

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019
HEFT 1

LXI. BAND — 2019

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3_ Daniela Bobde

Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place

_ 45_ Jonathan Foote

Tracing Michelangelo's *modani* at San Lorenzo

_ 75_ Teodoro De Giorgio

L'invenzione dell'iconografia *in visceribus Christi*. Dai prodromi medievali della devozione cordicolare alla rappresentazione moderna delle viscere di Cristo

_ 105_ Margherita Tabanelli

Echi normanni nel Palazzo Imperiale di Poznań. Guglielmo II e l'arte normanno-sveva, tra storiografia e prassi architettonica

_ Miscellen _ Appunti

_ 135_ Rabel Meier

Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?



1 Andrea Bonaiuti,
*Verherrlichung des
Dominikanerordens*,
ca. 1366-1368.
Florenz, Santa Maria Novella,
Kapitelsaal, Ostwand

Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?

Rabel Meier

Die Domansicht, die Andrea Bonaiuti an der Ostwand des Kapitelsaals des Dominikanerklosters Santa Maria Novella malte, ist schon aufgrund ihrer Größe eine besondere Architekturdarstellung; Franklin Toker würdigte sie als “the most grandiose of medieval architectural renderings”.¹ Im Fresko nimmt die Domdarstellung knapp ein Viertel des Bildfeldes ein, das die gesamte Wand bedeckt (Abb. 1). Die Architekturdarstellung oszilliert zwischen Monumentalität in Relation zur Bildfläche und einem modellhaften Charakter, den sie aufgrund des Verhältnisses zu den vor ihr versammelten Personen annimmt. Die wichtigsten Merkmale der gemalten Kirche (Abb. 1) – die oktagonale Kuppel, aber auch der Dreikonchenchor und die vier Langhausjoche – reichen aus, um im Fresko den Dom von Florenz wiederzuerkennen (Abb. 3).² Die Parallelen zwischen den Bauten sind umso aufregender, wenn man sich den Zustand des Doms zur Zeit der Ausmalung des Kapitelsaals (1366/67) in Erinnerung ruft: Damals standen im Wesentlichen nur die ab 1296 unter Arnolfo di Cambio begonnene Fassade und die beiden ersten Joche, die gemäß dem neuen Plan von Francesco Talenti er-

richtet und bis Mai 1366 eingewölbt worden waren.³ Santa Maria del Fiore war folglich noch weit von seinem heutigen Erscheinungsbild entfernt. Welcher Zusammenhang aber bestand zwischen dieser gemalten Vision des zu bauenden Doms und dem realen Bauprojekt? Und wie kommt es, dass die Dominikaner in ihrem Kapitelsaal eine ‘Vorschau’ auf den Neubau des Domes geben? Diese Fragen stehen im Zentrum dieses Beitrags. Dabei soll gezeigt werden, dass die Domdarstellung im Kapitelsaal als Ausdruck des Stolzes der Dominikaner für das Gelingen des damals größten Bauvorhabens der Stadt gewertet werden kann, für das sie sich in besonderer Weise verantwortlich fühlten.

Überblickt man die Literatur zu den Fresken des Kapitelsaals von Santa Maria Novella, nimmt die Domdarstellung trotz Tokers enthusiastischen Worten eher eine Randposition ein.⁴ Die Diskussion drehte sich vielmehr um die Suche nach dem Konzept, das dem Fresko der Ostwand zugrunde liegt. Seit dem 16. Jahrhundert wird es als Darstellung der streitenden und der triumphierenden Kirche (*ecclesia militans et triumphans*) interpretiert.⁵ Millard Meiss und Josef Polzer ha-

¹ Franklin K. B. Toker, “Building on Paper: The Role of Architectural Drawings in Late-Medieval Italy”, in: *L'art et les révolutions*, VIII: *Technique, structure et style de l'architecture*, Akten der Tagung Straßburg 1989, hg. von Angiola Maria Romanini, Straßburg 1992, S. 31–50: 34.

² Wie Richard Krautheimer, “Introduction to an ‘Iconography of Medieval Architecture’”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), S. 1–33, dargelegt hat, reichten im Mittelalter wenige entscheidende Merkmale aus, um einen bestimmten Bau zu zitieren. Dies gilt sowohl für gebaute wie auch für gemalte Architektur.

³ Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile se-*

condo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, Florenz 1887, S. 3–18, Nr. 5–22 (Baubeginn und Fassade), S. 165, Nr. 136 (Wölbung).

⁴ Zur Ausmalung siehe zuletzt Gaia Ravalli, “Legemonia degli Orca-gna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella”, in: *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, Florenz 2015–2017, I, S. 157–245: 221–227. Erstaunlicherweise wird die Architekturdarstellung auch im Sammelband *Architettura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, hg. von Sabine Frommel/Gerhard Wolf, Modena 2016, nur einmal erwähnt: Siehe unten, Anm. 20.

⁵ Serena Romano, “Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici”, in: *Storia dell'arte*, 26/28 (1976), S. 181–213: 210f., wo



2 Andrea Bonaiuti, *Verherrlichung des Dominikanerordens*, Detail aus Abb. 1

ben hingegen eine Interpretation der Ostwand als *via veritatis* vorgeschlagen.⁶ Margarete Dieck fragt in ihrer Dissertation – wie ihre Vorgänger – nach einem dem gesamten Ausmalungsprogramm zugrundeliegenden Text und glaubt, diesen in einem *Credo*-Kommentar des Thomas von Aquin gefunden zu haben.⁷ In dieser Hinsicht schließe ich mich Hans Beltings Kommentar von 1989 an, dass es weder möglich noch nötig ist anzunehmen, dass Malerei immer nur literarische Texte reproduzierte.⁸

die Domdarstellung als Teil des *corpus mysticum* interpretiert wird; Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven 2013, S. 192.

