

# DIE GOTISCHE BADIA ZU FLORENZ UND IHR ERBAUER ARNOLFO DI CAMBIO

Von Ulrich Middeldorf und Walter Paatz, mit Zeichnungen von Ludwig Joutz

„Arnolfo dalla cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura che da Cimabue la Pittura hauuto s'hauesse. Le opere sue non s'apressano a gran pezzo alla perfezione delle cose d'hoggi; egli merita nondimeno essere con amorevole memoria celebrato, auendo egli fra tante tenebre mostrato aquelli, che sono stati dopo sè, la uia di camminare alla perfezione.“ Vasari, 2<sup>a</sup> ed., 1568, p. 93 u. 96 (Vita di Arnolfo di Lapo).

Im Jahre 1284 begannen die Mönche der Florentiner Badia einen umfassenden Neubau ihrer Klosterkirche, die sich bis dahin anscheinend in ihrem ursprünglichen, ottonisch-vorromanischen Zustand erhalten hatte<sup>1</sup>, und 1310 konnte die neue, gotische Kirche eingeweiht werden<sup>2</sup>. Als Architekt war von der Florentiner Regierung der damalige Stadtbaumeister Arnolfo di Cambio zur Verfügung gestellt worden, von dem ein zeitgenössisches Dokument feierlich bekundet, er sei als „der berühm-

<sup>1</sup> Die älteste Kirche war zwischen 967 und 978 erbaut und 978 eröffnet worden. Dokumente bei Davidsohn, *Gesch. v. Florenz*, I (1896), 155 ff.; Lami, *Monumenta ecclesiae Florentinae*, I (1758), 87; Cocchi, *Le Chiese di Firenze*, 1903, 106/107. — Vermutlich war es der Gründungsbau, der 1284 ersetzt wurde, denn die Überlieferung weiß nichts von einer in der Zwischenzeit erfolgten Erneuerung, und Giovanni Villani berichtet, die Kirche sei vor 1284 „piccola e disorrevole“ gewesen, das will sagen „klein und altmodisch“ (l. VII. c. 99). Dann fährt er fort: „nel detto anno (sc. 1284) si cominciò a rinnovare la Badia di Firenze e fecesi il coro e le capelle, che vengono in su la via del Palagio e il tetto“ (l. VII. c. 99). Durch Villani ließ sich Vasari bestimmen — „fece la capella maggiore e le due che la mettono in mezzo“ (I, 284). So wurde irrtümlich der Tatsache der Erneuerung eine zu beschränkte Bedeutung gegeben. Den wahren Tatbestand enthüllt der Baubefund und eine Indulgenz Honorius IV., die ausdrücklich von einer geplanten Erneuerung des *gesamten* Baukomplexes der Badia spricht (13. Febr. 1286; Davidsohn, *Forschungen* IV, 1908, 494).

ANHANG: *Rekonstruktion der ottonischen Kirche*. Ausgegraben und beschrieben 1663 von Don Placido Puccinelli (*Memorie sepolcrali*, 1664, 149 ff.). Damals waren die Grundmauern noch erhalten, im Osten sogar bis zur Höhe der Fensterbänke. Länge: von der via Proconsolo (Chor) bis zum jetzigen Maurusaltar (Fassade); davor ein Atrium auf dem Gelände westlich vor der Mauruskapelle. Breite: von der Südkante des runden, außen an den Baukörper locker angelehnten zum Teil im jetzigen Glockenturm erhaltenen Campanile bis zum jetzigen Hochaltar. Im Osten eine Haupt-Chorkapelle und zwei Neben-Chorkapellen, wohl in Gestalt halbrunder Apsiden, wie sie gelegentlich an romanischen Bauten in Toscana vorkommen (vgl. S. Piero in Grado bei Pisa und die Pieve di Castelvecchio bei Pescia; Salmi, *L'Architettura romanica*, p. 12/13). Den drei Apsiden werden drei Schiffe entsprochen haben, getrennt wohl von Säulenarkaden, deren Zahl wir nach einem in Toscana häufigen Schema rekonstruieren. Prof. Salmi macht uns freilich darauf aufmerksam, daß in der Gegend gerade an Klosterkirchen sich oftmals drei Apsiden mit einschiffigen Saalräumen verbinden. Als Rest einer zugehörigen Chorschranke ist wohl die Platte mit einem antikisierenden Gittermuster zu betrachten, die im Kreuzgang eingemauert ist (Südwand). Nördlich neben der Kirche die ältere Stephanskapelle. Vgl. Abb. 1.

<sup>2</sup> 1310 wurde der Hochaltar geweiht (Dokument bei Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia fiorentina*, 1664, 24, 100 und Uccelli, *La Badia fiorentina*, 1858, 64, 65, 69; sowie Cocchi, *Le chiese di Firenze*, 1903, 114). Bacci, *Boll. d'Arte*, 1911. 5. — Andere Altäre wurden 1309, 1311 und 1314 geweiht. Vgl. ebendieselbe Literatur.

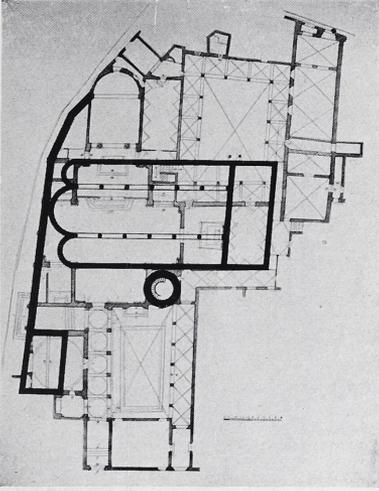


Abb. 1. Rekonstruktion des Gründungsbaus vom Jahre 978. Text siehe S. 492

teste und erfahrenste Kirchenbaumeister der Gegend“ bekannt gewesen<sup>3</sup>. Sein Werk erhielt sich bis ins siebzehnte Jahrhundert, wurde dann aber, im Jahre 1627, durch Matteo Segaloni in eine Spätrenaissanceskirche umgewandelt, die noch heute steht<sup>4</sup>.

