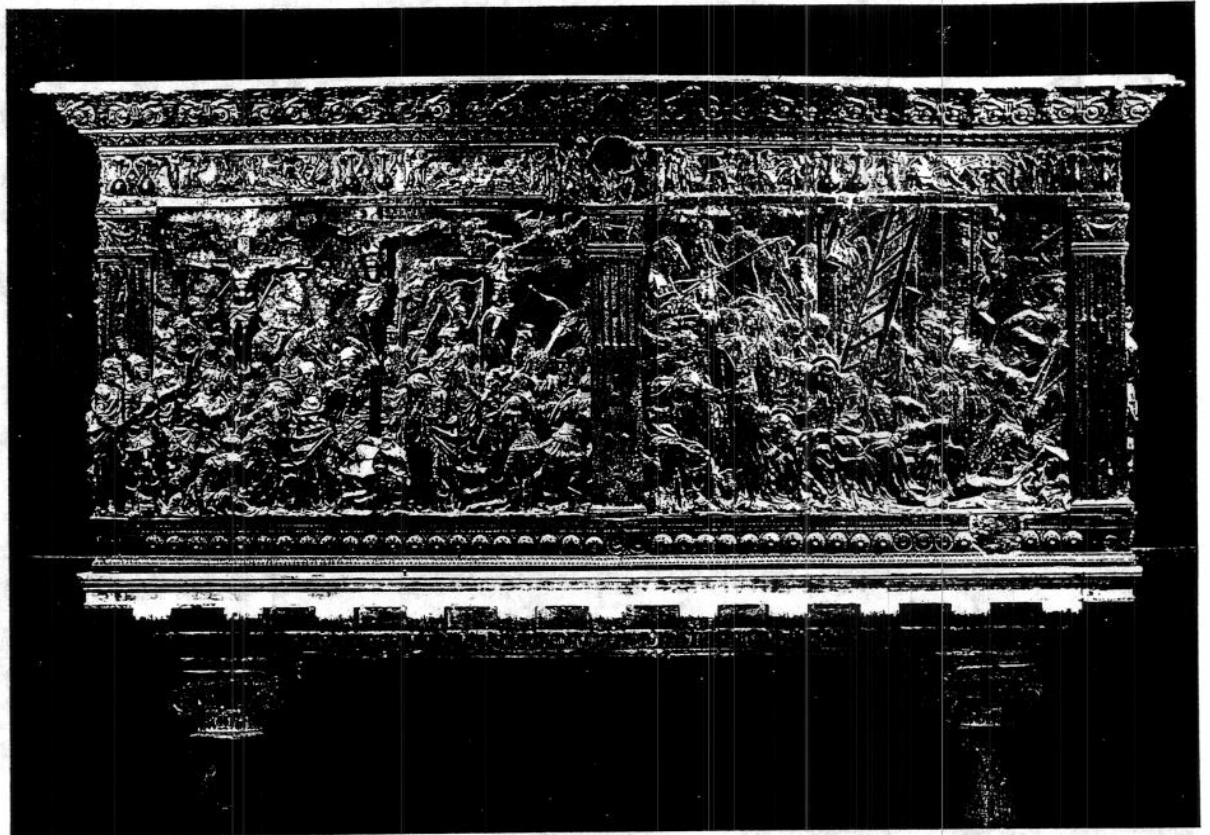
Das größte Stück in dem Puzzle tauchte erst letztes Jahr auf, in einem äußerst aufschlußreichen Vortrag über »Early Christian topography in Florentine chronicles«, den der Historiker Charles Davis von der Tulane University auf der Jahresversammlung der College Art Association 1985 hielt⁴. Davis erweiterte damit unseren Blick auf die mittelalterliche Geschichte und die Selbstcharakterisierung jener, wie er sagt, »überheblichen« toskanischen Metropole Florenz um ein Beträchtliches. Es war eine geläufige und weithin bekannte Neigung der italienischen Stadtstaaten, das eigene Ansehen durch wahre oder erdachte Ansprüche auf den Glanz des antiken Rom zu steigern. In den frühen Chroniken entdeckte Davis, daß diese Geschichtsrhetorik in Florenz sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinne ein besonderes Ausmaß erreichte. Florenz wurde – das war eine Erfindung der frühen Kirchenväter – mit der frühchristlichen Vorstellung eines »Neuen Rom« unter



1 San Lorenzo, Blick in die Vierung, Florenz

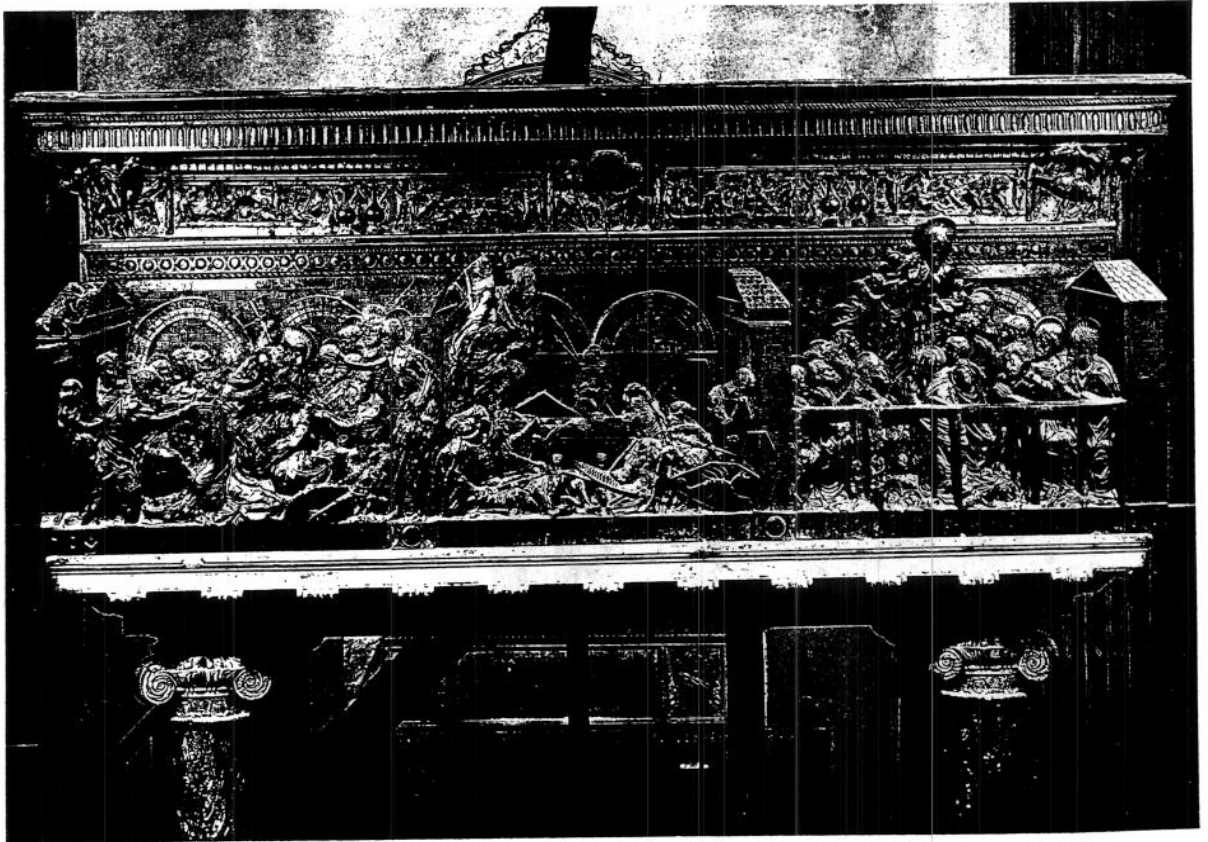
Christus verglichen, das das alte heidnische Rom ablösen sollte. Diese große religionshistorische Idee taucht zum ersten Mal in der anonymen *Chronica de origine civitatis* um 1200 auf. Hier heißt es von Florenz, es sei ursprünglich als eine Miniatur Roms gegründet worden, mit Kapitol, Amphitheater, Aquädukten und allem übrigen, um nur fünfhundert Jahre danach von Totila, der Geißel Gottes, zerstört zu werden. Die Stadt wurde dann nach dem Bilde des »Neuen Rom« wiederaufgebaut; und in der Dedikations- und Standortterminologie der Hauptkirchen wurde diese Beziehung genau definiert: »So wie die Peterskirche auf der einen Seite von Rom steht, so verhält es sich in Florenz. Und so wie die Paulskirche auf der anderen Seite von Rom steht, so verhält es sich in Florenz. Und so wie die Märtyrerkirche von S. Lorenzo auf der einen Seite von Rom steht und auf der gegenüberliegenden Seite die Kirche S. Stefano, so verhält es sich in Florenz. Und so wie auf der einen Seite von Rom S. Giovanni in Laterano steht, so tut es die Hauptkirche von Florenz« (fig. 9)⁵.

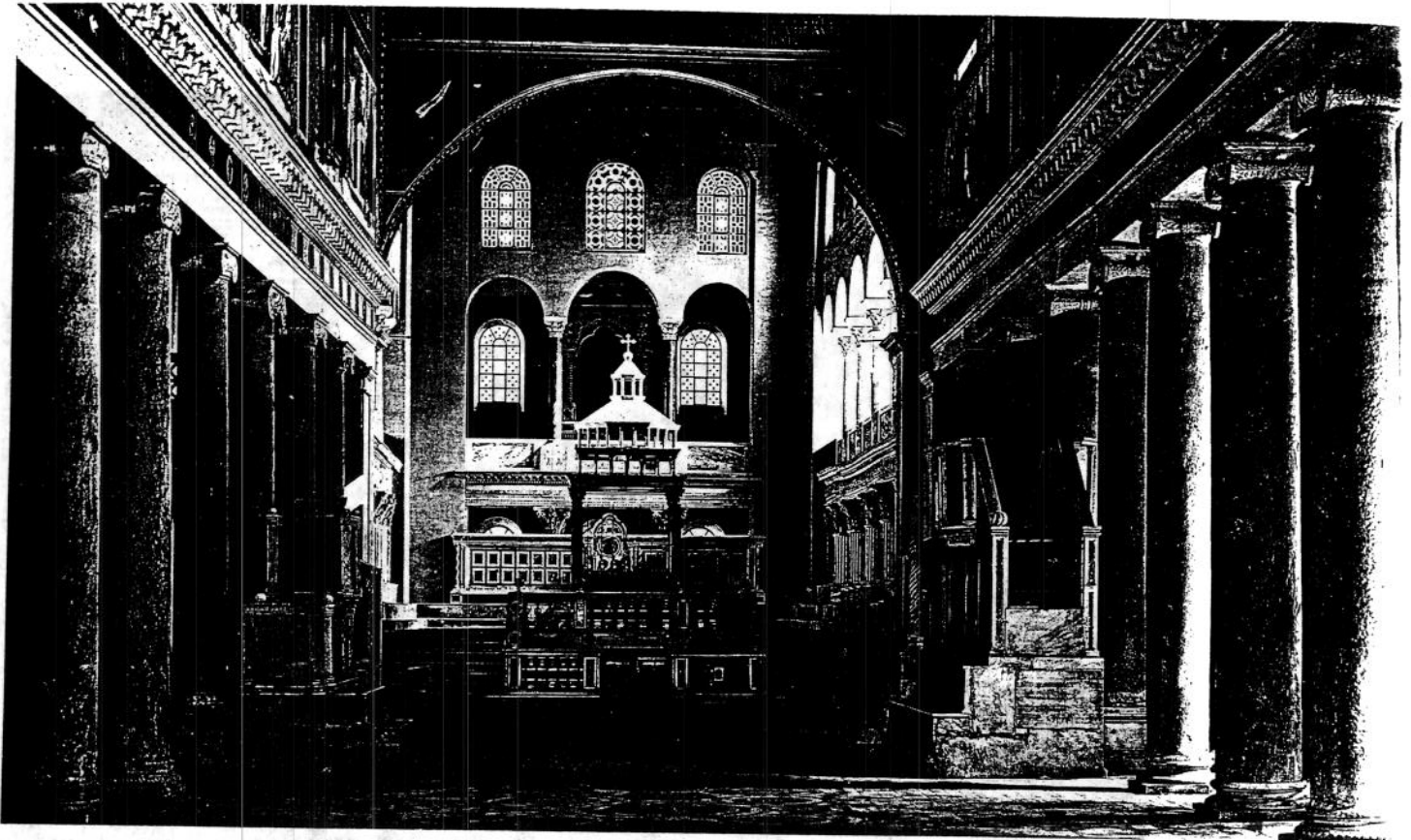
Davis bemerkte, daß gegen Mitte des 14. Jahrhunderts diese Parallelität mit dem frühchristlichen Rom noch schärfer von Giovanni Villani ins Auge gefaßt wurde, dessen *Historia nova* historiographisch gesehen bereits auf die Renaissance hinwies. Villani übermittelt eine detaillierte Beschreibung der Stadtanlage nach dem Vorbilde Roms, und wieder sind die Kirchen die Hauptpunkte solcher Anspielungen, worunter erneut die Analogie zwischen beiden S. Lorenzos »fuori le mura« angeführt wird⁶. Das Thema kehrt wieder in Goro Datis *Istoria di Firenze* um 1410⁷, und die Stärke und Beharrlichkeit dieser Tradition mag man noch an einem Passus in Del Migliores um die Mitte des 17. Jahrhunderts erschienenen Florenzführer abschätzen. Der ganze Komplex florentinischen Wetteifers mit der Heidentum-Christentum-Nachfolge in Rom sammelt sich in S. Lorenzo. Del Migliore zufolge »wäre es nicht falsch zu sagen, daß die Florentiner gerade als Imitatoren der römischen Unternehmungen, vor allem, was religiöse Riten betrifft, die Errichtung von S. Lorenzo vor der Stadt als Gegenstück zur