⁶ Millard Meiss, *Malerei in Florenz und Siena nach der Schwarzen Pest: Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts*, Amsterdam 1999 (engl. Erstausgabe Princeton 1951), S. 51; Joseph Polzer, “Andrea di Bonaiuto’s *Via Veritatis* and Dominican Thought in Late Medieval Italy”, in: *The Art Bulletin*, LXXVII (1995), S. 263–289.

⁷ Margarete Dieck, *Die Spanische Kapelle in Florenz: Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella*, Frankfurt a. M. et al. 1997, S. 120.

⁸ Zit. nach Hans Belting, “Das Bild als Text: Wandmalerei und Lite-

Das Interpretationsspektrum der Kirchendarstellung selbst reicht von einer Lesart als schlichte Hintergrundkulisse für die davor zusammengekommene Gesellschaft, die dadurch in Florenz verortet wird,⁹ bis hin zu ihrer Deutung als Symbol für die Kirche als Institution¹⁰ in Form des Florentiner Domes oder eines Konzilsgebäudes.¹¹ Aus architekturhistorischer Sicht ist die Domdarstellung wegen der zeitlichen Überschneidung der Ausmalung des Kapitelsaals mit dem Bauverlauf des Domes von Interesse. Verbreitet ist daher die Ansicht, dass es

ratur im Zeitalter Dantes”, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: Die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Belting/Dieter Blume, München 1989, S. 23–64: 47.

⁹ Ravalli (Anm. 4), S. 221; Dieck (Anm. 7). Allerdings ist gegen diese Argumentation einzuwenden, dass angesichts der Tatsache, dass vom gemalten Dom damals noch fast nichts zu sehen war, die Ansicht eines existierenden Baus wie des Baptisteriums diese Funktion besser erfüllt hätte.

¹⁰ Hermann Hettner, *Italianische Studien zur Geschichte der Renaissance*, Braunschweig 1878, S. 7; Richard Offner/Klara Steinweg, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV:6: *Andrea Bonaiuti*, Florenz 1979, S. 36; Felicity Ratté, *Picturing the City in Medieval Italian Painting*, Jefferson, NC, 2006, S. 114.

¹¹ Laut Julian Gardner, “Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse



3 Florenz, Dom,
Ansicht von Süden

sich um die gemalte Version eines der Modelle für den Dom-
bau handelt.¹² Schon Giorgio Vasari vertrat diese Meinung,
indem er behauptete, dass der Maler – den er für Simone Mar-
tini hielt – ein von Arnolfo in der Dombauhütte hinterlassenes
Modell abbildete.¹³ Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts
hinein wurde diese These in der wissenschaftlichen Literatur
diskutiert,¹⁴ auch weil die Zuschreibung und Datierung der
Fresken lange Zeit umstritten war. Nachdem schon Georg
Dehio wegweisend vermutet hatte, dass die Domdarstellung

eine Schöpfung des Malers des Kapitelsaals sei, “den man sich
als Mitglied der Baukommission denken könnte”,¹⁵ und Iginio
Benvenuto Supino diesen Maler auf stilkritischer Basis mit
Andrea Bonaiuti identifiziert hatte,¹⁶ klärte Innocenzo Tau-
risano die Zuschreibungsfrage 1916 mit der Publikation des
Werkvertrages, worin sich Bonaiuti am 30. Dezember 1365
zur Ausmalung des Kapitelsaals verpflichtete.¹⁷ In der Folge
setzte sich daher allmählich die Ansicht durch, dass das Fres-
ko den Planungsstand der 1360er Jahre reflektieren muss.

Frescoes in Santa Maria Novella”, in: *Art History*, II (1979), S. 107–138:
124, bilden Konzilgebäude das Vorbild für die Darstellung der ‘trium-
phierenden’ Kirche.

¹² Für einen Überblick über diese Diskussion siehe auch Offner/Stein-
weg (Anm. 10), S. 33, Anm. I.

¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle reda-
zioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz
1966–1997, II, S. 196.

¹⁴ Sie wurde insbesondere von Camillo Boito, “Il Duomo di Firenze e
Francesco Talenti”, in: *idem, Architettura del medio evo in Italia*, Mailand 1880,
S. 183–295: 197, 205–209, 260–262, und Guasti (Anm. 3), S. LXI, ver-
treten. Dieselbe Ansicht wiederholt noch Virgilio Crispolti, *Santa Maria*

del Fiore alla luce dei documenti, Florenz 1937, S. 32–36. Für eine Zusammen-
fassung der Forschungsdiskussion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts
siehe Walter Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in der Toskana: Die
großen Meister als Schöpfer einer neuen Baukunst [...]*, Burg b. M. 1937, S. 178f.,
Anm. 376.

¹⁵ Georg Dehio/Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*,
Stuttgart 1887–1901, II, S. 524 und Anm. I.

¹⁶ Iginio Benvenuto Supino, *Gli albori dell’arte fiorentina*, Florenz 1906,
S. 150–153.