Die Rekonstruktion der zweiten, arnolfianischen Badia soll hier versucht werden. Sie vermag, wie sich ergeben wird, grundlegende Fortschritte in der Entwicklung der Florentiner Gotik klarzustellen.

#### QUELLEN

Die wichtigste Quelle für unseren Rekonstruktionsversuch ist der Bau selbst, der noch beträchtliche Reste aus gotischer Zeit bewahrt<sup>1</sup>. Aufschlußreiche Ergänzungen dazu liefert ein langjähriger Bewohner der Badia und Augenzeuge, ja Anreger des Umbaus von 1627, der gelehrte Benediktiner Don Placido Puccinelli, in seiner „*Istoria dell'eroiche attioni di Ugo il Grande ecc. con la Cronica dell'Abbadia di Fiorenza ecc., La Galleria sepolcrale ecc., Milano 1664*“. (Zitiert als: Puccinelli, *Istoria di Ugo*, 1664; Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664; und Puccinelli, *Memorie sepolcrali*, 1664.) Eine weitere Abrundung unserer Kenntnisse gewährt Baldinuccis Bericht über den Umbau von 1627 (in „*La veglia*“, *Raccolta di opuscoli ecc.*, 1765, p. 56) und schließlich die um 1445 gezeichnete Ansicht im Kodex des Marco di Bartolomeo Rustichi (Abb. 2)<sup>2</sup>.

Die genannten Quellen sind schon mehrfach zu Rekonstruktionsversuchen ausgenutzt worden, zuerst von Lami (*S. Eccl. Flor. Monumenta*, 1758, II, 1032 ff.), dann von Uccelli (*La Badia fior.*, 1858), ferner, unter wörtlicher Wiederholung des

<sup>3</sup> Die Zuschreibung des Baus an Arnolfo findet sich zuerst bei Vasari (I, 284). Uccelli (*La Badia fior.*, 1858, 33) kannte eine Tradition, nach der die Kommune den Neubau durch ihren eigenen Baumeister hätte durchführen lassen. Über die Berechtigung dieser Annahme vgl. unten S. 504 ff. Unser Passus über Arnolfo ist aus einem Dokument von 1300 entnommen (Frey, *Loggia de' Lanzi*, 1887, 192).

<sup>4</sup> Vgl. Puccinelli (*Vita del Principe Ugo*, 1664, p. 63), Baldinucci („*La veglia*“ in *Raccolta di opuscoli ecc.* 1765, 56), Bocchi Cinelli, 1677, 381.

<sup>1</sup> Für die Erlaubnis zur Aufnahme des Bauwerks sage ich den zuständigen Behörden meinen Dank. Ludwig Joutz.

<sup>2</sup> Diese Zeichnung ist nicht in allen Punkten glaubwürdig. Auffällig vor allem, daß die Teile rechts und links vom Campanile nicht miteinander korrespondieren (vgl. das Dach!). Vielleicht hat der Zeichner jede Hälfte für sich aufgenommen, wegen der hindernden Hofmauer, und sie dann nachträglich zusammengesetzt. In seiner Ansicht fehlt der noch teilweise erhaltene Obergaden des Langhauses. Möglicherweise stand Rustichi beim Zeichnen so dicht unter der Seitenschiffmauer, daß ihm der Obergaden verdeckt wurde.

Uccellischen Textes, von Cocchi (*Le chiese di Firenze*, 1903) und schließlich von Pèleo Bacci (*Bollettino d'Arte* V, 1911, 1 ff.). Doch fehlt bisher eine wirklich erschöpfende, folgerichtige Verarbeitung der einzelnen Anhaltspunkte. Wir wollen sie geben und beginnen dabei mit der Feststellung des äußeren Umrisses der arnolfianischen Kirche, gehen dann zur Rekonstruktion der inneren Einteilung und des Klostergebäudes über und schließen mit einer Untersuchung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung des in unserer Vorstellung wieder erstandenen Bauwerks.

#### LAGE UND UMRISSE

(Dargestellt an ihrem Verhältnis zum bestehenden Bau)

Die Seicento-Kirche ist ein Zentralbau in Gestalt eines griechischen Kreuzes; vor ihrem südlichen Kreuzarm liegt ein großer, apsidial geschlossener Mönchschor, vor dem westlichen Arm eine andere, große Kapelle; in den Winkeln bergen sich drei kleinere Kapellen und der gotische Campanile an Stelle der vierten (Abb. 10). Die Umfassungsmauern des Choranbaus sind von Grund auf secentistisch, die Umfassungsmauern des übrigen Baublocks sind gotisch, nach Technik und Stilformen.

Über ihren ursprünglichen Sinn belehrt uns vor allem der westliche Kreuzarm und die Kapelle, die ihm in seiner vollen Breite und Höhe vorgelagert ist: beide wirken in der Außenansicht als eine Einheit, und zwar als Ansatz eines langen, hohen, westöstlich gerichteten Schiffes. Wirklich enthält denn auch die Westseite der „Kapelle“ ein Augenfenster und einen zierlich umrahmten Giebel, d. h. sie bildete ursprünglich eine Fassade: die Westfassade der gotischen Kirche (Abb. 3)<sup>1</sup>. Der arnolfianische Bau war also regelrecht orientiert, im Gegensatz zu seinem südwärts gerichteten barocken Nachfolger.