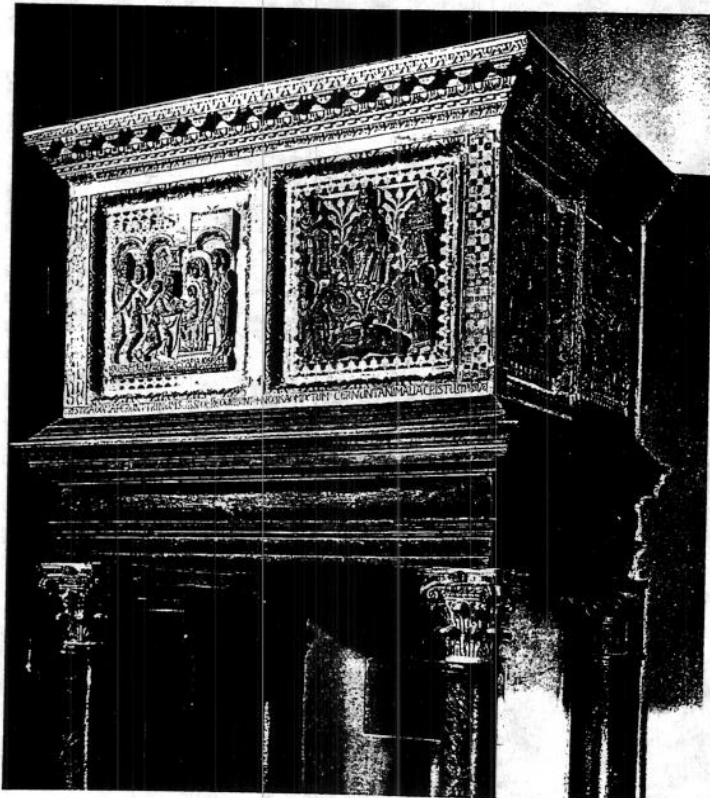
2 Donatello, *Linke Kanzel*.
San Lorenzo, Florenz

3 Donatello, *Rechte Kanzel*.
San Lorenzo, Florenz





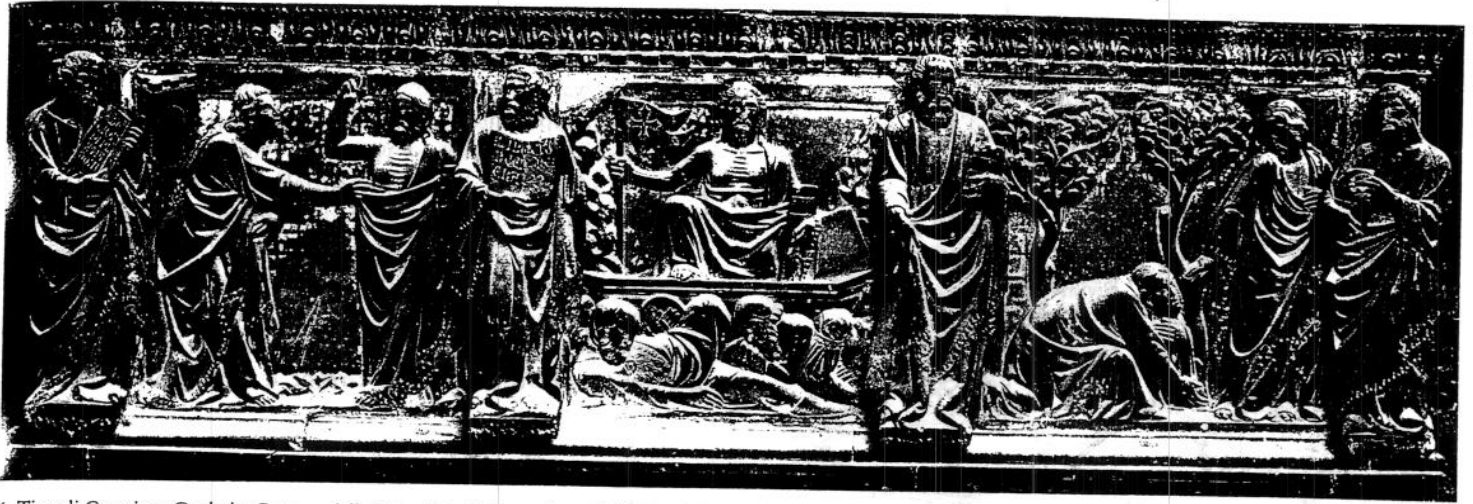
4 San Lorenzo fuori le mura, Rom.
Blick in das Schiff gegen den Hochaltar



5 San Leonardo in Arcetri, Florenz (Umgebung).
Marmorkanzel, romanisch

konstantinischen Basilika außerhalb der Mauern von Rom zu sein; und auch die Meinung jener ist nicht falsch, die als zweites Motiv eine Erbauung auf den Ruinen eines jener dreischiffigen Gebäude annehmen, die man Basiliken nennt⁸.

Ein zweites Stück des Puzzles kann man in einer eigentümlichen Besonderheit in Brunelleschis ursprünglichem Plan für S. Spirito erkennen. Es wird berichtet, er habe beabsichtigt, alle Altäre von den Kapellenwänden abzurücken, so daß der amtierende Priester der Gemeinde anstelle des Rückens sein Gesicht zuwenden konnte⁹. Diese Orientierung *versus populum*, wie es heißt, bedeutet ein radikales Abweichen von dem üblichen Brauch und kann nur von Rom inspiriert worden sein, das geradezu ein Monopol für Kirchen hatte, deren Hochaltäre so angeordnet waren, daß die fungierende Priester sich der Gemeinde zuzuwenden hatten¹⁰. Vertraut sind natürlich die päpstlichen Altäre in der Lateransbasilika und in St. Peter, aber es gibt genau so viele andere Beispiele, S. Lorenzo fuori le mura eingeschlossen; in all diesen Fällen wa



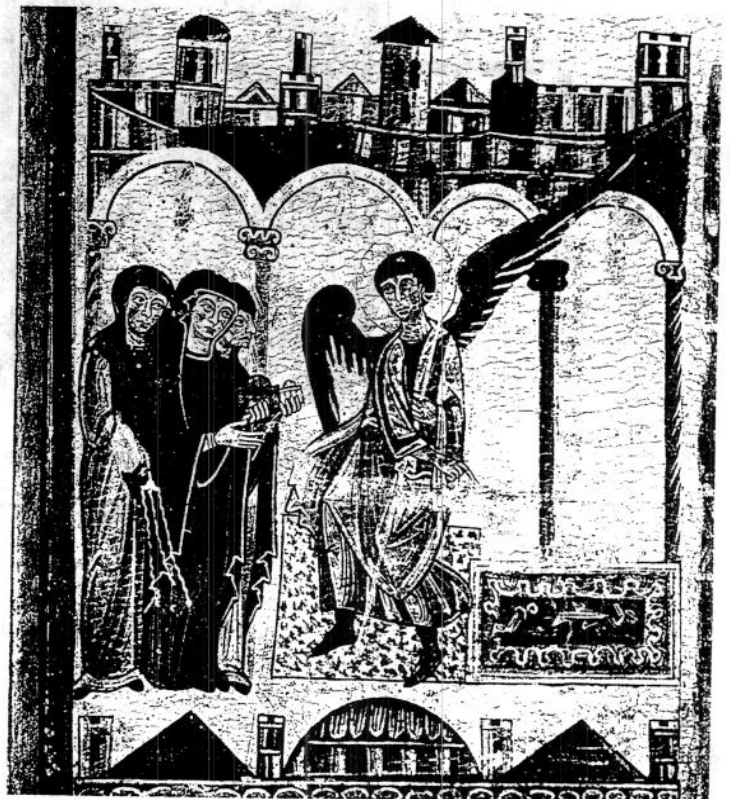
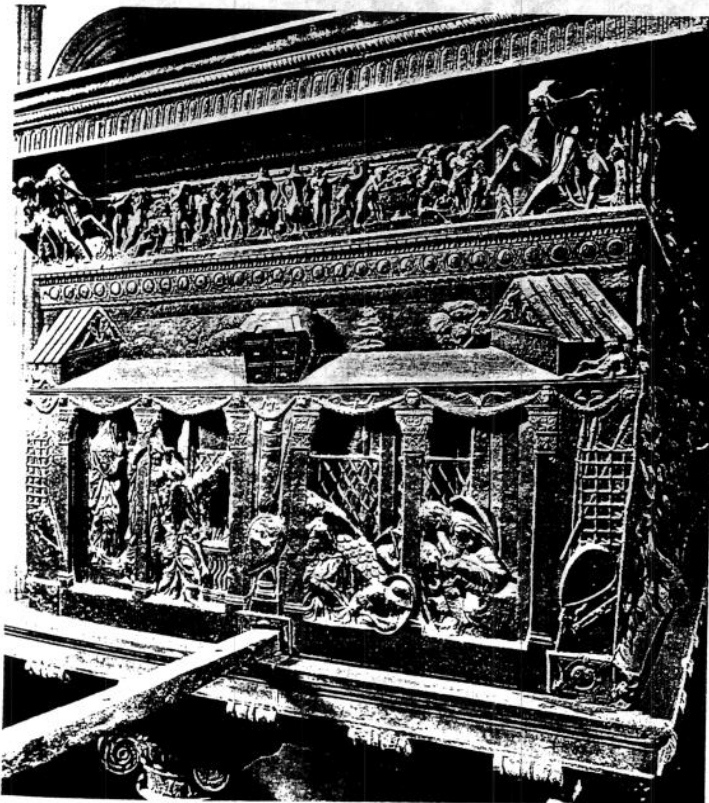
6 Tino di Camaino, *Grab des Gastone della Torre*, Detail. Santa Croce, Florenz

Altar mit einer Märtyrer-Konfessio darunter oder unmittelbar davor verbunden. Solche Anordnung wurde in S. Spirito nie verwirklicht, wir wissen aber jetzt, daß es in S. Lorenzo der Fall war. Vor einigen Jahren entdeckten Loredana Olivato und Howard Burns unabhängig voneinander einen Plan von S. Lorenzo aus der Zeit

um 1500, der mit Sicherheit die originale Anlage zeigt (fig. 10, 11)¹¹. Der Hochaltar ist am Rande des erhöhten Presbyteriums auf einer von hinten zu betretenden Plattform errichtet, so daß der Zelebrant die Gemeinde angeschaut haben muß. Diese Ausrichtung des Hochaltars von S. Lorenzo wurde beibehalten, bis man