¹⁷ Innocenzo Taurisano, “Il Capitolo di Santa Maria Novella in Firenze”,
in: *Il Rosario*, XXXIII (1916), S. 217–230: 224. Das Dokument, das sich im
Archiv von Santa Maria Novella befindet, blieb in der kunsthistorischen

Interessanterweise verringerte sich damit das Interesse am gemalten Dom merklich; und was die Übereinstimmung mit den realen Entwürfen betrifft, so gehen die Meinungen weiterhin auseinander. Howard Saalman wertet Bonaiutis Darstellung als “a painter’s ideal and somewhat conventional version of various architectural conceptions circulating in 1365–1366”¹⁸ und lässt sie bei seiner Rekonstruktion der Baugeschichte der Kathedrale weitgehend außer Acht – und dies obwohl der Maler, wie wir gleich sehen werden, just in der Entstehungszeit der Fresken eine nicht unbedeutende Rolle in der Entscheidungsfindung um den Dombau spielte. Dagegen sieht Toker mit Verweis auf diese Rolle den gemalten Dom als “far more than a merely symbolic view of the cathedral under construction”, nämlich des Malers Beitrag zur damaligen Diskussion. Als Beleg dafür, dass wir es mit einer im Prinzip “buildable elevation” zu tun haben, wertet er die Tatsache, dass es sich, bis auf die perspektivische Darstellung der Strebepfeiler und der Fassade, um eine orthogonale Projektion im für Architekturzeichnungen damals üblichen Maßstab 1:48 handelt.¹⁹ Auch Marvin Trachtenberg bezeichnet den gemalten Dom als “a comparatively close though in certain details somewhat fanciful rendering of the new duomo scheme then in the making”²⁰ und verwendet es dementsprechend mehrfach als Quelle für den Zustand der Planung im späten Trecento.²¹ Wie ich im Folgenden ausführen möchte, teile ich die Einschätzung Trachtenbergs.

Zur Analyse der Domdarstellung müssen die entscheidenden Jahre der Baugeschichte kurz rekapituliert werden.²² Seit der Wiederaufnahme der Bauarbeiten am Dom im Jahr 1355 traten in mehr oder weniger regelmäßigen Zeitabständen verschiedene Baukommissionen zusammen, die über das weitere Vorgehen, die Form der Pfeiler, der Kapitelle und der Kup-

pel im Osten sowie die Anzahl und Ausgestaltung der Fenster berieten und eigens für diese Sitzungen angefertigte Modelle oder Zeichnungen als Diskussionsgrundlage verwendeten. Das Hauptproblem war die Frage, wie man die nach Arnolfos Entwurf bereits errichteten Teile – die Fassade im Westen und die Seitenwände der ersten beiden Joche sowie möglicherweise die Fundamente im Osten – in den neuen Bauplan Francesco Talenti integrieren sollte.²³ Die höheren und weiteren Joche, welche dieser vorsah, korrespondierten nicht mehr mit der Gliederung von Arnolfos Seitenmauern; insbesondere waren die bereits existierenden Fenster im Verhältnis zu den neuen Dimensionen der Joche zu klein, zu tief angesetzt und zu eng nebeneinander. Diese Unstimmigkeiten sind es wohl, die in den Protokollen der Domopera in den folgenden Jahren (1358, 1359, 1364, 1366 und 1367) als “difetti” adressiert wurden.²⁴ Da aus pragmatischen Gründen ein Abriss von bereits errichtetem Mauerwerk den spätmittelalterlichen Bauprinzipien des “Building-in-Time” widersprach, wurde schließlich eine wohl von Talenti vorgeschlagenen Kompromisslösung realisiert, die die von Arnolfo begonnene Wandgliederung in das neue Projekt integrierte.²⁵ Die dadurch bedingte Unregelmäßigkeit ist bis heute im Aufriss der Seitenschiffmauern erkennbar (Abb. 4).

Bonaiutis Fresko ignoriert jedoch diese Inkongruenzen und überträgt die für die beiden noch zu errichtenden östlichen Joche beschlossene Gliederung – “una fenestra et non tres” pro Seitenschiffjoch, wie ein Protokoll vom 20. Dezember 1364 festhält²⁶ – kurzerhand auf die bereits gebauten Teile.²⁷ Einzig die nicht zentrierte rechteckige Öffnung des offensichtlich in seiner Dekoration noch unfertigen Seitenportals im zweiten Joch (der heutigen Porta dei Cornacchini), welche zudem

Forschung wenig beachtet, bis sich Stefano Orlandi, *Necrologio di S. Maria Novella*, Florenz 1955, I, S. 621–623, erneut damit befasste und die Grundlagen für weitere Forschungen zu den Fresken des Kapitelsaals schuf.

¹⁸ Howard Saalman, “Santa Maria del Fiore: 1294–1418”, in: *The Art Bulletin*, XLVI (1964), S. 471–500: 493; vgl. auch *idem*, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980, S. 138.

¹⁹ Toker (Anm. 1), S. 34.

²⁰ Marvin Trachtenberg, *Building-in-Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, New Haven/London 2010, S. 311; vgl. auch *ibidem*, S. 272f. Ähnlich äußert sich auch Adriano Peroni, “Le ricostruzioni grafiche della Santa Maria del Fiore di Arnolfo: un bilancio”, in: *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Akten der Tagung Florenz 2006, hg. von Vittorio Franchetti Pardo, Rom 2006, S. 382, wenn auch mit einem etwas widersprüchlichen Bezug auf Arnolfos Entwurf (“riflette sì probabilmente per qualche verso il modello di Arnolfo, ma nella nuova versione della chiesa, quale usciva [...] dal gruppo dei ‘maestri e dipintori’”). Sehr vage ist hingegen die knappe Definition als “un primo progetto del Duomo di Firenze con una precisione straordinaria” von Christoph Luitpold Frommel, “Architettura picta: da Giotto a Raffaello”, in: *Architettura picta* (Anm. 4), S. 69–97: 69.

²¹ Marvin Trachtenberg, “Brunelleschi, Ghiberti, and ‘Locchio’ minore of Florence Cathedral”, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLII (1983), pp. 249–257: 249–251; *idem* (Anm. 20), S. 311, 325, 338.

²² Zur Baugeschichte des Doms in der zweiten Hälfte des Trecento siehe insbesondere Andreas Grote, *Studien zur Geschichte der Opera di Santa Reparata zu Florenz im vierzehnten Jahrhundert*, München 1959, S. 71–112; Saalman 1964 (Anm. 18); Trachtenberg (Anm. 20), bes. S. 147–156, 160–174.