Er hatte aber nicht etwa nur *ein* Schiff, wie man aus unserer bisherigen Beschreibung folgern könnte. Der fragliche Ansatz hinter der Fassade bildete vielmehr lediglich einen Vorraum. Er konnte nicht dreischiffig ausgestaltet werden, da der Platz südlich von ihm für die Klosteranlage gebraucht wurde (vgl. unten) und der Platz



Abb. 2. Ansicht der gotischen Badia aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Aus dem Kodex des Marco di Bartolomeo Rustichi. Florenz, Erzbischöfl. Seminar. Text siehe S. 498

<sup>1</sup> Die Fassade ist nach zisterziensischem Schema angelegt. Vgl. Fossanova und Casamari (Enlart, *Les origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, 1894, 34, 42). So schon Spinosa, *Gli Albori dell'Arte Fiorentina*, 1906, 135.

nördlich von ihm für den Campanile, für den man offenbar den dort gelegenen ottonischen Campanile benutzen wollte und tatsächlich benutzt hat (vgl. unten). Erst östlich von der Zone des Vorraums und des Campanile setzte das eigentliche Langhaus an, und zwar dreischiffig, wie es einem Bau von dieser Bedeutung zukam.

Erhalten hat sich von ihm nur die nördliche Außenmauer in der Flucht der Außenkante des Campanile<sup>1</sup>. Über seine Gestalt gibt jedoch die ebenfalls erhaltene, fassadenartig entwickelte Rückwand der Kirche an der via del Proconsolo weitere Aufschlüsse. Sie zeigt, gleichsam als Projektion einer hinter ihr liegenden Basilika, einen überhöhten Mittelteil und zwei halb so breite, niedrigere Seitenteile<sup>2</sup>, gibt also den Querschnitt des Langhauses. Zugleich läßt sie ahnen, daß sich hinter ihr (trotz ihres fassadenartigen Charakters)<sup>3</sup> doch die drei üblichen Chorkapellen der Florentiner Gotik verbergen. Und es ist so. Das beweist eine Untersuchung des Innenraums.

#### DIE CHORKAPELLEN

Die Nebenkapelle an der Südseite des linken Kreuzarms der Seicento-Kirche füllt nämlich nur die halbe Breite und Höhe des gotischen Raumes, der dem linken Flügel der Chorfassade entsprach, also unseres hypothetischen südlichen Nebenchors. In dem vom heutigen Altarbau aus zugänglichen Restraum aber finden sich Fragmente des ganzen architektonischen Formenapparats, der für eine solche Chorkapelle typisch ist: Ansätze eines Kreuzrippengewölbes mit zwei Konsolen und



Photo Alinari

Abb. 3. Ansicht der Badia von Südwesten

<sup>1</sup> Der mittlere Teil dieser Wand ist im siebzehnten Jahrhundert mit dem Rest der Kirche umgebaut worden. Segaloni hat darin die Hausteinprofile eines großen Rundbogens eingelassen, der sich wahrscheinlich in eine hier geplante, aber nie ausgeführte Vorhalle öffnen sollte. Rechts davon hat sich das gotische Gesimsband erhalten.

<sup>2</sup> Länge und Breite der gotischen Kirche bereits im großen und ganzen richtig festgestellt von Uccelli, *La Badia fior.*, 1858, 64, und Cocchi, *Chiese di Firenze*, 1903, 112. Dort auch die Orientierung richtig erkannt, ebenso bei Lami, *S. Ecclesiae flor. Monumenta II*, 1758, 1032 und bei Bacci, *Boll. d'Arte V*, 1911, 1 ff.

<sup>3</sup> Fassadenartig ist vor allem die Dachbildung. Die beiden Nebenchöre haben Pultdächer bekommen, damit sie sich mit der Hauptkapelle zusammenschließen, nicht aber selbständige Zelt-dächer, wie es üblich war.

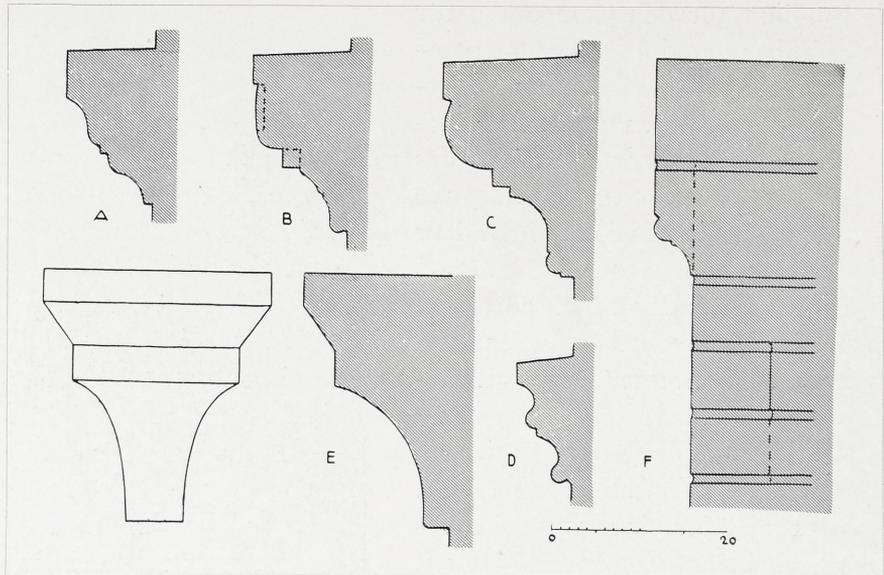


Abb. 4. Profile an der Chorfassade. A. Gesims über den Fenstern. — B. Kymation am Kämpfer des mittleren Fensterpaars. — C. Gesims unter den Fenstern. — D. Kämpfer an den seitlichen Fenstern. — E. Ansicht und Schnitt einer Konsole der Giebelumrahmung. — F. Schnitt durch das deutsche Band am Giebel. Aufgenommen und gezeichnet von Ludwig Joutz

Teile der spitzbogigen, von Pilastern gerahmten Eingangssarkade (Abb. 6). Die Formen sind fein und reich, die Konsolen haben Figurenschmuck<sup>4</sup>.