7 Donatello, *Die drei Marien am Grabe*, rechte Kanzel. San Lorenzo, Florenz

8 Pisanisch, 13. Jahrhundert, *Die drei Marien am Grabe*, Kruzifixus, bemalt, Museo Civico, No. 15, Pisa

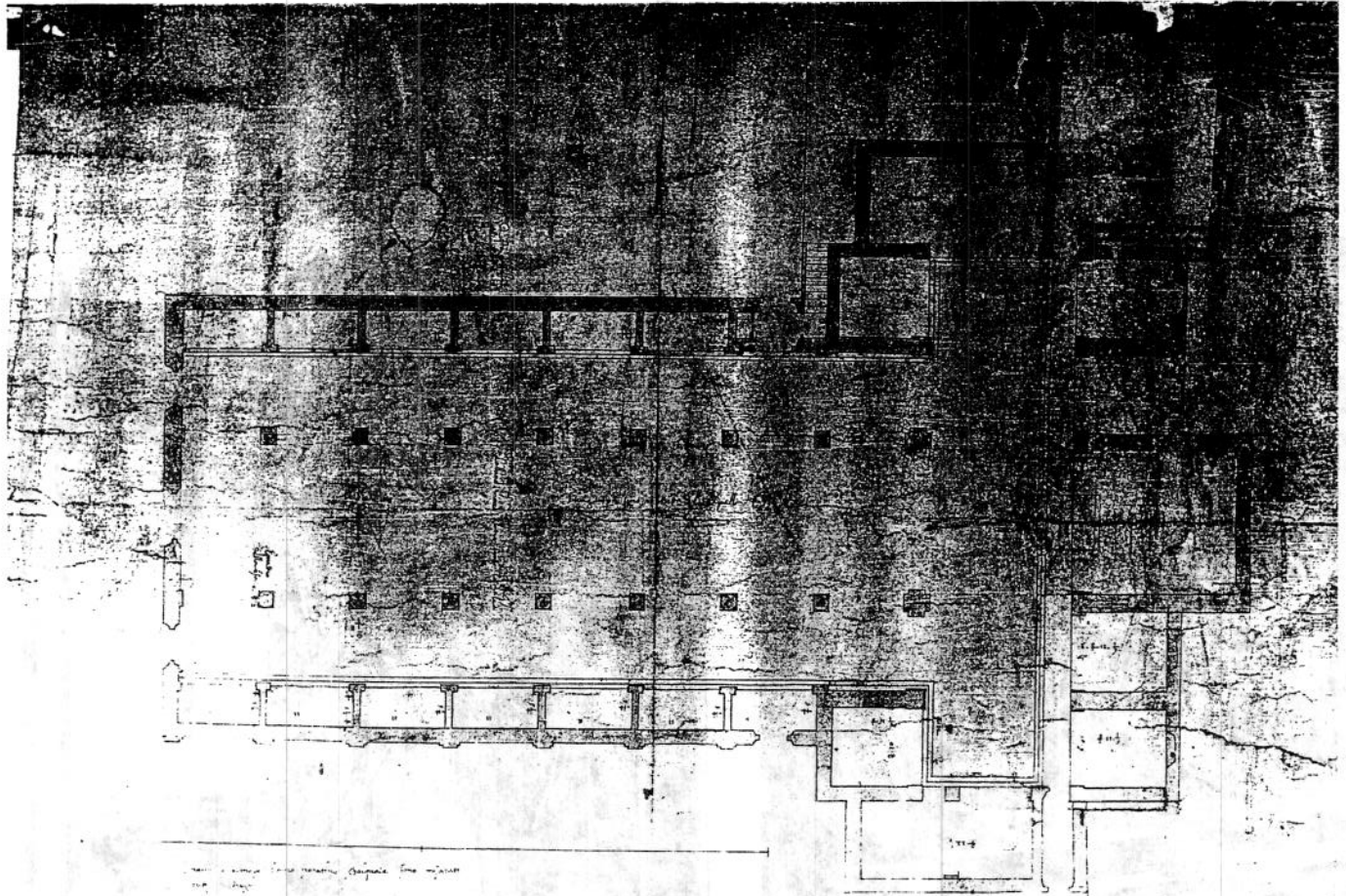




ihn im frühen 17. Jahrhundert umdrehte¹². Der neue Plan bestätigt und erklärt zum Teil einen der modernsten Züge an Brunelleschis Kirchenneubau. Es war Brauch gewesen, den Chor in die Vierung oder in das Langhaus vor den Hochaltar zu setzen, vor allem in Mönchskirchen, wo die liturgische Andacht das *raison d'être* des Bauwerks war. Auf Cosimos Geheiß verlegte Brunelleschi den Chor in die Apsis hinter den Altar – genau so wie in den römischen Basiliken, wo auf diese Weise den Pilgern ungehinderter Zugang zum Märtyrergrab gewährt wurde¹³. In den römischen Basiliken, zum Beispiel in *S. Lorenzo fuori le mura* (vgl. fig. 4), pflegte die Konfessio von Treppen flankiert zu werden, die vom Langhaus zum Presbyterium hinaufführten. Jedoch Burns' Rekonstruktion der Anordnung in *S. Lorenzo* mit flankierenden querstehenden Treppen vor dem Altar (fig. 12) deutet nachdrücklich auf Alt-St. Peter hin. Dort hatte Papst Gregor I. im 9. Jahrhundert dem

9 Stadtplan von Florenz mit seinen Kirchen
(nach Braunfels, *Abendländische Stadtbaukunst*, fig. 21)

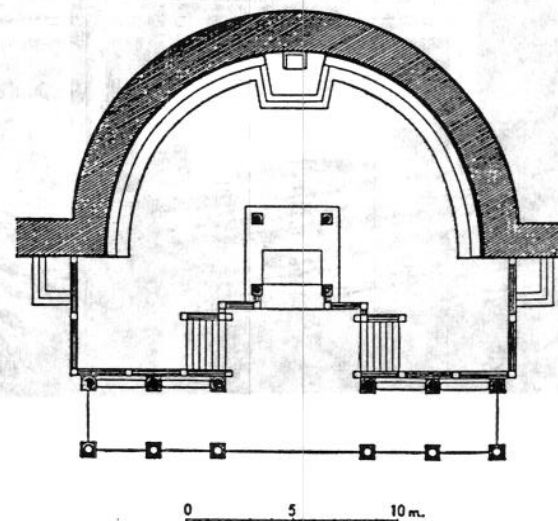
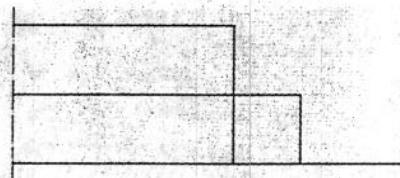
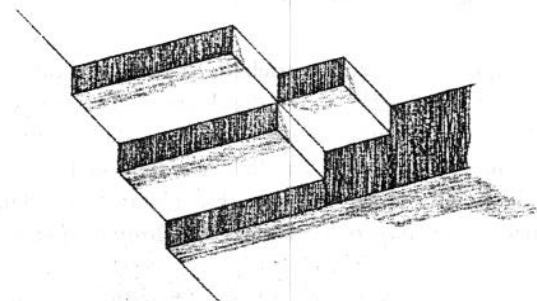
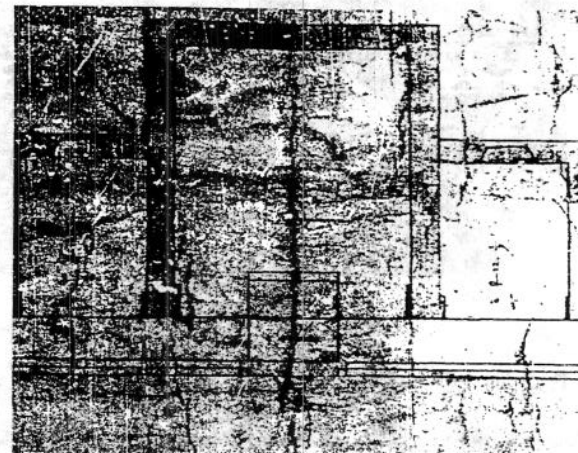
10 Anonymus, *Grundriß von San Lorenzo*, Florenz, um 1500.
Archivio di Stato, Venedig



konstantinischen Presbyterium – indem er den Hochaltar *versus populum* ausrichtete – im wesentlichen dieselbe Disposition verließen (fig. 13)¹⁴. Es war Gregors Anlage, die den Altarraum von

Peter in der Renaissance bestimmte. Die Absicht dieser charakteristischen Gestaltung in St. Peter ist offensichtlich: Die Treppen räumten so die Konfessio ein und zielten auf das Apostelgrab in der darunterliegenden Krypta. Die Funktion war sicher ganz ähnlich in S. Lorenzo, wo Cosimo de' Medici das seltene Privileg einer Bestattung unmittelbar vor dem Hochaltar zugestanden worden war. Die drei hervorstechenden Züge, die wir in S. Lorenzo beobachten konnten: der Chor in der Apsis, der Hochaltar *versus populum* und das Grab zu Füßen des Altars waren somit wechselsei-

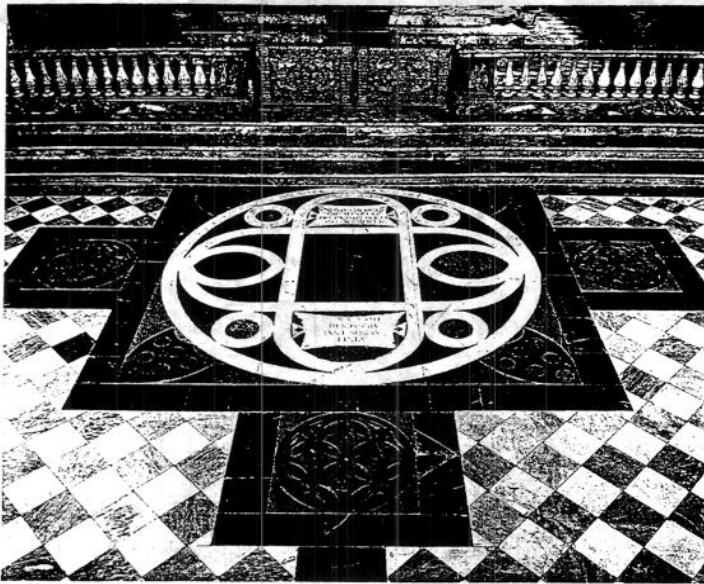
woneinander abhängige Innovationen, die alle, ebenso wie die paarweise angeordneten Kanzeln, frühchristliche Gepflogenheiten reflektierten. Cosimos Grab, das Gegenstand einiger Kontroversen gewesen ist, stellt das dritte Stück in dem Puzzle dar. Die Begräbnisstelle wird im Fußboden durch ein in Marmor eingelegtes Muster gekennzeichnet, während das tatsächliche Grab in den Stützpfeiler in der darunterliegenden Krypta eingemauert ist (fig. 14, 15). Diese eckartige Anordnung wurde von Piero de' Medici nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1464–1467 vollendet. Obwohl oft übersehen, kann man die grundlegende Erklärung dafür bei Del Migliore nachlesen, der von einem konziliarischen Verbot berichtet, das sich auf Begräbnisse in Märtyrerbasiliken erstreckt¹⁵; tatsächlich führt S. Lorenzo den besonderen Beinamen *Basilica ambrosiana*, eine Bezeichnung, die sich zum einen auf sein ehrwürdiges Alter bezieht, zum anderen darauf, daß ursprünglich der hl. Ambrosius auf einer Reise vom mailändischen Bischofssitz nach Florenz in S. Lorenzo in eigener Person geweiht hat. In einem schönen Essay, publiziert in *Rutgers Art Review* 1981, zeigte Janis Clairfield, daß die kühn konzipierte Bestattung vor dem Hochaltar ebenso wie die Gedenktafel im Fußboden – bescheiden ausgeführt im Vergleich zu den mehr oder minder kostbar skulptierten Monumenten für andere bedeutende und wohlhabende Männer – Cosimos eigenen Wünschen entsprach, wie Piero sie anlässlich der Beerdigung seines Vaters geschildert hat¹⁶. Clairfields Argumente bestätigen eine frühe Vermutung Howard Saalmans, Cosimo und Brunelleschi könnten sich für eine Verlegung des Chores in die Apsis entschieden haben, um für das Grab des Förderers vor dem Hochaltar unter der Kuppel Platz zu schaffen¹⁷. Die sich daraus ergebende Aufstellung sollte sicher ein Widerhall der außergewöhnlichen Bestattungsform von Cosimos Eltern in Brunelleschis *Alter Sakristei* in S. Lorenzo sein (p. 92, *tav. V und p. 73, fig. 9*)¹⁸; das Grab,