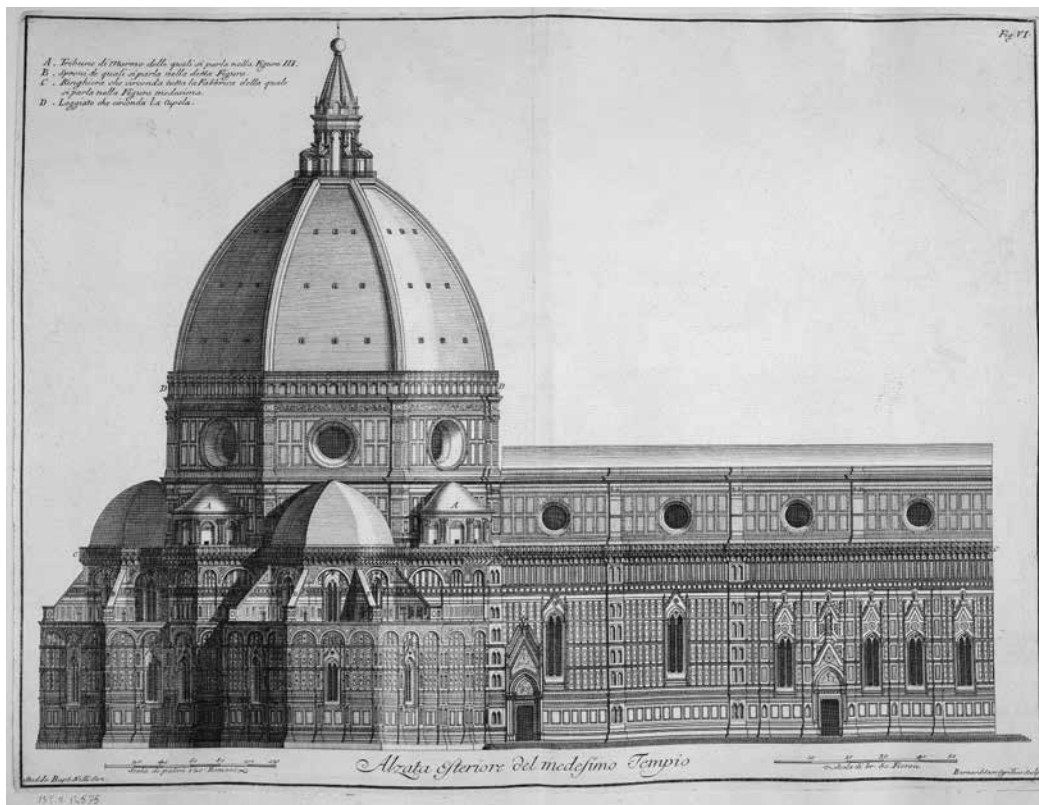
²³ Saalman 1964 (Anm. 18), S. 475. Über den Stand der Bauarbeiten um 1355 im Bereich des Presbyteriums herrscht keine Einigkeit in der Forschung; vgl. dazu insbesondere Franklin K. B. Toker, “Florence Cathedral: The Design Stage”, in: *The Art Bulletin*, LX (1978), S. 214–231.

²⁴ Zuerst Peter Metz, “Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio”, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LIX (1938), S. 121–160: 131; Saalman 1980 (Anm. 18), S. 38.

²⁵ Trachtenberg (Anm. 20), S. 168–170; zu den Prinzipien des “Building-in-Time” siehe *ibidem*, bes. S. 130–143.

²⁶ Guasti (Anm. 3), S. 161, Nr. 126.

²⁷ Vgl. Marvin Trachtenberg, Rezension zu Gert Kreytenberg, *Der Dom zu Florenz*, Berlin 1974, in: *The Art Bulletin*, LXI (1979), S. 112–131: 116, Anm. 9.



4 Ansicht des Florentiner Doms von Norden,
in: Giovanni Battista Nelli/Bernardo Sansone Sgrilli,
*Piante ed alzati interiori ed esterni dell'insigne chiesa
di S. Maria del Fiore metropolitana fiorentina*,
Florenz 1755, Taf. VI

eine im oberen Teil noch erkennbare Fensteröffnung blockiert, scheint die Brüche in der Baugeschichte zu reflektieren.²⁸ Insofern kann man Saalman zustimmen, dass es sich beim gemalten Dom um eine partiell idealisierte Ansicht handelt. Doch ist daran zu erinnern, dass die von der Domopera beigezogenen Experten sowohl 1358 wie nochmals 1366 festhielten, dass sie eine solche bereinigte Ideallösung favorisieren würden, wenn sie denn praktikabel wäre;²⁹ dass Bonaiuti diese wenigstens in der gemalten Vision des zu bauenden Doms realisierte, ist daher naheliegend.

Nachdem im Mai 1366 das zweite Langhausjoch eingewölbt worden, konnte die Frage nach der Gestaltung von Vie-

rung und Apsidenzone nicht weiter aufgeschoben werden. Im Juli desselben Jahres wurden auf Initiative der *operai* Vertreter der Goldschmiede sowie der Maler – darunter auch Andrea Bonaiuti – um ihre Meinung gefragt.³⁰ Während die Goldschmiede nur mündliche Empfehlungen zu den bestehenden Plänen und zum Weiterbau abgaben, erbaten sich die Maler einen Monat Zeit, um einen Entwurf auszuarbeiten.³¹ Daraufhin wurde am 20. Juli eine gemischte Kommission aus Malern und Baumeistern zusammengestellt, die formell den Auftrag erhielt, ein solches “desingnum seu modellum” der Kathedrale zu realisieren,³² offenbar in Konkurrenz zu einem gemauerten Modell des *capomastro* Giovanni di Lapo Ghini. In mehreren Sitzungen im August

²⁸ Für eine etwas andere Interpretation dieses Details siehe *ibidem*.