Eine entsprechende Kapelle bestand auf der Nordseite, und zwischen diesen Kapellen lag eine breitere und höhere, aber sonst gleich gestaltete Hauptkapelle<sup>5</sup>. — Diese Cappella Maggiore ist völlig durch den östlichen Kreuzarm des Seicento-Baus aufgezehrt worden; vom nördlichen Nebenchor hat sich zwischen der Straßenwand und der barocken Nebenkapelle ein schmaler Restraum erhalten, da diese Kapelle, um rechtwinklig auszufallen und ebenso groß zu werden wie ihr Gegenüber, nicht die ganze Tiefe des schräg abgeschlossenen gotischen Nebenchores ausnutzen konnte (vgl. den Grundriß).

<sup>4</sup> In der Nordwestecke eine Konsole mit hockender, kopfloser Figur und einem vollbärtigen Kopf (unmittelbar über dem Ansatz des barocken Tonnengewölbes). Der Kopf und die scharfen, byzantinisierenden Zerrfalten des Gewandes erinnern an die Kunst des Niccolò Pisano. — In der Südwestecke eine entsprechende Konsole mit hockender Figur, zusammengeschlossen mit dem angrenzenden, kymatiengeschmückten, niedrigen Kapitell des südlichen Pilasters der Eingangssarkade.

<sup>5</sup> Von dem Dreikapellenchor sprechen Gio. Villani, lib. VII, cap. 99; Vasari, I, 284; Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664, 3. Uccelli (*La Badia fior.*, 1858, 60/61) und Cocchi (*Le chiese di Firenze*, 1903, 111/112). Daß der Chor an der von uns angegebenen Stelle lag, bezeugen die oben zitierten mittelalterlichen Quellen (Villani) sowie Puccinelli (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, 9) und Balducci (*La veglia, Raccolta di opuscoli*, 1765, p. 56). Vgl. auch Bacci, *Boll. d'Arte* 1911, 4 ff.