11 Anonymus, *Grundriß von San Lorenzo*, Detail, Florenz

12 Rekonstruktion der Anordnung des Hochaltars nach fig. 11 (nach Burns, *San Lorenzo*, fig. 5)

13 Grundriß eines mittelalterlichen Presbyteriums, Alt-St. Peter, Rom (nach Ghetti, *Esplorazioni*, fig. 136c)



14 Andrea del Verrocchio (wahrscheinlich nach einer Zeichnung von Donatello),
Sepulkrale Gedenkplatte für Cosimo de' Medici. San Lorenzo, Florenz
(nach Baldini-Nardini, San Lorenzo, p. 124)

häufig Donatello zugeschrieben, ist auch dort direkt vor den Altar plaziert und direkt unter die Kuppel. Das eingelegte Marmor-
muster von Cosimos Platte – das erste dokumentierte Werk Ver-
rocchios – hat keine Parallele als sepulkrale Gedenktafel, aber
seine Lokalisierung vor dem Hochaltar einer Hauptbasilika hat
einen augenfälligen Vorläufer: das *Bronzerelief* der Figur *Papst*

15 Grab Cosimo de' Medicis.
Krypta der Neuen Sakristei von San Lorenzo, Florenz



Martins V., ein weiteres Werk, das oft Donatello zugeschrieben wurde, vor dem Hochaltar von S. Giovanni in Laterano. Nach Vasari war es dieses Projekt, das Donatello in den 1430er Jahren veranlaßte, nach Rom zu gehen: das heißt aber, daß er schon um diese Zeit Kenntnis von einer neuzeitlichen Wiederbelebung frühchristlicher Bestattungspraxis erhalten haben kann¹⁹.

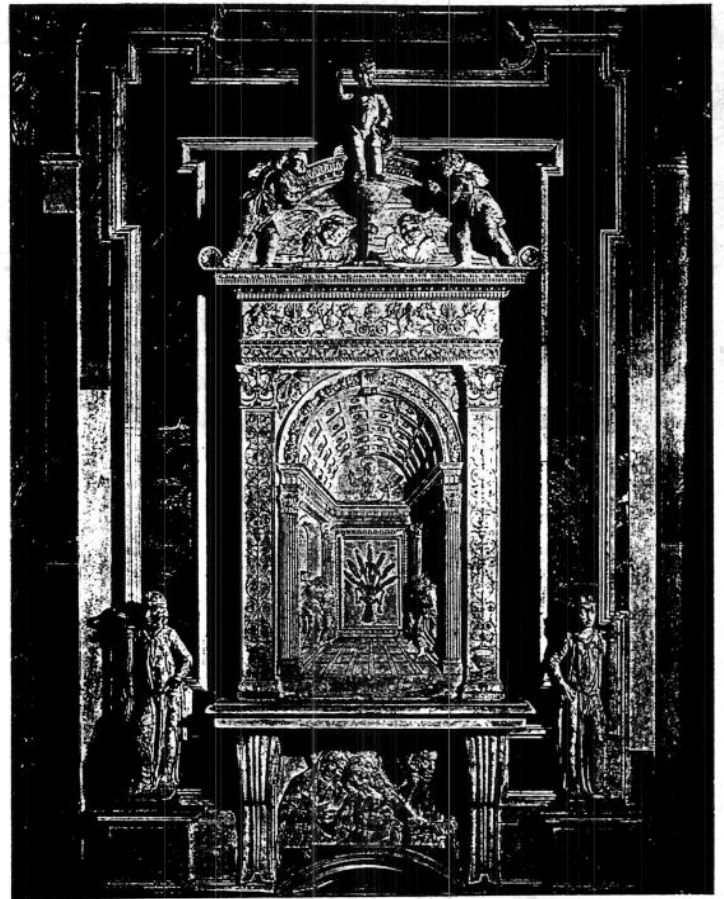
Ein weiteres Stück zu dem Puzzle lieferte James Beck in einem Artikel, der sich teilweise mit dem berühmten Sakramentstabernakel Desiderio da Settignanos befaßte, das sich heute im rechten Seitenschiff befindet, früher aber in der Medici-Kapelle von SS. Cosmas und Damian im südlichen Querschiff von S. Lorenzo aufgestellt war (fig. 16)²⁰. Parronchi hatte angenommen, daß das Tabernakel nicht für die Medici-Kapelle bestimmt war. Er beobachtete, daß die Flügel der beiden stehenden Engel beschnitten wurden, indem er nachwies, daß sie eigentlich vollrund gewesen sein müssen²¹. Beck beschäftigte sich erneut mit den Originaltexten über das Tabernakel und den neuen Hochaltar in S. Lorenzo. Die Aufzeichnungen waren lange zuvor getrennt publiziert worden; Beck fügte sie wieder zusammen und stellte fest, daß sie sich alle zu einem einzigen Dokument ergänzten, entsprechend aufeinanderfolgenden Schritten in einem einzigen großen Vorhaben. Im Juli 1461 wurde der Altar aufgemauert, am 1. August das Sakramentstabernakel vollständig installiert und am 9. August geweiht²². Tabernakel und Hochaltar müssen gemeinsam geplant und ausgeführt worden sein. Die Entscheidung, den Chor in die Apsis zu verlegen, lieber als in die Vierung, ermöglichte es somit, das Sakrament mit dem Hochaltar und zugleich mit der Gemeinde zu verbinden – ein frühes Beispiel innerhalb einer monumentalen Skala in Italien, dessen Anordnung ein Kennzeichen der gegenreformatorischen Kirchenarchitektur im 16. Jahrhundert werden sollte. Das Tabernakel mag, wie Beck vorschlug, direkt auf dem Hochaltar gestanden haben, obgleich es für einen Zelebranten ungünstig gewesen wäre, so gegen die Gemeinde hin die Messe durchzuführen; in der Tat kann dieser Umstand erklären, warum das Tabernakel nur wenige Jahrzehnte später in die Seitenkapelle versetzt wurde. Vielleicht wurde das Tabernakel aber auch in einem Abstand hinter dem Altar im Chor aufgestellt. In St. Peter war die Situation genau dieselbe; dort wird von dem großen Stefaneschi-Triptychon, das man Giotto zuschreibt, berichtet, es habe auf dem Hochaltar gestanden, der ebenfalls *versus populum* ausgerichtet war²³.

Das letzte Stück in dem Puzzle ist die Übereinstimmung zwischen Donatello betreffender Fakten mit der Weihung des Altars und des Sakramentstabernakels im Sommer 1461. Nach seiner Rückkehr aus Padua 1454 verließ Donatello Florenz und ging im Oktober 1457 nach Siena. Er bat die Balìa, ihn dort leben und sterben zu lassen, um an der Ausschmückung der Kathedrale arbeiten zu können. Danach wird über ihn im Zusammenhang mit einer Arbeit an zwei Bronzetüren berichtet. Er blieb in Siena bis März 1461. Dann ließ er, auf Drängen eines Landsmannes, das Projekt abrupt im Stich und ging nach Florenz zurück. Dieses *volte face* ist verwirrend – nach Janson eines der faszinierendsten Rätsel in seiner

ner ganzen Karriere²⁴ – es sei denn, man nimmt an, Donatello sei durch eine ganz außergewöhnliche Aufgabe nach Hause gelockt worden. Dabei kann es sich nicht allein um die Kanzeln gehandelt haben: diese waren für den Ablauf der Liturgie nicht unbedingt notwendig; als Donatello fünf Jahre später starb, blieben sie unvollendet, und ein Jahrhundert verging, bevor sie endgültig aufgestellt wurden.

Schließlich möchte Donatellos Rückkehr nach Florenz mit einem lange übersehenen Passus in Vasaris *Ragionamenti* in Verbindung bringen, in dem er Donatello »das Modell für den Hochaltar und das Grab Cosimos zu seinen Füßen« zuschreibt²⁵. Die Vollendung des Hochaltars war notwendig, und die ganze Episode würde einen perfekten Sinn ergeben, wenn die Arbeit, derentwegen Donatello nach Hause kam, darin bestand, die Installierungen zu überwachen, an der Weihe teilzunehmen und die noch verbleibende Arbeit an einem Projekt abzuschätzen, das er für seinen großen Freund und Förderer eigens entworfen hatte. Luisa Becherucci tat einen kühnen Schritt, als sie eine alte, aus dem 18. Jahrhundert stammende Zuschreibung des Entwurfs von Cosimos Grab an Donatello wiederaufgriff²⁶. – Ich könnte mir ferner denken, daß der Hochaltar als Teilstück von Donatellos Modell möglicherweise auch Desiderios Tabernakel mit einschloß und es folglich zur selben Zeit angebracht wurde, sechs Monate nach Donatellos Rückkehr in die Stadt. In diesem Zusammenhang ist es außerdem möglich, daß einer der frühen Verfasser die Wahrheit kannte, denn schon Del Migliore schrieb um die Mitte des 17. Jahrhunderts Teile des Werkes Donatello zu²⁷. Abgesehen davon, daß dadurch die Wichtigkeit und Dringlichkeit von Donatellos Rückkehr motiviert erscheint, lassen sich mit dieser Hypothese die vielen, oft beobachteten Ähnlichkeiten zwischen dem Tabernakel und Werken Donatellos, besonders was den *Paduaner Altar* angeht, erklären. Bedeutsamerweise geht das eucharistische Thema des Tabernakels einher mit der Abwesenheit des *Letzten Abendmahls* innerhalb des *Passionszyklus* auf den Kanzeln, was darauf hinweist, daß das Sakrament als dem Altar einverleibt gedacht werden sollte²⁸. Die außergewöhnliche Auslassung des *Letzten Abendmahls* wird durch die außergewöhnliche Einbeziehung des Hostientabernakels in den Hochaltar begründet. Diese gegenseitige, innere Konformität zwischen den Kanzeln und dem Altar schließt die letzte Lücke in unserer Vorstellung von etwas, das man wohl am besten an S. Lorenzo die frühchristliche Renaissance nennen könnte.