²⁹ Vgl. Guasti (Anm. 3), S. 120 (13. November 1358), S. 167, Nr. 141 (13. Juli 1366).

³⁰ “[...] qui consulant eisdem super facto hedificationis ecclesie” (Gua-

sti, [Anm. 3], S. 166, Nr. 140). Dazu und zum Folgenden ausführlich Saalman 1964 (Anm. 18), S. 483–491.

³¹ Guasti (Anm. 3), S. 167, Nr. 141.

³² *Ibidem*, S. 167, Nr. 142.

wurde der Vorschlag dieser Kommission aus *maestri e dipintori*, der neben Neri di Fioravante, Benci di Cione, Andrea Orcagna, Taddeo Gaddi auch Bonaiuti angehörte, von den Entscheidungsträgern evaluiert und schließlich gegenüber dem Projekt Ghinis sowie einem Alternativvorschlag von Francesco Talenti Sohn Simone bevorzugt; am 20. August wurde ein Teil der ursprünglichen Kommission, darunter wiederum Bonaiuti, beauftragt, den endgültigen Entwurf auszuarbeiten.³³ Im Mai 1367 lancierte jedoch Ghini, diesmal mit Unterstützung seines Kollegen Francesco Talenti, noch einmal einen Gegenentwurf,³⁴ was weitere Diskussionen und Modifikationen am Projekt der Kommission nach sich zog. Erst im Oktober und November 1367 wurde dieses in einer umfassenden Konsultation durch die Bevölkerung abgesegnet und für den Weiterbau als bindend erklärt.³⁵

Über die konkreten Merkmale des Kommissionsentwurfs und dessen Unterschiede zu den konkurrierenden Vorschlägen geben die Dokumente der Domopera leider kaum eindeutige Hinweise. Die Forschung geht jedoch mehrheitlich davon aus, dass das 1367 abgesegnete Modell bereits einen Tambour vorsah, wie er schließlich in ähnlicher Form gebaut wurde.³⁶ In den Schriftquellen wird der Tambour jedoch erst ab dem 15. Jahrhundert fassbar.³⁷ Saalman hat mit Nachdruck die These vertreten, dass die entscheidende Innovation des Entwurfs der *maestri e dipintori* im August 1366 in der Einführung des Tambours bestand.³⁸ Dies dürfte der Grund sein, warum er die Domdarstellung Bonaiutis so stiefmütterlich behandelt und in der Bildlegende gar auf „ca. 1365“ vordatiert: Die Tatsache, dass sie eben gerade keine Tambourzone aufweist, obwohl ihr Schöpfer führendes Mitglied in der Kommission der Baumeister und Maler war, schwächt Saalmans Argumentation empfindlich; der Widerspruch kann nur aufgelöst werden, wenn das Fresko vor der Ausarbeitung des Kommissionsprojekts im Juli 1366 entstand – oder es sich eben nur um eine „ideal and somewhat conventional version“ ohne Bezug zum konkreten Projekt der Kommission handelt. Ersteres ist, da Bonaiuti den Vertrag wie erwähnt erst Ende Dezember 1365 unterzeichnete, aufgrund des üblichen Arbeitsprozesses, der mit der Ausmalung der Gewölbe beginnen und dann nach unten fortschreiten musste, eher unwahrscheinlich. Noch weniger plausibel ist je-

doch die zweite Möglichkeit: Wenn der Tambour tatsächlich die zentrale Differenz des Kommissionsprojekts zum Konkurrenzmodell Ghinis darstellte, über die bis im Herbst 1367 heftig gestritten wurde, so ist nicht einzusehen, warum ausgerechnet einer der Verfechter des Projekts gerade dieses Element hätte eliminieren sollen. Tatsächlich gibt es einen weiteren Hinweis, der gegen Saalmans Annahme spricht. Wie Giovanni di Lapo Ghini am 13. August 1366 erklärte, fehlte dem ersten Entwurf der *maestri e dipintori* das „disengno dell’altezza“;³⁹ er bestand also, wie Saalman selber annimmt, nur aus einem Grundriss, der von mündlichen Erläuterungen begleitet war.⁴⁰ Diese Tatsache deutet nicht darauf hin, dass es von den als Ratgeber ausgewählten Bürgern aufgrund des Tambours als „più bello e utile e onorevole disengno“⁴¹ beurteilt wurde: Gerade um die *bellezza* einer solchen Innovation zu propagieren, wäre vielmehr ein Aufriss zu erwarten gewesen.

Das einzige klare Indiz zum Aussehen des Kommissionsprojekts enthält das Protokoll der Sitzung vom 31. Mai 1367, in der eine Gruppe von Bürgern und Fachleuten (Maler, Goldschmiede und Baumeister) dieses sowie den neuen Entwurf von Ghini und Talenti beurteilte: Eine Mehrheit sprach sich dabei für spitzbogige statt runde Fenster im Obergaden des Kirchenschiffs aus.⁴² Zwar geht aus dem Dokument nicht hervor, welches der Projekte spitzbogige Fenster und welches Oculi vorsah; doch da letztere in den ersten beiden Jochen von den *capomaestri* Ghini und Talenti bereits realisiert worden waren, ist anzunehmen, dass sie auch in ihrem Vorschlag vom Frühjahr 1367 vorgesehen waren. Der Entwurf der Baumeister und Maler dürfte hingegen zu diesem Zeitpunkt noch Spitzbogenfenster vorgesehen haben, auch wenn dieses Detail, vermutlich aufgrund des finanziellen Aufwandes für den Rückbau der bereits bestehenden Oculi, im endgültigen Modell vom Herbst 1367 aus pragmatischen Gründen wieder abgeändert worden sein muss. Die Tatsache, dass in Bonaiutis Fresko Maßwerkfenster im Obergaden zu sehen sind, bestätigt diese Vermutung.