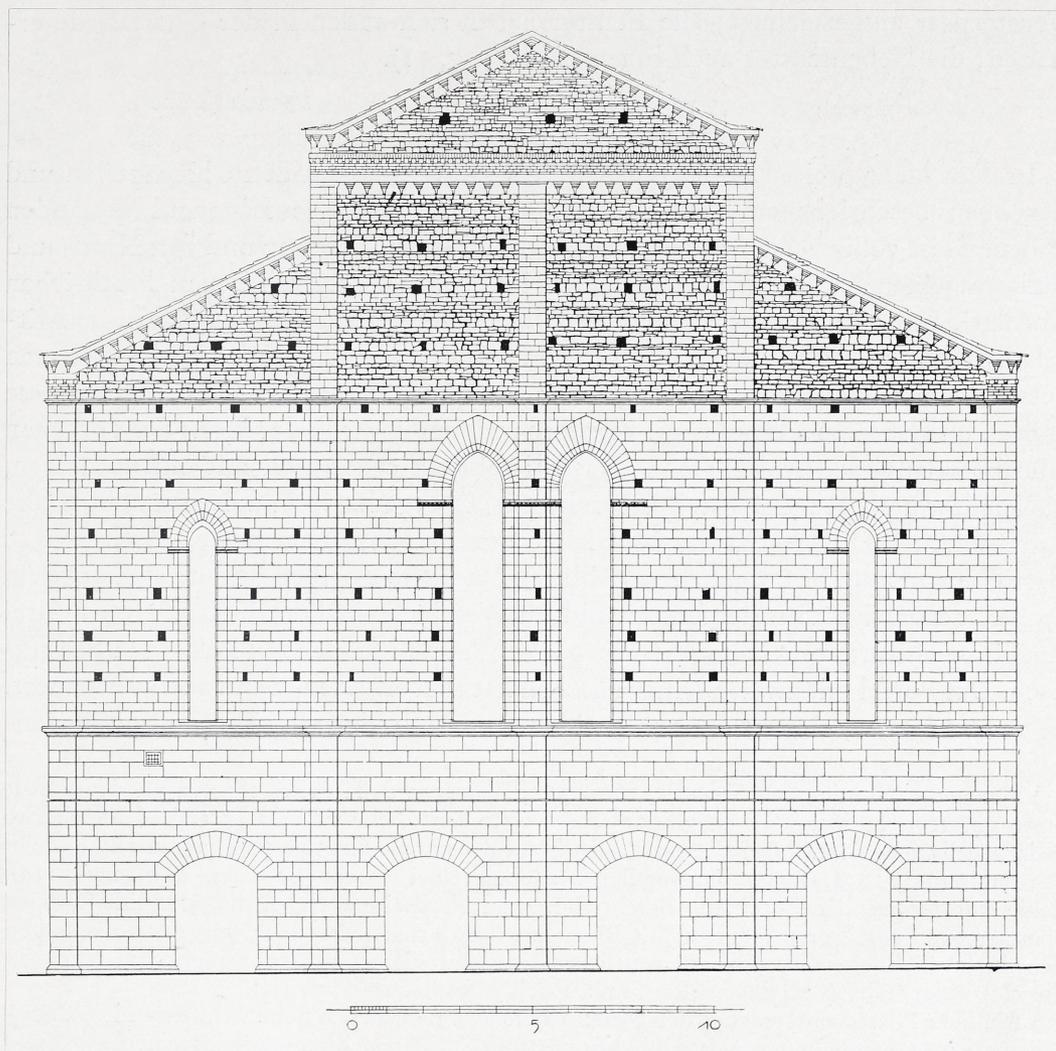


Abb. 5. Chorfassade. Aufgenommen und gezeichnet von Ludwig Joutz. Einzelne, nachträglich veränderte Teile an den Ladenlauben, am rechten Eckpilaster, am Kämpfer der Dachschrägen sind in ihren ursprünglichen, an anderer Stelle erhaltenen Zustand zurückversetzt worden

Die drei Chorkapellen lagen nach Puccinellis Beschreibung um elf Stufen höher als das Langhaus<sup>1</sup>. Unter ihnen befanden sich (und befinden sich noch heute) kreuzgewölbte Ladenlauben (Abb. 5, 11). Die Nebenchöre hatten je ein Spitzbogenfenster in der Rückwand; die Hauptkapelle war durch ein gekuppeltes, größeres

<sup>1</sup> Die Treppe beschrieben und in ihren Abmessungen bestimmt (vgl. unsere Rekonstruktionszeichnung) bei Puccinelli, *Memorie sepolcrali*, 1664, 149/150, und Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664, 2. — Vgl. auch Uccelli (*La Badia fior.*, 1858, 60/61) Cocchi (*Le chiese di Firenze*, 1903, III f.) und Bacci, *Boll. d'Arte* 1911, 4.

Fensterpaar ausgezeichnet; alle Fenster haben sich außen in der Chorfassade erhalten; die Nebenfenster auch innen (Abb. 5, 7, 11).

#### DAS LANGHAUS

In dem mehr breiten als langen Zwischenraum zwischen den Chorkapellen und der oben beschriebenen Vorhallenzone muß das gotische Langhaus gestanden haben. Es ist völlig verschwunden, da Segaloni hier die Vierung und den Nord- und Südark seiner Kirche errichtete. Doch ist es von Puccinelli genau beschrieben worden<sup>1</sup>. Es hatte drei Schiffe und zwei Joche, mit queroblungen Feldern im Mittelschiff und quadratischen Feldern in den Seitenschiffen. Schiffe und Joche waren getrennt durch zwei quadratische Pfeiler, die vier große Spitzbögen trugen. Diese ruhten im Osten und Westen auf Pilastern auf, und zwar in der Höhe des mittleren Chorbogenansatzes (Abb. 11)<sup>2</sup>. — Das Mittelschiff erhob sich mit einem kleinen, vielleicht durch Augenfenster beleuchteten Obergaden pseudobasilikal über die Seitenschiffe<sup>3</sup>. Die Gestalt des nördlichen Seitenschiffs ist im Kodex des Marco di Bartolomeo Rustichi festgehalten (Abb. 2). Im östlichen Joch öffnete sich dort ein großes, dekoratives Biforienfenster und im Westjoch ein Portal, flankiert von drei Avelli, beschirmt von einem über die ganze Wand hinlaufenden hölzernen Schutzdach. Das Portal mit zweien seiner Nischen hat sich erhalten, wenn auch vermauert. Es zeigt schlanke, elegante Formen: einen Rundstab, der die einfache Spitzbogen-

<sup>1</sup> Puccinelli (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, 3): „In mezzo della chiesa sorgeva un alto e quadrato pilastro, che sosteneva un grande arco a testò acuto, che tirava a posarsi ad un pilastro della capella maggiore.“ Auf diesem Passus beruht auch die richtige Rekonstruktion Uccellis (*La Badia fior.*, 1858, 60/61), die wörtlich wiederkehrt bei Cocchi (*Le chiese di Firenze*, 113). Beide Autoren wenden Puccinellis Beschreibung der Nordseite auch auf die mit Stillschweigen übergangene Südseite an, offenbar mit Recht, da dort ein östliches Joch (mit der Kapelle von Benedetto da Rovezzano) und ein westliches Joch (mit dem Grabmal Giugni von Mino da Fiesole) bezeugt ist (vgl. Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664, p. 4/5).

<sup>2</sup> Ähnliche Pilaster entsprachen den Pfeilern vielleicht auch an den Seitenschiffswänden. Puccinelli berichtet nämlich (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, 157), ein Blitz habe zwischen 1571 und 1635 „das Pilasterkapitell neben dem Giugnigrabmal“ herabgeworfen (das Monument Giugni schmückte die Wand des östlichen Joches im südlichen Seitenschiff); vgl. Puccinelli, *Cronica*, 1664, p. 4/5. Zwischen den beiden Jochen war also ein Pilaster vorhanden. Es könnte sich aber um den Renaissancepilaster der angrenzenden Kapelle des Benedetto da Rovezzano gehandelt haben. Ganz ausgeschlossen soll die Möglichkeit gotischer Pilaster jedoch nicht werden. Man würde sich diese Ordnung dann nach dem System von S. Maria Maggiore vorstellen müssen, das seinerseits von der Badia abgeleitet sein könnte. Doch spricht das Fehlen der Wölbung in der Badia gegen eine solche Verbindung der beiden Bauten. Vielleicht handelte es sich um „Konsolenpilaster“ wie an den entsprechenden Stellen in den ebenfalls mit Balken gedeckten Seitenschiffen von S. Croce. Aber auch diese Theorie befriedigt nicht recht. In S. Croce sind die Konsolen als Träger der Schwibbögen gerechtfertigt. Die Badia hatte aber keine Satteldächer wie S. Croce, sondern Pultdächer (vgl. die Chorfassade) und also auch wohl keine Schwibbögen.