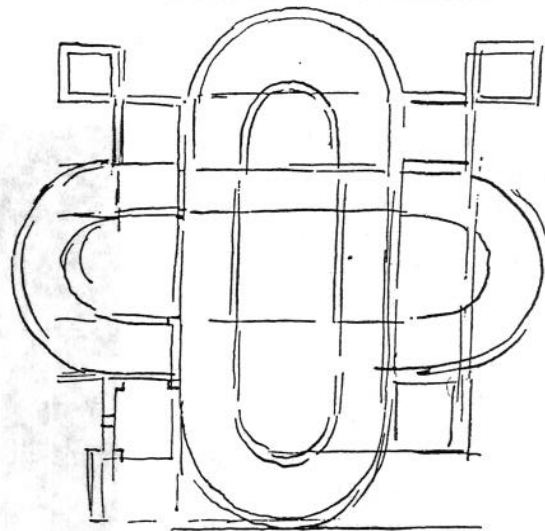
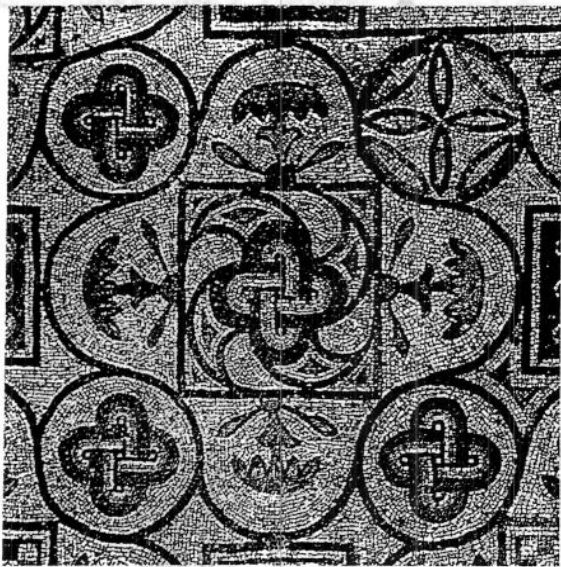
Im Lichte solcher Erkenntnis stellt sich in der Vierung von S. Lorenzo eine Totalität dar, die Charles Seymour, Luisa Becherucci, James Beck und andere nur teilweise wahrnahmen²⁹ – eine kohärente und in sich geeinte Konzeption, die den Chor, den Hochaltar, Cosimos Grab und die beiden Bronzekanzeln umschließt. Die Anordnung wäre eine machtvolle Evokation der frühen Basiliken Roms gewesen, von St. Peter selbst und S. Lorenzos eigenem Prototyp außerhalb der Mauern, wo genau dieselben Züge begegnen. Das Bild hat auch noch eine andere Dimension. Man muß zu dem Kuppelraum der Vierung mit den mehr in ihre Ecken als ins Langhaus gerückten Kanzeln Donatellos vier gigantische, heute verlo-



16 Desiderio da Settignano (vermutlich nach einer Zeichnung von Donatello), *Sakramentsstabernakel*. San Lorenzo, Florenz (nach Baldini-Nardini, p. 130)

rene Evangelistenfiguren, die an den Querhausenden in Nischen standen, ebenso hinzufügen wie die kassettierten Decken³⁰. Die starke Betonung plastischer Dekoration hätte zusammen mit dem zentralisierten Raumganzen wahrhaft pantheonartig gewirkt. Außerdem hätte die Konzeption eben die zentralisierende Tendenz reflektiert, die – besonders im Hinblick auf den Plan von S. Spirito – in der Entwicklung Brunelleschis und der Renaissancearchitektur im allgemeinen oft beobachtet wurde.

Die Auswirkungen dieses besonderen Zuges in S. Lorenzo tauchen in dem Moment auf, wenn man bedenkt, daß die Zentralachse der Vierung am Fußboden von der Grabplatte und oben von der Kuppel umschrieben wird. Wir erwähnten bereits die Ähnlichkeit mit der ungewöhnlichen Anordnung des Grabes von Cosimos Eltern in der Alten Sakristei. Die Anlage dort ist auch insofern bemerkenswert, als der Sarkophag unter dem Sakristeisch plaziert wurde, wobei der Tisch nicht wie üblich aus Holz, sondern aus Marmor gearbeitet ist; er fungiert so als eine Art monumentale Grabplatte mit einer aus Porphyr eingelegten Scheibe in der Mitte. Priestergewänder und liturgische Geräte sind mit sakramentaler Symbolik gesättigt – daher die Angemessenheit der Bestattung unter

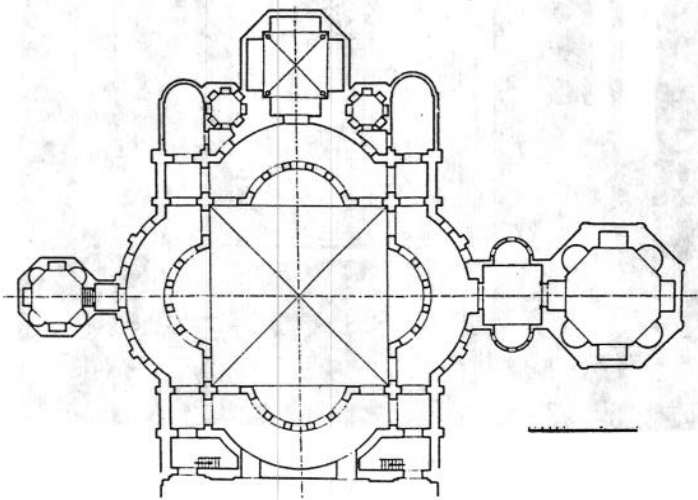


17 Detail eines Mosaikfußbodens, Südbasilika, Aquileia

18 Leonardo da Vinci, Grundriß einer Zentralkirche. Zeichnung MS B, fol. 57v. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris (nach Richter, Lit. works, II, 39)

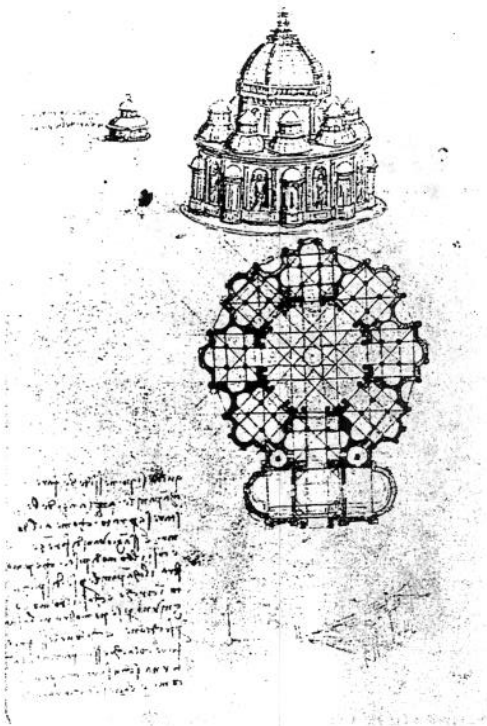
19 Grundriß San Lorenzo Maggiore, Mailand (nach Calderini, La basilica, 1967, fig. 2)

20 Isidor von Sevilla, Mikrokosmos-Makrokosmos (nach Henninger, Cosmographical glass, fig. 66)



eben diesem Tisch, der ihnen dient. Die Porphyrscheibe, deren Durchmesser genau dem der Laternenöffnung in der Kuppel darüber gleicht, ist außerdem ein offensichtliches Emblem für Universalherrschaft; es kann auch sakramentale, ja sogar liturgische Bedeutung gehabt haben, herzuleiten aus der Benutzung der »rotae« im Fußboden Alt-St. Peters in Rom³¹.

Wir erwähnten ferner, daß Cosimos marmorne Grabplatte mit eingelegtem Porphyr und Serpentin als Grab-Markierung keinen Vorläufer hat. Ich habe auch keine exakte Parallele für sein Ornament gefunden, dessen Zentralität die einander gegenüberstehenden Inschriften noch verstärken. Verschiedene Elemente dieses Musters erscheinen äußerst bedeutungsvoll. Die innerste Figur, die man als zwei sich rechtwinklig durchschneidende Rechtecke mit abgerundeten Schmalseiten beschreiben könnte, wirkt wie ein flachgedrückte Version des salomonischen Knotens, ein gängige Motiv auf frühchristlichen Mosaikfußböden, wo es oft als Zeichen für das Kreuz verwendet wird³². Ein ähnliches Schema mit Kreisen in den Ecken, die salomonische Knoten als Füllsel einschließen, begegnet im frühen 4. Jahrhundert in der Südbasilika in Aquileia (fig. 17)³³. Ähnlich auffallend ist die Übereinstimmung mit bestimmten Entwürfen für Zentralkirchen, wie sie später bei Leonardo vorkommen (fig. 18)³⁴. Die Übereinstimmung ist bedeutsam; sie verrät sie doch, daß sich Leonardo einerseits Cosimos sepulchrale Gedenkplatte ins Gedächtnis rief und sie zum andern mit einer der vornehmsten frühchristlichen Kirchen in Zusammenhang brachte, mit S. Lorenzo in Mailand (fig. 19), an deren Anlage die Planskizzen eindeutig erinnern³⁵. Diese Beziehungen legen es umgekehrt nahe, daß Cosimos Grab selbst auf das berühmte mailändische Heiligtum anspielen könnte; die Invokation wäre in doppelter Hinsicht passend gewesen, da die Kirche – abgesehen von der Dedikation an S. Lorenzo – auch mit Ambrosius, einem besonders Verehrer des Märtyrers, verbunden war³⁶. Die zugrundeliegende Konfiguration eines Kreises, der ein kreuzförmiges Muster aus



23 Leonardo da Vinci, Entwurf für einen zentralen Kirchengrundriß. Zeichnung MS Ashburnham I, fol. 5v. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris

mung (*copula mundi*), durch die alle Dinge zusammengebunden sind⁴⁵. Der Zweck von Leonardos Entwürfen ist unbekannt, obwohl es in unserem Zusammenhang interessant ist, daß man sie mit den Fußbodendekorationen in einigen seiner Studien für zentrale Kirchengrundrisse in Verbindung gebracht hat (fig. 23)⁴⁶. In einem Fall benutzte er ein solches Muster, umgewandelt in ein baumartiges Gitterwerk, für eine Gewölbekonstruktion in der *Sala delle Asse* in Mailand, wo es die Vereinigung ehelicher Liebe ausdrücken sollte⁴⁷.

Die Quellen lassen nicht ahnen, was Cosimo und Brunelleschi für die Kuppel von S. Lorenzo geplant haben könnten, außer daß Cosimo sich beklagte, das nach Brunelleschis Tod Erbaute wäre zu schwer und dunkel. Zweifellos hätte das ursprüngliche Projekt Brunelleschis großartige Erfindung in S. Spirito, einen durchfensterten Tambour, der eine wahrhaft himmlische Beleuchtung bewirken sollte, vorweggenommen⁴⁸. Die volle Reichweite und Bedeutung des Unternehmens wird in der Tatsache sichtbar, daß das zentrale Vierungsquadrat die alle Bauelemente bestimmende Einheit war, von der die Hervorhebung der Vierung selbst wie der gesamte Kirchenplan abgeleitet waren⁴⁹. Cosimos Bestattung im Zentrum der Vierung verband ihn auf diese Weise über die sepulkrale Gedenkplatte mit den äußersten Reichweiten des christlichen Kosmos. So gesehen, scheint die Platte Albertis Forderungen in *De re aedificatoria* zu erfüllen, daß nämlich in Kirchen nichts an den Wänden und auf dem Fußboden vorkommen dürfe, was nicht allein von Philosophie durchdrungen sei; und daß der Bodenbelag sich auf musikalische und geometrische Gegenstände beziehen sol-

le, so daß wir von jeder Seite her zur Verehrung des Geistes angespornt würden⁵⁰.

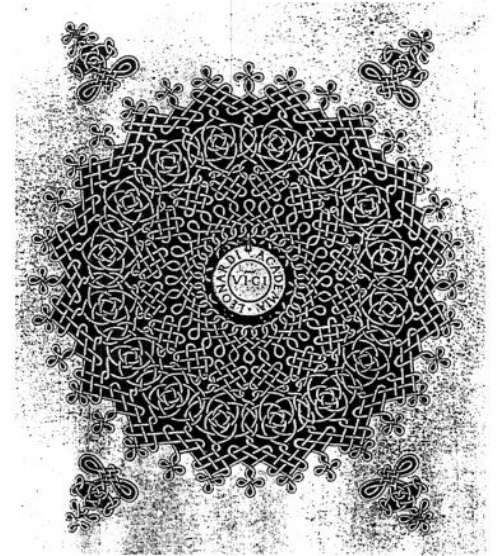
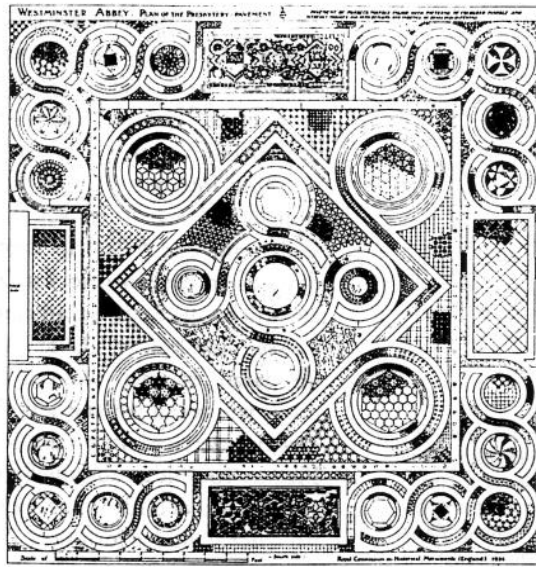
Die zugrundeliegende Bedeutung des ganzen Komplexes tritt vielleicht am klarsten in einem Brief zutage, den Ficino anlässlich des Todes von Cosimo an dessen Enkel, Lorenzo il Magnifico, geschrieben hat⁵¹. Ficino erzählt darin, Cosimo sei gestorben kurz nachdem sie Platons Bücher »über das eine Prinzip der Dinge und das oberste Gute« – d. h. *Parmenides* und *Philebos* – gelesen hätten. Ihre Interpretation ist sicherlich von der berühmten Diskussion in *Politeia*, Buch VI–VII, beeinflusst, wo von der Idee des Guten und der Weltseele, dem universalen Prinzip der Harmonie, das sich in der Theorie von Zahlen, Geometrie und Astronomie ausdrückt, die Rede ist; an einer Stelle bemerkt Platon sogar: »Wir müssen den bunten Zierat am Himmel als Beispiele gebrauchen, um daran jene ewig wahren Schönheiten zu studieren, so ähnlich etwa, wie wenn jemand auf Figuren träfe, die von Daidalos oder einem anderen Meister oder Maler vorzüglich dargestellt wären.«⁵² Ficinós folgender abschließender Satz fordert Lorenzo auf, sich selbst nach der Idee Cosimos zu formen, »so wie Gott Cosimo nach der Weltidee formte«.