Die in den Protokollen der Domopera schon seit 1364 überlieferte Diskussion um die Form der Obergadenfenster verleitete Saalman zur Annahme, dass sich darin die Frage niederschlägt, ob der Dom im Obergaden dem Vorbild von Santa

³³ *Ibidem*, S. 174–177, Nr. 150–154.

³⁴ *Ibidem*, S. 188f., Nr. 170. Wie Saalman 1964 (Anm. 18), S. 488, hervorhebt, unterschied sich dieser Entwurf gemäß dem Dokument nur im Aufriss vom Kommissionsprojekt.

³⁵ Guasti (Anm. 3), S. 189–207, Nr. 189–193.

³⁶ Diese These wurde zuerst von Aristide Nardini Despotti Mospignotti, *Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze*, Livorno 1885, S. 14–17, und Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi: Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892, S. 63f., vertreten. Hauptargumente sind dabei der

Beschluss von 1368, der das im Jahr zuvor gemauerte Modell für alle *operai* und Dombaumeister für bindend erklärte, und das Fehlen von Hinweisen auf eine so bedeutende Planänderung in den Dokumenten der Domopera.

³⁷ Trachtenberg (Anm. 21), S. 249.

³⁸ Saalman 1964 (Anm. 18), bes. S. 485f.

³⁹ Guasti (Anm. 3), S. 174, Nr. 150.

⁴⁰ Saalman 1964 (Anm. 18), S. 485.

⁴¹ Guasti (Anm. 3), S. 175, Nr. 150.

⁴² *Ibidem*, S. 188f., Nr. 170.

Maria Novella, mit Oculi, oder von Santa Croce, mit spitzbogigen Fenstern, folgen sollte.⁴³ Wenn mit der Wahl der Fensterform tatsächlich eine Referenz auf Santa Maria Novella oder Santa Croce verbunden gewesen wäre, so hätte Andrea Bonaiuti ausgerechnet im Kapitelsaal der Dominikaner ein Bekenntnis zugunsten der Franziskanerkirche Santa Croce abgelegt. Dies ist eher unwahrscheinlich. Daher ist zu vermuten, dass die Fensterform hier nicht als Bedeutungsträger angesehen, sondern vom Maler (und wohl auch von der Kommission der *maestri e dipintori*) aus ästhetischen und nicht aus inhaltlichen Gründen favorisiert wurde.

Um die eingangs gestellte Frage nach der Rolle der Dominikaner von Santa Maria Novella für den Neubau des Domes ausloten zu können, bedarf es vorab eines Wortes zur allgemeinen Stellung des Ordens im spätmittelalterlichen Florenz. Der Gründungsmythos der Kirche von Santa Maria Novella als Ort des Friedensschlusses zwischen Guelfen und Ghibellinen spielte – wie Frithjof Schwartz darlegt – eine nicht zu unterschätzende Rolle für das Selbstverständnis der Dominikaner in Florenz.⁴⁴ Die Ordensbrüder verstanden es hervorragend, Privilegien von der Kommune zu erlangen und wohlhabende Bürger als Stifter an sich zu binden.⁴⁵ Aus Modesto Biliottis Chronik von Santa Maria Novella aus dem Jahr 1568 geht das enge und privilegierte Verhältnis der Dominikaner zur Kommune im späten 13. und im 14. Jahrhundert hervor. Biliotti berichtet, dass dem Kloster jährlich 40 *lire* sowie Brot und andere Güter gespendet wurden. Zur Unterstützung gehörte auch die kostspielige und aufwendige Bewirtung der Gäste während der in Florenz tagenden Provinz- und Generalkapitel des Dominikanerordens. Zudem profitierte das Kloster von einem juristischen Sonderstatus bei der Behandlung von Vermächtnissen, Geld- und Kreditgeschäften. Auch die Bauarbeiten am Langhaus von Santa Maria Novella wurden jahrelang durch kommunale Gelder und Materialspenden sowie durch andere, eher

verborgene Hilfen (*latentia beneficia*) unterstützt. Bezeichnend für die enge Bindung zwischen dem Kloster und der Stadt Florenz ist die Anbringung des Stadtwappens, der Florentiner Lilie, im Zentrum der Gurtbogen des Langhauses.

Die Klosteranlage von Santa Maria Novella und ihre Kirche zählt zu den Pionierbauten des ausgehenden 13. Jahrhunderts in Florenz und gab dem Kirchenbau des Trecento wichtige Impulse.⁴⁶ Das 1279 begonnene Querhaus war wohl schon vor 1300 vollendet; das Langhaus entstand in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁴⁷ Bei Santa Maria Novella handelt es sich um den ersten großen Kirchenbau mit eingewölbtem Mittelschiff in Florenz. Da das Wölben zu den größten Herausforderungen im Bauwesen gehört und in der Toskana noch nicht so verbreitet war, reicht diese Tatsache aus, um der Bauhütte von Santa Maria Novella eine hohe Expertise in diesen Belangen zuzumessen.⁴⁸

Bemerkenswert ist zudem, dass die Bauhütte von Santa Maria Novella im Verlauf des 14. Jahrhunderts und darüber hinaus unter der Kontrolle der Dominikaner blieb, während jene von Santa Croce trotz ausreichender finanzieller Unterstützung seitens der Stadt ab 1361 der Vereinigung der Handlungszunft (*Mercanzia*) unterstellt wurde.⁴⁹ Dies ist meines Erachtens ein weiterer Beleg für die Bedeutung der Opera von Santa Maria Novella.