<sup>3</sup> Die Höhe der Seitenschiffe wird durch das Gesims der erhaltenen Nordmauer angegeben, die Höhe des Mittelschiffes durch die Höhe der erhaltenen Vorhalle. Die so gewonnenen Maße entsprechen auch der Gestalt der Chorfassade.

öffnung umzieht, und einen Architrav. Die linke, rundbogige Grabnische enthält Reste eines Dugentofreskos. Die andere, spitzbogige, wirkt etwas jünger.

Vor dem Umbau im siebzehnten Jahrhundert befand sich innen über dieser Tür eine Musikempore, der sogenannte „Novizenchor“<sup>1</sup>. Sie war hier offenbar nachträglich eingesetzt worden. Dasselbe gilt von der Hochrenaissancekapelle „mit Säulen, Bögen und Friesen“ (cappella S. Spirito), die Benedetto da Rovezzano gegenüber im südlichen Seitenschiff (westliches Joch) errichtete<sup>2</sup>.

Alle drei Schiffe waren mit offenen, reich bemalten Dachstühlen überdeckt. Das wird die Untersuchung des folgenden Raums ergeben.

#### DIE WESTVORHALLE (MÖNCHSCHOR)

Westlich vom Langhaus setzte sich das Mittelschiff in Gestalt eines Vorraums bis an die Fassade hin fort. Die Einteilung und Zweckbestimmung dieses Vorraums wird von Puccinelli und Baldinucci überliefert. Dabei ergibt sich, daß der barocke Bau im großen und ganzen die ursprünglichen Verhältnisse bewahrt hat<sup>3</sup>. An das Mittelschiff schloß sich zunächst ein einfaches Vorjoch an, das sich etwas tiefer ausdehnte, als der jetzige westliche Querarm<sup>4</sup>. Der verbleibende Restraum war durch ein großes Kreuzrippen(?)gewölbe in zwei Geschosse zerlegt; das untere davon bildete die Mönchschorkapelle, das obere die Nachtchorempore<sup>5</sup>.

Die untere Kapelle wurde 1664 als Mauruskapelle wieder zum Hauptbau hinzugezogen, und zwar mitsamt ihrem alten, freilich beschnittenen und überkleideten Gewölbe; die Empore blieb seit 1627 aus dem Kirchenraum ausgeschieden.

Gerade deshalb konnte sich ihre Bedachung besonders gut erhalten. Während sonst überall im Jahre 1629 der alte Dachstuhl für die daran aufzuhängende

<sup>1</sup> Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664, p. 4. — Uccelli, *La Badia fior.*, 1858, 66; Cocchi, *Le chiese di Firenze*, 1903, 113.

<sup>2</sup> Puccinelli, *Cronica dell'Abbadia*, 1664, 4/5, 7. — Uccelli, *La Badia*, 1858, 66; Cocchi, *Le chiese di Firenze*, 1903, 113.

<sup>3</sup> Puccinelli (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, 2, 5, 9), Baldinucci (*La veglia*, *Raccolta di opuscoli*, 1765, 56).

<sup>4</sup> Baldinucci (*La veglia*, *Raccolta di opuscoli*, 1765, 56) berichtet, daß bei der Errichtung des Kreuzarms der barocken Kirche etwas von dem außen anschließenden Gewölbe abgeschnitten worden sei, um den Raum zu verlängern. Für die gotische Raumgrenze bietet sich am ehesten die Verlängerung der Kreuzgangmauer an (vgl. unseren Plan).

<sup>5</sup> Daß der romanische Eingang durch den gotischen Mönchschor verschlossen wurde, berichtet Puccinelli ausdrücklich (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, 9). Uccelli (*Badia*, 1858, 62, 63) wandte sich gegen diese Theorie, doch mit unzureichenden Argumenten. Gewiß erwähnte Giovanni Villani den „coro“ am gegenüberliegenden Ende der Kirche, aber er meinte offenbar die Chorkapelle, nicht den Mönchschor, der in keiner mittelalterlichen Florentiner Kirche in der Cappella Maggiore gestanden hat, sondern immer im Langhaus. Daß der alte Zugang 1284 ff. vermauert wurde, läßt auch die Öffnung eines neuen Seitenportals im Norden vermuten (vgl. oben). Die Straße, die nach Uccelli 1301 in Richtung auf die Westfassade hin durchgebrochen wurde, konnte diese gar nicht mehr erreichen, da der Klosterkomplex schon vorher bis an die *via de' Magazzini* vorgeschoben worden war (Uccelli, *Badia*, 1858, 20). Puccinellis und Baldinuccis Aussagen verdienen also vollen Glauben.