Der Harmoniegedanke kann sich in der Tat buchstäblich ausgedrückt haben, seit wir wissen, daß die Kanzeln möglicherweise auch zum Singen benutzt wurden⁵³. Die berühmten Sängertribünen von Donatello und Luca della Robbia waren ähnlich paarweise in der Vierung des Florentiner Doms beiderseits des Chores über den Sakristeitüren angebracht⁵⁴. In S. Lorenzo jedoch sollte man sich in diesem Zusammenhang an die Tradition erinnern, die, wie bereits erwähnt, die Kirche mit dem hl. Ambrosius verband. In den *Confessiones* des hl. Augustinus gibt es einen wichtigen Passus, wo er Ambrosius die Einführung von Responsorialgesängen zuschreibt, die, so heißt es, als ambrosianischer Kirchengesang das Vorbild wurden für die folgende Entwicklung der antiphonischen Vokalmusik innerhalb der Liturgie⁵⁵. Könnte es sein, daß – zusätzlich zu der Benutzung für die Lesungen – die Kanzeln von Anfang an auch dafür vorgesehen waren, den ehrwürdigen ambrosianischen Antiphonen sozusagen Ausdruck zu verleihen?

Zweifellos entwickelten Brunelleschi und Donatello eine Art kollektiver Vision von der Vierung in S. Lorenzo, die bemerkenswert retrospektiv war. Andererseits war diese Vision auch bemerkenswert prophetisch. Die paarweise angeordneten Kanzeln für die Lesungen hatten bis in das nächste Jahrhundert hinein eine beträchtliche Nachfolgeschichte, in die Projekte – vielleicht – von Michelangelo selbst wie auch von Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini hineingehören⁵⁶. Christoph Frommel hat Cosimos Bestattung in der Nähe des Hochaltars als Inauguration einer Tradition definiert, die in Michelangelos Projekt für das Grab Julius' II. kulminierte; die Analogie wäre besonders stimmig, falls Julius ebenfalls beabsichtigte, unter der Hauptkuppel bestattet zu werden⁵⁷. Howard Burns stellte fest, daß sich sowohl die Anordnung Stufen als auch die Orientierung des Hochaltars *versus populum*: Michelangelos Zeichnung des Altarbezirks der Medici-Kapelle in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo wiederholten (fig. 24)⁵⁸. In der

21 Zeichnung des Fußbodens
vor dem Hochaltar der
Westminster-Abtei, London (nach
Royal Comm. of hist. mon., I, 26)

22 »Academia Leonardi Vinci«,
Kupferstich.
British Museum, London



einander durchschneidenden Kurven enthält, erinnert an eine besondere Gattung mittelalterlich-geometrischer Diagramme, deren Bedeutung in diesem Zusammenhang kaum belanglos sein kann (fig. 20). Die Diagramme basieren auf der christlichen Kosmologie des Isidor von Sevilla und dienen dazu, den menschlichen Mikrokosmos – Mensch, Zeit und Welt – mit dem Makrokosmos – vertreten durch die vier Elemente – zu verknüpfen³⁷. Das in gewisser Hinsicht erstaunlichste Vorläufer-Beispiel ist ein Fußboden, den König Heinrich III. im 13. Jahrhundert am Choreingang vor dem Hochaltar der Westminster-Abtei in London legen ließ (fig. 21)³⁸. Hier wird ein geometrisches Muster sich durchschneidender Kreise tatsächlich von ringsumlaufenden Inschriften begleitet, die seine Signifikanz als Bildnis des *primum mobile* durch das Zusammenströmen der archetypischen Sphäre und der Welt des Makrokosmos erklären. Vieles spricht dafür, daß der Bodenbelag das Grab Heinrichs bedecken sollte, der sich zu Lebzeiten in die Grabstätte seines verehrten Vorgängers St. Edward des Bekenners zurückgezogen und dessen Leichnam schon früher an den heutigen Ort hinter den Hochaltar versetzt hatte. Der Fußboden wurde in der Art italienischer Cosmatenböden von einem aus Rom kommenden Künstler angefertigt, wo das Muster ziemlich häufig ist; zum Beispiel begegnet es im Chor und Langhaus von S. Lorenzo fuori le mura³⁹. Eine sepulkrale Gedenkplatte voll von solchen Assoziationen würde mit Cosimos allgemein bekannten philosophischen und astrologischen Interessen in Einklang stehen, besonders wenn man das klangvolle und häufig beschworene Wortspiel in Betracht zieht, das seinem Namen eignet: Cosimo (lateinisch Cosmus) – Kosmos⁴⁰.

Die Tiefe solcher Neigungen kommt auch in dem berühmten *Himmelsgewölbe* zum Ausdruck, das Cosimo für die Kuppel über der Altarnische der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Auftrag gab (siehe p. 104, tav. X). Eine neue Berechnung der Gestirnskonstellation hat kürzlich das Datum 4.–5. Juli 1442 ergeben; das wäre

einen Monat bevor Cosimo sich verpflichtete, den Ausbau des Vierungsbereiches von S. Lorenzo samt Hochaltar zu übernehmen, im Austausch für das ihm zugestandene Sonderrecht, dort bestattet zu werden⁴¹. Um diese Zeit begann Cosimos Interesse für Philosophie. Das ökumenische Konzil in Florenz, das Cosimo leidenschaftlich unterstützte, endete 1439 mit einer formalen Proklamation der Einheit von Ost- und Westkirche, einer ganz bewußten Anstrengung, die ideale mittelalterliche Einheit der Christenheit wiederherzustellen. Marsilio Ficino berichtet, es seien Cosimos Begegnungen mit dem griechischen Philosophen Gemisthos Plethon während des Konzils gewesen, die ihn dazu inspirierten, in seiner Villa in Careggi die berühmte Platonische Akademie zu gründen, deren Hauptziel die Versöhnung der platonischen Philosophie mit dem Christentum war⁴². Denkbar ist, daß sich Cosimos Grabplatte selbst auf dies neoplatonisch-akademische Ideal bezieht. Eine solche Folgerung wird – wenigstens rückblickend – durch die Art und Weise nahegelegt, in der Leonardo später seine eigene Idee einer Akademie emblematisch auszudrücken gedachte: den Namen »Academia Leonardo Vinci« trug er in eine Anzahl komplexer, sich verflechtender geometrischer Muster ein, in denen man Spuren der mikrokosmisch-makrokosmischen Tradition erkennen kann (fig. 22)⁴³. Auch Leonardos Muster gründen auf einem Wortspiel – zwischen seinem eigenen Namen und dem lateinischen *vincire*, binden, fesseln, befestigen. Das Wortspiel dient dazu, buchstäblich und im übertragenen Sinne, zwei der hervorstechenden Begriffe, die mit platonischem und neoplatonischem Gedankengut assoziiert werden, miteinander zu vereinen: Vernunft und Eros. Der erstere, das Ordnungsprinzip im Universum, drückte sich in dem Motto aus, das angeblich über dem Eingang zu Platons Akademie in Athen geschrieben stand: »Laßt niemanden eintreten, der nicht ein Geometriker ist«⁴⁴; den letzteren Begriff, das Prinzip der Vereinigung im Universum, beschrieb Marsilio Ficino als den ewigen Knoten (*nodus perpetuus*), die Weltumarm-



24 Michelangelo,
Medici-Kapelle.
San Lorenzo, Florenz

Tat wurde im Anschluß an das Zweite Vatikanische Konzil diese Orientierung für alle Kirchenaltäre Vorschrift. Den Chor in die Apsis zu verlegen, um einen ungehinderten Blick auf den Hochaltar zu ermöglichen, wurde im 16. Jahrhundert ebenso die Norm⁵⁹ wie die Sitte, das Sakrament auf den Hochaltar zu stellen. Derselbe Geist im wesentlichen behauptete sich noch in den Jahren um 1520 in einem Projekt Michelangelos, das das Sakramentstabernakel durch ein Reliquiar-Ziborium über dem Hochaltar ersetzen sollte; auch dort wird die Orientierung *versus populum* beibehalten, die

Anordnung aus dem 14. Jahrhundert in *S. Giovanni in Laterano* in Rom ins Gedächtnis gerufen⁶⁰.

Vor allem aber war die Vision prophetisch gerade in ihrer Einheitlichkeit und in ihrer innovatorischen Erinnerung an eine lange, zunehmend bewußte Tradition florentinischen Historizismus – eben die Tradition, welche das religiöse, politische und kulturelle Wesen der Stadt als etwas definierte, das nur als eine geheimnisvolle Identitätsübertragung aus der Vergangenheit in die Gegenwart bezeichnet werden kann.

⁵⁹ Der wesentliche Teil dieser Abhandlung wurde zuerst auf einer Tagung der College Art Association in New York im Februar 1986 vorgetragen. Damals ausgelassene Passagen habe ich einem Vortrag anlässlich eines Convegno über Donatello im Juni 1986 im Kunsthistorischen Institut in Florenz wieder eingefügt; ich bin dem Direktor, Gerhard Ewald, zu großem Dank verpflichtet für die Vermittlung dieser Gelegenheit. Für die vorliegende Publikation wurde die Arbeit ins Deutsche übertragen von Monika Cämmerer. Von den Anregungen liebenswürdiger und kenntnisreicher Freunde habe ich in vieler Hinsicht profitiert: Isabelle Hyman, Ernst Kitzinger, Howard Saalman und Marvin Trachtenberg. Beverly Brown war so großzügig, mir innerhalb ihrer im Entstehen begriffenen Studie über »Sacred settings: choir and altar placement in Renaissance Italy« Einblick zu gewähren in einen Kapitelentwurf über S. Lorenzo und S. Spirito.

¹ I. LAVIN, The sources of Donatello's pulpits in San Lorenzo. Revival and freedom of choice in the early Renaissance, in *The Art Bulletin*, 41, 1959, pp. 19–38. (Meine Hauptergebnisse waren bereits vorher von JANSON übernommen worden in *The sculpture of Donatello*, Princeton, 1957, pp. 209 ff.) Die Kanzeln sind seitdem Gegenstand zahlreicher hier aufgeführter Studien gewesen, auf die ich weiter unten nur so weit eingehe, wie sie meine eigene Argumentation betreffen: V. HERZNER, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, in *Münchener Jahrbuch der bildenden*

Kunst, 23, 1972, pp. 101–164; L. BECHERUCCI, Donatello. I pergami di S. Lorenzo, Florenz 1979; A. PARRONCHI, Donatello e il potere, Bologna, Florenz 1980, pp. 211–229; M. GREENHALGH, Donatello and his sources, London 1982, pp. 193–199; B. A. BENNETT und D. G. WILKINS, Donatello, Oxford 1984, pp. 11–28.