Die Erfahrung der Dominikaner im Gewölbebau könnte ihre zunehmende Präsenz in den Dombaukommissionen ab 1355 erklären. Dies gilt insbesondere für Jacopo Talenti aus Nipozzano, Laienbruder in Santa Maria Novella und vielleicht ein Bruder des *capomaestro* der Dombauhütte, Francesco Talenti.⁵⁰ Er war das Bindeglied zwischen den beiden Bauhütten von Santa Maria Novella und dem Dom: Von 1333 bis zu seinem Tod am 2. Oktober 1362 war Jacopo Talenti *capomaestro* von Santa Maria Novella, wo er zwischen 1343 und 1355 insbesondere den Kapitelsaal mit einem Gewölbe von beträchtlicher

⁴³ “To the debate concerning the windows of the side-aisle walls was now added the problem of the clerestory windows: round or pointed – Santa Maria Novella or Santa Croce?” (Saalman 1964 [Anm. 18], S. 482).

⁴⁴ Frithjof Schwartz, *Il bel cimitero: Santa Maria Novella in Florenz 1279–1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*, Berlin et al. 2009, S. 39.

⁴⁵ Dazu und zum Folgenden *ibidem*, S. 35f.

⁴⁶ Siehe dazu Walter Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in der Toskana: Die großen Meister als Schöpfer einer neuen Baukunst [...]*, Burg b. M. 1937, S. 16, 23f.; Howard Saalman, *The Church of Santa Trinita in Florence*, [New York] 1966, S. 38f. Zum Einfluss auf den Bau der 1280 begonnenen Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva in Rom siehe Ursula Kleefisch-Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva: Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien*, Münster 1991, S. 50–52.

⁴⁷ Fulvio Cervini, “Non racchiude l’infinito gotico: l’orizzonte in-

ternazionale di una novella architettura”, in: *Santa Maria Novella* (Anm. 4), I, S. 37–85.

⁴⁸ Schon Saalman 1980 (Anm. 18), S. 38, stellte fest, dass sich in den 1350er Jahren in der Dombauhütte ein Zustrom von Baumeistern aus Santa Maria Novella bemerkbar macht. Ebenso könnten (*ibidem*, S. 9f.) Neri di Fioravante und Benci di Cione, die sich mit dem Bau der riesigen Gewölbe über der großen Halle des Palazzo del Podestà im Jahr 1345 einen Namen gemacht haben, aus der Bauhütte von Santa Maria Novella stammen. Belege dafür gibt es jedoch nicht.

⁴⁹ Siehe für das entsprechende Dokument Filippo Moisè, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica. Con note e copiosi documenti inediti*, Florenz 1845, S. 498–501, bes. S. 500.

⁵⁰ Zu Jacopo Talenti siehe zuletzt Gert Kreytenberg, *s.v. Talenti family*, in: *Grove Art Dictionary* (2003), <http://www.oxfordartonline.com/groveart> (Zugriff am 23. Februar 2019).

Spannweite errichtete. Ab 1355 ist er als Berater in verschiedenen Dombaukommissionen dokumentiert.⁵¹ Sein Ruhm kommt in seinem Eintrag im *Libro dei morti* der Dominikaner zum Ausdruck, wo er als „magister lapidum et edificiorum bonus“ gelobt wird, der von der Kommune von Florenz sowie bedeutenden Bürgern beschäftigt worden sei und einen großen Teil der Kirche Santa Maria Novella, den Kapitelsaal sowie andere Teile des Klosters errichtet habe.⁵²

Ein gewichtiges Argument für den Einfluss der Dominikaner auf den Dombau ist schließlich ihre große Präsenz während der Grundsteinlegung des ersten Langhauspfeilers am 5. Juli 1357, welche bisher übersehen wurde. In der Beschreibung des Weiheaktes werden auffallend viele Mönche aus Santa Maria Novella erwähnt.⁵³ Nach dem Bischof von Narni, der in Abwesenheit des Florentiner Bischofs Filippo dell'Antella die Zeremonie leitete, werden folgende Geistliche aus Santa Maria Novella genannt: der erwähnte Bruder Jacopo Talenti, Bruder Francesco da Carmignano, der ebenfalls einer späteren Baukommission angehören sollte,⁵⁴ der Abt Zanobi sowie ein gewisser „frate Paolo“. Es ist wohl kein Zufall, dass die Dominikaner mit zwei im Bauwesen versierten Mitgliedern, dem Abt und einem weiteren Mönch vertreten waren, während von den anderen Orden nur die Silvestriner aus San Marco einen Mönch mit einer Begleitperson entsandten. Durch die Abwesenheit des Erzbischofs war der Abt Zanobi von Santa Maria Novella neben dem auswärtigen Bischof der höchste geistliche Würdenträger. Seine Funktion als Vertreter der lokalen Geistlichkeit sowie die Überzahl an Dominikanern kann als weiteres Indiz für das Verantwortungsgefühl des Konvents von Santa Maria Novella für das Gelingen des Domneubaus gewertet werden.

Dazu passt umgekehrt, dass die Domvedute auf der Ostwand des Kapitelsaals im Kontext einer Darstellung steht, in der der Orden seine Sonderstellung für die christliche Glaubensgemeinschaft im Allgemeinen und für Florenz im Speziellen demonstriert. Diese manifestiert sich insbesondere in zwei weiteren, durchaus originellen Bildfindungen: einerseits in der Figur des hl. Dominikus im Zentrum des Bildes, andererseits in der Tiermetapher am unteren Bildrand. Im obersten Bildabschnitt ist Christus in der Parusie dargestellt, womit die

gesamte Darstellung in den Kontext des Jüngsten Gerichts gerückt wird. Vergleicht man die Komposition der Ostwand mit Weltgerichtsdarstellungen, so wird deutlich, dass der hl. Dominikus die Position des Erzengels Michaels einnimmt.⁵⁵ Seine Gestik macht klar, dass der Beichtende im grünen Gewand rechts von ihm, dem ein Dominikanermönch gerade die Absolution erteilt, zweifellos ins Paradies kommen wird: ein starkes Bild mit der leicht verständlichen und eindringlichen Botschaft, dass Gläubige über Dominikus, der stellvertretend für den gesamten Orden steht, direkt ins Paradies gelangen können.⁵⁶