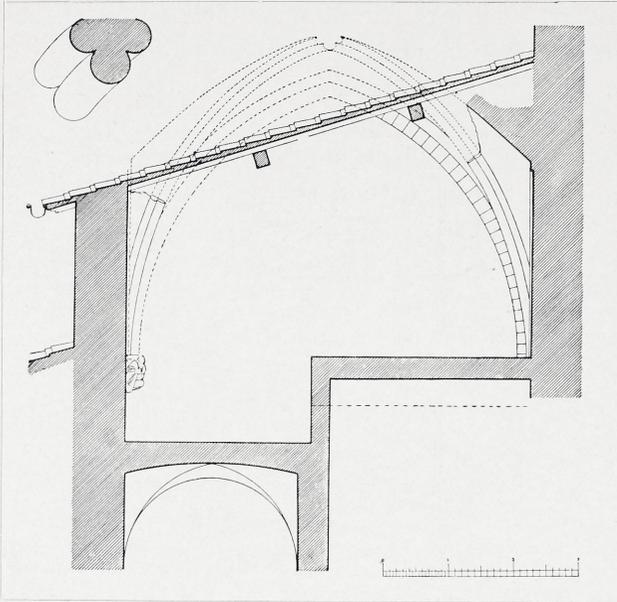


Abb. 6. Details der ehemaligen südlichen Neben-Chor-  
kapelle des gotischen Baus. Blick von Osten auf die  
Eingangsarkade gegen das südliche Seitenschiff. Rechts  
die barocke Seitenkapelle des jetzigen östlichen Kreuz-  
raums, links ein soeben niedergerissenes Gewölbe. Auf-  
genommen und gezeichnet von den Architekten Prof.  
Romano Barocchi und Ezio Tonti

schwere Kassettendecke des Felice Gamberai neu hergerichtet und verstärkt wurde, blieb er hier unangetastet, abgesehen davon, daß man ihn nach unten mit Brettern verkleidete. Steigt man über diese barocke Decke, so findet man einen vollständig intakten gotischen Dachstuhl, ganz ähnlich wie in S. Croce, genau so gebaut, genau so bemalt, nur viel besser erhalten<sup>5</sup> (Abb. 11, 8). Dieser Dachstuhl setzte sich über das ganze Mittelschiff hin fort, und ähnliches Gebälk überdeckte auch die Seitenschiffe. Die bemalten Balken auch dieser Teile haben sich fast alle erhalten, freilich nicht in situ. Sie bilden, neu zusammengesetzt, heute den Dachstuhl der barocken Kirche.

#### DEKORATION

Der Innenraum war reich dekoriert. Der Dachstuhl leuchtete bunt und lebhaft im Schmuck gemalter Ornamente, deren vielfältige Muster wir hier abbilden<sup>1</sup> (Taf. 1/2). Er ruhte auf einem Freskofries, der sich oben um die Wände des Obergadens herumzog, und von dem sich ein prachtvoll stilisierter exotischer Vogel erhalten hat (sichtbar vom Dachstuhl aus an der Nordwand der ehemaligen Nachtempore).

<sup>1</sup> Seine Existenz schon von Bacci (Boll. d'Arte 1911, 3) vermutet. Die Konstruktion des Dachstuhles der Badia entspricht der von uns abgebildeten Dachkonstruktion von S. Croce (Abb. 8). Taf. 2 zeigt das Muster an der Unterseite des großen mittleren Unterzugbalkens (prachtvolles Schildmotiv, dessen Werdegang sich vielleicht bis auf die Beuteschilde in den Metopen griechischer Tempel zurückverfolgen ließe). Taf. 1 zeigt die Muster der kleineren Balken und Bretter, die derart angebracht sind, daß die kleineren Leisten ganz bemalt sind, daß an den größeren Balken dagegen nur die Kanten durch Muster ausgezeichnet sind (wie auf Abb. 8). Die Flächen der Bretter, auf denen die Dachziegel ruhen, sind überhaupt schmucklos geblieben. Die abgebildeten Ornamente repräsentieren alle Motive, die vorkommen. Sie haben am Dachstuhl folgende Lage. An den Binderbalken und Bindersparren: die drei untersten Muster links. An den Sparren: die beiden obersten Muster links. Am Füllbrett und an den Füllleisten zwischen Bindersparren und Sparren: unterstes Muster rechts und die fünf folgenden Muster. Deckleiste über den Fugen der Bretter, die die Unterlage der Ziegel bilden: oberstes Muster rechts. Über die stilistischen Eigentümlichkeiten der Muster vgl. Anm. 1 auf S. 515.

Die großen Wandflächen im Obergaden waren vielleicht durch farbige, in Fresko imitierte Marmorinkrustationen belebt (wie in S. Croce) und die Seitenschiffswände durch figürliche Fresken (Reste an der Nordwand erhalten). An den Arkaden werden schwarze und weiße Keilsteine miteinander abgewechselt haben, wie in fast allen gotischen Kirchen von Florenz. Die Chorkapellen enthielten monumentale Freskenzyklen von Giotto, Nardo di Cione und einem Nachfolger des Maso di Banco, und entsprechende Trecentotafeln. Außerdem waren sie durch die erwähnten Konsolenfigürchen ausgezeichnet. Der Fußboden der Kirche war vielleicht in Felder aufgeteilt, und zwar durch die schwarz-weißen, hübsch gemusterten Marmorbänder, von denen jetzt Fragmente im Fußboden des Kreuzganges eingelassen sind (Abb. 9). Das Ganze muß überaus reich und heiter gewirkt haben.