² In meiner ersten Studie (Lavin, *op. cit.*, p. 19, n. 4) sprach ich mich für eine Einheitlichkeit zwischen beiden Erzählsträngen aus; ich gestand aber zu, daß die auffallend formalen Unterschiede zwischen den Kanzeln – relativ rationale und weiträumige *Passionsszenen* gegenüber kleineren, gedrängteren und »expressionistischen« *Wundertaten* nach der Passion – vielleicht aus einem chronologischen Abstand zu erklären seien. Jetzt neige ich zu der Ansicht, daß die sichtbare Nebeneinanderstellung auch ein absichtlicher komplementärer Kontrast sein sollte, eine Umkehrung gleichsam jener Beziehung, wie sie sich am Paduaner Altar zwischen den Szenen mit den *Antoniuswundern* und der *Grablegung Christi* ereignet.

³ Lavin, *op. cit.*, p. 38.

⁴ Ich bin Prof. Davis dankbar für eine maschinenschriftliche Kopie seiner Abhandlung, die, wie ich hoffe, bald publiziert werden wird. Das grundlegende Werk über die römische Frühgeschichte von Florenz ist das von N. RUBINSTEIN, *The beginnings of political thought in Florence*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, pp. 198–227. Davis' Beobachtung einer Gleichsetzung des

christlichen Rom mit Florenz findet sich skizziert in L. GREEN, *Chronicle into history. An essay on the interpretation of history in Florentine fourteenth-century chronicles*, Cambridge 1972, pp. 137 ff.

⁵ »Et sicut est ecclesia beati Laurentii martiris ex una parte urbis Romae, ex adversa parte ecclesia beati Stephani, et ita in civitate Florentiae. Et sicut est ex una parte urbis Romae ecclesia Sancti Ioannis in Laterano, ita est major ecclesia civitatis Florentiae.« (O. HARTWIG, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, Marburg 1875, p. 59).

⁶ »[...] e di fuori di quella porta fu edificata la chiesa di San Lorenzo, al modo che'è in Roma San Lorenzo fuori le mura [...]« (G. VILLANI, *Cronica*, 8 Bde., Florenz, I, 1823, p. 138).

⁷ Vgl. Green, *op. cit.*, p. 137.

⁸ »Il dirsi, che i Fiorentini, come imitatori dell'azioni de' Romani, e massime de' Riti appartenenti alla Religione, ne permettessero l'edificazione fuori della Città, corrispondente a quella, che il Magno Costantino edificò, ancor egli ad onor di S. Lorenzo, fuori delle Mura di Roma, non è fuor di proposito, si come non è del tutto vana l'opinion di quelli, che portano per secondo motivo, esservi seguito ciò come Fabbrica alzata sopra alle rovine, d'un di quegli Edifizj de' Gentili, che spartiti in tre Navate [...], chiamati per la lor magnificenza Basiliche [...]« (F. L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima*, Florenz 1684, p. 157).

⁹ C. FREY (ed.), *Il codice Magliabechiano*, Berlin 1892, p. 66; *idem*, *Il libro di Antonio Billi*, Berlin 1892, p. 33.

¹⁰ J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924, I, p. 411.

¹¹ H. BURNS, *San Lorenzo in Florence before the building of the New Sacristy: an early plan*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 23, 1979, pp. 145–154; L. OLIVATO, Filippo Brunelleschi e Mauro Codussi, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, 2 Bde., Florenz 1980, II, pp. 799–807, vgl. pp. 804 und 806, n. 14.

¹² G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine, divise ne' suoi quartieri*, 10 Bde., Florenz 1754–1762; reprint Rom 1972, V, p. 57, gibt als Datum für die Veränderung das Jahr 1622 an.

¹³ Die neue Choranordnung wurde von Brunelleschi frühem Biographen Antonio Manetti und von Vasari hervorgehoben; ersterer schreibt die Idee Cosimo zu, letzterer Brunelleschi (vgl. A. MANETTI, *The life of Brunelleschi*, H. Saalman [ed.], übers. C. Enggass, University Park, London 1970, pp. 109, 147 f., n. 143; G. VASARI, *Le vite* [...] R. Bettarini und Barocchi [ed.], Florenz 1966 ff., III [Text], 1971, p. 185).

¹⁴ Vgl. B. M. APOLLONJ GHETTI, *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Vatikan Stadt 1951, pp. 161 ff.

¹⁵ Del Migliore, *op. cit.*, p. 167 f., zitiert in G. F. YOUNG, *The Medici*, 2 Bde., New York 1923, I, pp. 132 ff.

¹⁶ J. CLEARFIELD, *The tomb of Cosimo de' Medici in San Lorenzo*, in *The Rutgers Art Review*, 2, 1981, pp. 13–30.

¹⁷ Manetti-Saalman, *op. cit.*, p. 147, n. 143.

¹⁸ Wie C. L. FROMMEL erwähnt in »Capella Iulia«. Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1988, pp. 26–62, vgl. p. 47, n. 86, und Clearfield, *op. cit.*, p. 21. Für die Zuschreibung siehe W. und E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, 6 Bde., Frankfurt a. M., II, 1941, pp. 498, 565, n. 202; Janson, *op. cit.*, p. 134, n. 1.

¹⁹ Janson, *op. cit.*, pp. 232 ff., wies Vasaris Anekdote ebenso zurück wie die Zuschreibung an Donatello, aber es besteht keine Übereinstimmung darüber; siehe Bennett und Wilkins, *op. cit.*, p. 235, n. 16. Erst kürzlich entdeckte man, daß die Bronzeplatte von Florenz aus nach Rom geschickt wurde (A. und D. ESCH, *Die Grabplatte Martins V. und andere Importstücke in den römischen Zollregistern der Frührenaissance*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 17, 1978, pp. 209–217), eine Tatsache, die, wie mir scheint, Vasaris Erzählung neues Gewicht verleiht – eine Reise nach Rom wäre notwendig gewesen, um den voraussichtlichen Standort für das Monument zu inspizieren.

Clearfield, *op. cit.*, p. 29, n. 74, zitiert verschiedene Beispiele von Begräbnissen privater Bürger in der Nähe von Hochaltären.

²⁰ J. BECK, *Desiderio da Settignano (and Antonio del Pollaiuolo): problems*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28, 1984, pp. 203–224, vgl. pp. 213 ff., Appendix 2.

²¹ A. PARRONCHI, *Sulla collocazione originaria del tabernacolo di Desiderio da Settignano*, in *Cronache di archeologia e di storia dell'arte*, 4, 1965, pp. 130–140; vgl. ferner *idem*, *Un tabernacolo brunelleschiano*, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti [...], Florenz 1980, I, pp. 239–255.

²² »Per tutto il mese di luglio 1461 si murò l'altare maggiore nostro«; »Per tutto di

primo d'agosto 1461 fu murato interamente il tabernacolo del Corpo di Cristo«; »[...] 9 d'agosto 1461 fu consecrato detto altare maggiore [...]« (Beck, *op. cit.*, p. 215).

²³ Vgl. J. GARDNER, *The Stefaneschi altarpiece: a reconsideration*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp. 57–103, bes. p. 61 n. 23, pp. 78 f.

²⁴ Janson, *op. cit.*, p. 207.

²⁵ Während er von Donatellos Werken für Cosimo in S. Lorenzo spricht, erwähnt Vasari die Stuckdekorationen und Bronzetüren der Alten Sakristei, die »quattro figure di stucco, grandi, che sono ne' tabernacoli della crociera della chiesa, e le cere da far gittare di bronzo i pergami di San Lorenzo, ed il modello dell'altar maggiore con la sepultura di Cosimo a' piedi« (VASARI-MILANESI, [...], 9 Bde., Florenz, VIII, 1882, p. 99). Auf diesen Passus Bezug nehmend, meinte Herzner (*op. cit.*, p. 110 u. n. 46, zitiert unter n. 1 oben), daß die Reliefs der rechten Kanzel ursprünglich für das Grab bestimmt waren, obwohl Vasari deutlich zwischen den Kanzeln und dem Grab unterschied; an anderer Stelle vertrat Herzner den Standpunkt, Donatello hätte eher aus Geldmangel als aus Gründen eines Medici-Auftrages Siena verlassen (V. HERZNER, *Donatello in Siena*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15, 1971, pp. 161–186, bes. pp. 176 f.). Im Hinblick auf den ersten Punkt versäumte es Herzner, in Erwägung zu ziehen, daß das in Frage kommende Grab das eine, tatsächlich von Verrocchio ausgeführte sein könnte; im Hinblick auf den zweiten Punkt hat er in Vasaris Bericht das Zusammenfallen des Datums von Donatellos Rückkehr nach Florenz mit dem Datum der Hochaltarweihe nicht beachtet.

²⁶ Becherucci, *op. cit.*, p. 7; vgl. G. PASSAVANT, *Verrocchio. Sculptures. Paintings and drawings*, London 1969, p. 171, und A. GARZELLI, *Nuovi documenti figurativi quattrocenteschi per la ricostruzione degli apparati di arredo monumentale di Donatello*, in: *La scultura decorativa del primo Rinascimento. Atti del I convegno internazionale di studi* (Pavia 1980), Rom 1983, pp. 55–66.

²⁷ Del Migliore, *op. cit.*, p. 164.

²⁸ Siehe hierzu Lavin, *op. cit.*, p. 23; Beck, *op. cit.*, p. 216.

²⁹ C. SEYMOUR, JR., *The sculpture of Verrocchio*, Greenwich, Conn. 1971, pp. 50 f.; Becherucci, *op. cit.*, p. 10; Beck, *op. cit.*, p. 217.

³⁰ Über die Kuppel siehe n. 48 unten. Über Donatellos Skulpturen siehe n. 24 oben; die Literatur zitiert bei Paatz, *op. cit.*, pp. 512, 588, n. 287.

³¹ P. RUSCHI, *La Sagrestia Vecchia di San Lorenzo: per un disegno delle vicende costruttive*, in: *Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo* [...], Ausst. Kat. Florenz 1986, pp. 15–23, bes. p. 23, n. 28. Vgl. R. DELBRUECK, *Antike Porphywerke*, Berlin, Leipzig 1932, pp. 27 ff., 148 ff.; J. DEÉR, *The dynastic porphyry tombs of the Norman period in Sicily*, Cambridge, Mass. 1959, p. 149. Zu dem letzten Punkt siehe den erhellenden Essay von W. TRONZO, *The prestige of Saint Peter's: observations on the function of monumental narrative cycles in Italy*, in *Studies in the History of Art*, 16, 1985, pp. 93–112, bes. 101 ff., und M. A. LAVIN, *Saint Francis reads a psalm: a two-sided processional panel*, in *Record of the Art Museum, Princeton University*, 44, 1985, no. 2, pp. 32–35.

³² Vgl. E. KITZINGER, *The threshold of the holy shrine: observations on floor mosaics at Antioch and Bethlehem*, in: *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten*, P. Granfield und J. A. Jungmann (ed.), 2 Bde., Münster 1970, II, pp. 639–647; U. ZISCHKA, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichend-volkskundliche Untersuchung*, München 1977, pp. 41–54; J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Signum salomonis. Estudo de etnologia comparativa*, Lissabon 1918, pp. 69–71 (*O archeologo português*, 23, 1918).

³³ Vgl. H. KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfußboden*, Düsseldorf 1970, fig. 280.

³⁴ Die Analogie war Gegenstand einer scharfsinnigen Beobachtung von M. KEMP. *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, London, etc. 1970, pp. 110 f.

³⁵ Vgl. L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vincis*, München 1971, pp. 61 ff.

³⁶ Vgl. A. CALDERINI, *et al.*, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*, Mailand 1951, pp. 46 ff.

³⁷ Vgl. S. K. HENNINGER, JR., *The cosmographical glass. Renaissance diagrams of the universe*, San Marino, Calif. 1977, pp. 109 f.; J. E. MURDOCH, *Album of science. Antiquity and the Middle Ages*, New York 1984, p. 356. Unsere fig. 22, nach Henningers fig. 66, stammt aus der *editio princeps* von Isidors *De natura rerum*, Augsburg 1474. Viele ähnliche Diagramme sind abgebildet in E. LANGFORD SEARS, *The ages of man. Medieval interpretations of the life cycle*, Princeton 1986. Die Wahrscheinlichkeit, daß die Muster nicht einfach dekorativ sind, sondern bestimmte Bedeutung haben, wird durch die Tatsache erhöht, daß sie sich ganz von den Mustern unterscheiden, die Brunelleschi beispielsweise in den Fenstern der

alten Sakristei verwendete (vgl. E. LUPORINI, Brunelleschi. Forma e ragione, Mailand 1964, figg. 228–233); ebenso finden sie sich nicht in Donatellos Ornamentrepertoire.