Unterhalb dieser Szene, in der das Diesseits mit dem Jenseits verbunden wird, erstreckt sich im untersten Register eine Darstellung der christlichen Gesellschaft, die durch eine Tiermetapher ergänzt ist. Die Gläubigen sind als Schafherde zu Füßen des Papstes und des Kaisers dargestellt, die von zwei schwarzweißen Wachhunden behütet wird. In der rechten Bildhälfte sind die beiden Ordensheiligen Thomas von Aquin und Petrus Martyr bei der Predigt oder im Disput mit Ungläubigen abgebildet. Zwischen den beiden Szenen erscheint erneut Dominikus, der, einem Dompteur mit Dressurstab ähnlich, die schwarzweißen Jagdhunde in den Kampf gegen die Wölfe schickt, um die Herde zu verteidigen. Die Raubtiere haben schon einzelne Lämmer gerissen, werden aber erfolgreich in die Flucht geschlagen. Auf zwei Ebenen, einer allegorischen und einer wörtlichen, wird also dieselbe Botschaft visualisiert: Wie die schwarzweißen *domini canes* (Hunde des Herrn) so verteidigen die Ordensheiligen die Papstkirche und ihre Gläubigen mit Argumenten gegen Irrlehren.

Dieser starke Akzent auf dem Kampf gegen Ungläubige und Häretiker ist deshalb besonders interessant, weil die Inquisition in Mittelitalien seit 1254 in den Händen der Franziskaner lag. Dabei hatten sich aber die franziskanischen Inquisitoren gerade in Florenz in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts so schwere Verfehlungen zu Schulden kommen lassen, dass Papst Johannes XXII. 1333 einen Sonderermittler entsandte, der den damaligen Inquisitor Fra Mino Daddi wegen Amtsmissbrauch und Korruption anklagte.⁵⁷ Angesichts dieser Missstände ist es denkbar, dass sich die Dominikaner mit dieser Darstellung auch für die Übernahme der Inquisition empfehlen wollten; ob

⁵¹ Guasti (Anm. 3), S. 83, 92, 93, 97, 98, 101, 103, 115, 120.

⁵² „Fr. Jacobus talenti de nepozano conversus magister lapidum et edificiorum bonus, in tantum quod comune florentinum in suis edificiiis per multos annos eum requirebat. et alii magni cives. per manus istius, operam et consilium, magna pars ecclesie sancte marie novelle constructa est. et capitulum. et multa principalia opera in conventu [...]“ (zit. nach Orlandi [Anm. 17], I, S. 94).

⁵³ Guasti (Anm. 3), S. 98.

⁵⁴ So entscheidet sich Francesco da Carmignano zusammen mit Jacopo Talenti, den Meistern Neri di Fioravante, Giovanni di Lapo Ghini und

dem Maler Taddeo Gaddi für die von Francesco Talenti vorgeschlagenen Pfeilerform für das Langhaus (Guasti [Anm. 3], S. 103).

⁵⁵ Auf diese Besonderheit hat erstmals Julian Gardner (Anm. II), S. 122, hingewiesen.

⁵⁶ Ob es sich bei dem Dargestellten um Mico de' Guidalotti, den Stifter des Kapitelsaals, handelt, wie Roberto Lunardi, *Arte e storia in Santa Maria Novella (per un museo fiorentino di arte sacra)*, Florenz 1983, S. 67, vermutet, sei dahingestellt. Er ist auf jeden Fall eine Identifikationsfigur für alle Florentiner Bürgerinnen und Bürger.

⁵⁷ Siehe dazu zuletzt Julian Gardner, „Painters, Inquisitors, and Novices:

die ungewöhnlich hellbraune Farbe der Wölfe gar als Seitenhieb gegen die Franziskaner verstanden werden kann, welche ihrerseits braune Mönchskutten trugen, bleibe dahingestellt.

Mit Sicherheit kann gesagt werden, dass sich die Dominikaner auf der Ostwand des Kapitelsaals von Santa Maria Novella als effiziente Verteidiger des richtigen Glaubens und als Garanten für das Erlangen des Seelenheils inszenieren. In Ergänzung zu dieser spirituellen Leistung verkörpert die so realistische Domvedute eine ganz konkret materielle: den Beitrag der Dominikaner für das Gelingen des Dombaus. Das Fresko visualisiert also den Anspruch der Dominikaner, in einem umfassenden Sinne für das Wohl der Florentiner Kirchgemeinde besorgt zu sein – auf der spirituellen wie auf der baulichen Ebene.

Für Anregungen danke ich Susanna Blaser-Meier (Zürich), Peter Cornelius Claussen (Rom/Zürich), Stefan Trinks (Berlin), Samuel Vitali (Florenz) und den beiden anonymen Reviewern.

Bildnachweis

Nach Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003: Abb. 1, 2. – Nach Kreytenberg (Anm. 27): Abb. 3. – Nach Giovanni Battista Nelli/Bernardo Sansone Sgrilli, Piante ed alzati interiori ed esterni dell'insigne chiesa di S. Maria del Fiore metropolitana fiorentina, Florenz 1755: Abb. 4.

Giotto, Taddeo Gaddi and Filippo Lippi at Santa Croce”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LX (2018), S. 223–253: 240–244 (mit weiterer Literatur).

Umschlagbild | Copertina:

Michelangelo Buonarroti, *modano* für die Biblioteca Laurenziana | modano per la Biblioteca Laurenziana
Firenze, Casa Buonarroti, Inv. 92 Ar |
Firenze, Casa Buonarroti, inv. 92 Ar
(Abb. 18a, S. 66 | fig. 18a, p. 66)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
luglio 2019