³⁸ Ich bin Ernst Kitzinger zu großem Dank verpflichtet für den Hinweis auf diesen Präzedenzfall; im Zusammenhang damit siehe den schönen Essay von S. H. WANKER, The Westminster Abbey sanctuary pavement, in *Traditio*, 34, 1978, pp. 137–56, und erst kürzlich, P. C. CLAUSSEN, Magistri doctissimi romani: Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum I), Stuttgart 1987, pp. 176–185.

³⁹ Kier, *op. cit.*, fig. 348.

⁴⁰ Cosimos philosophische Lesungen mit Marsilio Ficino, besonders was Platon betrifft, werden beschrieben in C. S. GUTKIND, Cosimo de' Medici. Pater Patriae. 1389–1464, Oxford 1938, pp. 239 ff. Über kosmische Wortspiele, vgl. A. CHASTEL, Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien, Paris 1961, pp. 227 ff.; M. A. LAVIN, Piero della Francesca's fresco of Sigismondo Pandolfo Malatesta before St. Sigismund ..., in *The Art Bulletin*, 57, 1974, pp. 345–374, vgl. p. 364, n. 94 (ein auffallend ähnliches Wortspiel erfand man aus Sigismondos Namen); J. COX-REARICK, Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos, Princeton 1984, *index*, p. 326, siehe unter »Cosmos«.

Nach Beendigung dieses Essays erfuhr ich von Günter Passavant, daß W. Liebenwein in bezug auf Cosimos Grabplatte genau dieselbe Beobachtung gemacht hat. Siehe W. LIEBENWEIN, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, pp. 152, 241, n. 186.

Kürzlich hat K. Weil-Garris Brandt Raphaels Chigi-Kuppel in der Chigi Kapelle mit derselben kosmographischen Tradition in Verbindung gebracht; siehe Cosmological patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Raffaello a Roma. Atti del convegno (Roma 1983), Rom 1986, pp. 127–158, bes. pp. 138–140.

Siehe den Beitrag von I. Lapi Ballerini in der vorliegenden Publikation, pp. 102 ff. Über Cosimos Kontrakt mit den Kanonikern von S. Lorenzo am 13. August 1442. P. GINORI CONTI, La basilica di S. Lorenzo di Firenze e la famiglia Ginori, Florenz, 1940, pp. 62 f., 240 ff.

⁴² Gutkind, *op. cit.*, p. 241; A. CHASTEL, Marsile Ficin et l'art, Genf, Lille 1954, p. 8.

⁴³ Über eine kürzliche Diskussion, ausgehend von Dürers Holzschnittkopien nach den Zeichnungen, siehe C. W. TALBOT (ed.), Dürer in America. His graphic work, Washington 1971, p. 173 f.; außerdem C. ALBERICI (ed.), Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, Ausst. Kat. Mailand 1984, pp. 21 f.

⁴⁴ Siehe H. D. SAFFREY, »Ἀγεωμέτρητος μηδὲς εἰσὶτω«.

Un inscription légendaire, in *Revue des études grecs*, 81, 1968, pp. 66–87.

⁴⁵ »[...] omnes mundi partes, quia unius artificis opera sunt, eiusdem machinae membra inter se in essendo & uiuendo similia, mutua quadam charitate sibi inuicem unciuntur, ut merito dici possit amor nodus perpetuus & copola mundi, partiumque & eius immobile sustentaaculum, ac firmum totius machinae fundamentum« (M. FICINO, *Opera omnia*, 2 Bde., Basel 1561, II, p. 1330); vgl. R. MARCEL, Marsile Ficin. Commentaire sur le banquet de Platon, Paris 1956, p. 165. Der Leitsatz aus Ficanos Motto für seine eigene Akademie hatte einen ähnlichen Klang: »à bono in bonum omnia dirigitur« (Ficino, *op. cit.*, I, p. 609). Siehe P. O. KRISTELLER, The philosophy of Marsilio Ficino, New York 1943, pp. 112, 145, 296; und, in Verbindung mit Ficanos Platonischer Akademie, *idem*, Renaissance thought II. Papers on humanism and the arts, New York 1965, pp. 96 ff.

Drei Passagen in Leonardos eigenen Notizbüchern sind in diesem Zusammenhang bedeutsam. »Non mi legga, chi non è matematico, nelli mia principi« (»Laßt niemanden, der nicht Mathematiker ist, in den Grundbegriffen meines Werkes lesen«; in J. P. RICHTER, The literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts, 2. Aufl., 2 Bde., London etc. 1939, I, p. 112, No. 3); dies ist eine deutliche Anspielung auf die Inschrift über Platons Akademie. »Amor ognj cosa vince« (»Liebe erobert alles«; vgl. J. P. RICHTER, The literary works of Leonardo da Vinci [...], kommentiert v. C. Pedretti, 2 Bde., Berkeley, Los Angeles 1977, II, p. 250), legt ein weiteres Wortspiel nahe, das Leonardos Namen mit der Idee der Liebe, der vereinigenden Kraft des Universums, verbindet. »Muovesi l'amante per la cosa amata come il senso e lo sensibile, e con seco s'unisci e fassi una cosa medesima; l'opera è la prima cosa che nasce dall'unione [...]« (»Der Liebende wird durch das geliebte Objekt bewegt wie die Sinne durch die sichtbaren Objekte; und sie vereinen sich und werden ein und dasselbe Ding. Das Werk ist das erste Ding, das aus dieser Vereinigung geboren wird [...], *ivi*); eine Aussage, die eindeutig vom Neoplatonismus inspiriert ist und wieder die einigende Kraft der Liebe ausdrückt. Es ist ferner interessant, daß in einer ironischen Passage über die Erzie-

hung der Jugendlichen in Platons *Politeia* dieser selbst Geometrie und Eros unter der Idee bindender Notwendigkeit zusammendenkt: aufgrund eines Lebens in enger Gemeinschaft werden die Schüler zu Paaren werden, »Zwar nicht nach mathematischen, aber nach erotischen Notwendigkeiten [ἀνάγκαις, auch Fesseln, Zwänge] [...] und letztere scheint für die große Menge eine durchdringendere Kraft des Überredens und Bestimmens zu haben als jene.« (PLATON, Sämtliche Werke, II, Köln, Olten 1967, Der Staat, V, übers. von W. S. Teuffel, V, 7, p. 147). Schließlich sollte in diesem Zusammenhang an das Flechtmuster erinnert werden, das den Namen Julius' II. an dem Altar in Raphaels *Disputa* umhüllt (H. PFEIFFER, Zur Ikonographie von Raffaels *Disputa* [...], Rom 1975, pp. 94, 196).

⁴⁶ C. Pedretti hat eine Vermutung des 18. Jahrhunderts wiederaufgegriffen, daß die Zeichnungen für Bodendekorationen in Zentralkirchen bestimmt gewesen sein könnten, und bezieht sich dabei auch auf Michelangelos Pflasterung des Kapitolsplatzes, dessen Muster umgekehrt mit mittelalterlich-astronomischen Schemata in Isidor von Sevilias *De natura rerum* verglichen worden ist (C. PEDRETTI L'organizzazione simbolica dello spazio nelle cartelle dell'Accademia Vinciana. in: La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni. Atti del convegno internazionale di studi [Milano 1977] M. DALAI EMILIANI [ed.], 2 Bde., Florenz 1980 f., I, pp. 261–26; J. S. ACKERMAN, The architecture of Michelangelo, 2 Bde., London 1961, I, p. 72, Taf. 38 c).

⁴⁷ Über die Sala delle Asse siehe Kemp, *op. cit.*, 181 ff.

⁴⁸ Über die Kuppel von S. Lorenzo siehe Manetti-Saalman, *op. cit.*, pp. 108–109, 148, nn. 145, 146, und I. HYMAN, Towards rescuing the lost reputation of Antonio di Manetto Ciaccheri, in: Essays presented to Myron P. Gilmore, S. Bertelli und G. Ramakus (ed.), 2 Bde., Florenz 1978, II, pp. 261–280, bes. p. 269 f.

⁴⁹ Zu diesem Punkt siehe die unpublizierte Studie von D. NYBERG, A study of proportion in Brunelleschi's architecture, M. A. thesis, Institute of Fine Arts, New York Univ. 1953, pp. 15–20; L. H. HEYDENREICH und W. LOTZ, Architecture in Italy 1400 to 1600, Harmondsworth 1974, p. 8; R. SCARCHILLI, Note sul metodo progettuale del Brunelleschi. Il complesso laurenziano: la chiesa (prima parte), in *Controspazio*, 9, 1977, pp. 43–47.

⁵⁰ »Sed velim in templis cum pariete tum et pavimento nihil adsit, quod meram philosophiam non sapiat«; »Maximeque pavementum refertum velim esse lineis et figuris, quae ad res musicas et geometricas pertineant, ut ex omni parte ad animi cultum excitentur« (L. B. ALBERTI, L'architettura [De re aedificatoria], G. Orlandi und P. Portoghesi (ed.), 2 Bde., Mailand 1966, II, p. 611).

⁵¹ »Itaque postquam Platonis librum de uno rerum principio, ac de summo bono legimus [...] paulo post decessit [...] Vale, & sicut Deus Cosmum ad ideam mundi formauit, ita te ipse [...] ad ideam Cosmi figura«, Ficino, *op. cit.*, I, p. 649. R. KLIBANSKI, Platos *Parmenides* in the Middle Ages and the history of platonic studies in *Medieval and Renaissance studies*, I, 1943, pp. 281–300. A. M. BROWN, The humanist portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, pp. 186–221, vgl. p. 203 f.

⁵² Platon, *op. cit.*, VII, übers. von Wilhelm Wiegand, VII, 11, p. 272.

⁵³ 1515 diene wenigstens eine der beiden Kanzeln diesem Zweck, H. KAUFFMANN, Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken, Berlin 1936, p. 179, vermutete sogar, daß sie von vornherein als Sängertribünen beabsichtigt waren; siehe aber dagegen Janson, *op. cit.*, p. 213 f. Andererseits schloß das Vorhandensein einer Sängertribüne (ebenfalls oft Donatello zugeschrieben) im linken Seitenschiff über dem Klosterportal eine ebensolche Benutzung der Bronzekanzeln nicht aus.

⁵⁴ Vgl. J. POPE-HENNESSY, Italian Renaissance sculpture, London, New York 1971, pp. 253, 273, und *idem*, Luca della Robbia, Ithaka, N. Y. 1980, p. 20.

⁵⁵ Ich folge hier einer Anregung von E. BATTISTI, Brunelleschi. The complete work, London 1981, p. 369, n. 17, und mündlich Howard Burns. Über den ambrosianischen Kirchengesang und die *Confessiones*, Buch IX, Kap. 6–7, siehe E. CATTANEO, Note storiche sul canto ambrosiano, Mailand 1950, bes. pp. 12 ff.

⁵⁶ Siehe P. MORSELLI, A projekt by Michelangelo for the ambo(s) of Santa Maria del Fiore, Florence, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40, 1981, pp. 122–129.

⁵⁷ Frommel (*op. cit.*, p. 47) bemerkt, daß die Idee in der Platzierung des Grabes von Cosimos Mutter und Vater unter der Kuppel der Alten Sakristei ihren Ursprung haben könnte.

⁵⁸ Siehe n. 10 oben.

⁵⁹ Parronchi (*op. cit.*, in: Brunelleschi, siehe n. 21 oben) dokumentiert ein marmorernes Sakramentstabernakel von Brunelleschi, 1426–1427, das in der Nähe des Hochaltars von S. Jacopo in Campo Corbolini angebracht war, aber der Wortlaut ist nicht klar.

⁶⁰ Vgl. P. BAROCCHI, Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi, Florenz 1962, p. 120 f.