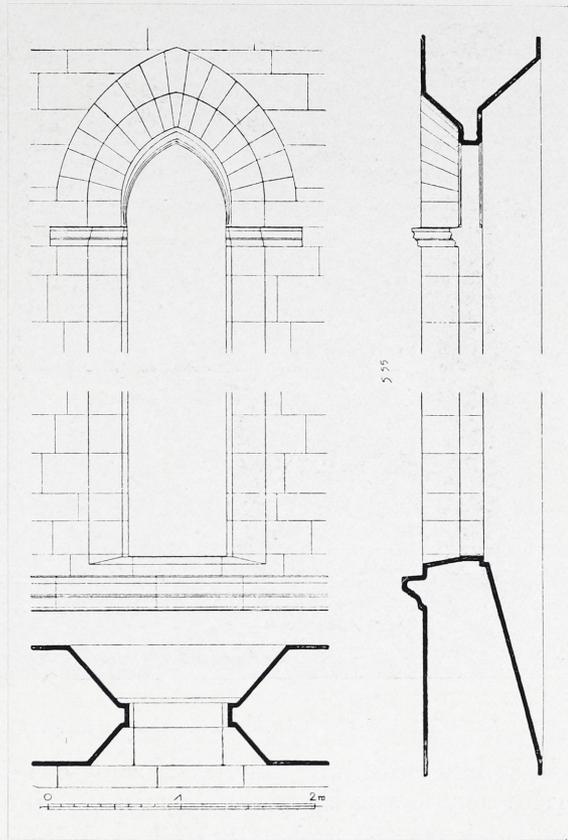


Abb. 7. Fenster der südlichen Neben-Chorkapelle. Aufgenommen und gezeichnet von Ludwig Joutz

#### DER CAMPANILE

Der gotische Campanile steht noch heute (Abb. 3). Er ist im einzelnen vollständig erneuert<sup>1</sup>, bewahrt aber im ganzen seine ursprünglichen Linien, abgesehen von den Krabben, die ehemals die Kanten seines Pyramidenhelmes verzierten (Abb. 2). Doch nur seine beiden untersten, rundbogigen Fenstergeschosse gehören zum arnolfianischen Bau. Das kreisrunde Erdgeschoß muß als ein Rest des ottonischen Campanile betrachtet werden, und die obere, spitzbogig ausgestaltete Hälfte geht auf das Jahr 1330 zurück. Damals ließ nämlich die Stadtverwaltung auf Anregung des Kardinallegaten Orsini eben diese Teile wieder aufbauen, die sie 1307

<sup>1</sup> Die Erneuerung fand 1900 statt (vgl. *Arte e Storia*, XIX, 1900, 23). Damals wurden die im achtzehnten Jahrhundert vermauerten Fenster wieder geöffnet. Heute ist dort nur noch ein altes Kapitell vorhanden mit dem Ansatz einer Säule; die anderen sind nach diesem Muster neu hergestellt worden. Bis 1890 befanden sich dort wohl die Kapitelle des älteren, arnolfianischen Campanile, die bei der Erneuerung von der Denkmalschutzbehörde in das Museo Nazionale gerettet wurden.

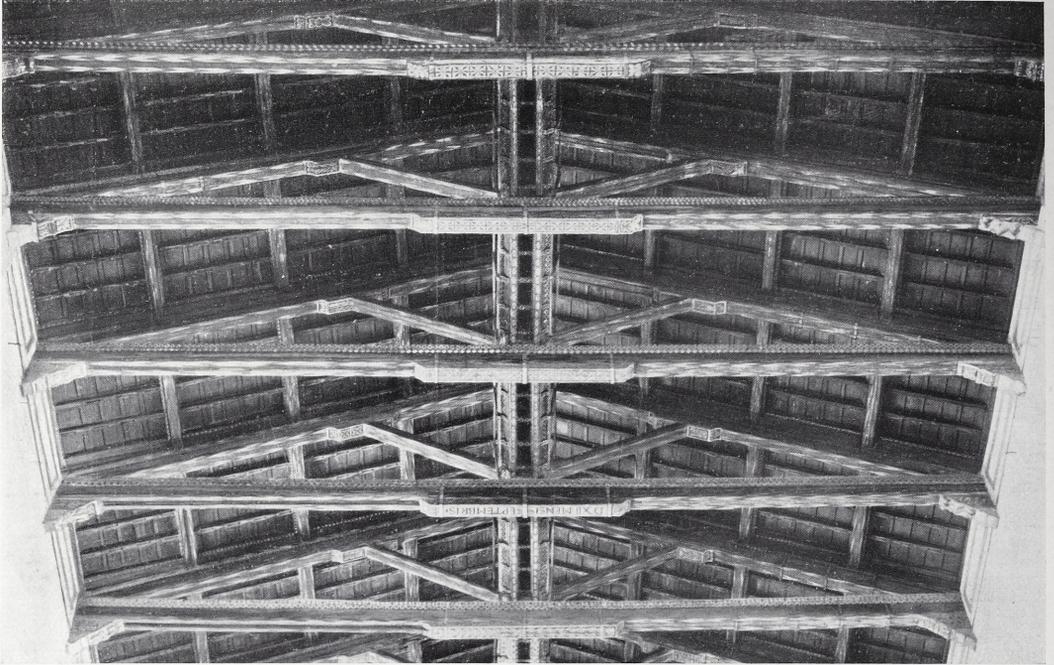


Abb. 8. Dachstuhl von S. Croce in Florenz

Photo Alinari

hatte demolieren lassen, zur Strafe für eine Unbotmäßigkeit der Mönche<sup>1</sup>. Doch wird der arnolfianische Oberteil ganz ähnlich ausgesehen haben wie der heutige, nur daß er vielleicht noch altertümlichere Formen hatte. Von ihm haben sich fünf schöne, zum Teil figurierte Kapitelle erhalten: vier im Museo Nazionale (Nr. 30 bis 33) und eines im Museo S. Marco (Chiostro Grande, Südwand). Zwei größere Kelchkapitelle (eines im Museo S. Marco, Chiostro de' Salvestrini, das andere im Kreuzgang der Badia) müssen entweder zu einem anderen Geschoß oder zu dem Neubau von 1330 gehört haben.

#### DAS KLOSTER

Nach der Vollendung der Kirche wurde auch das Kloster erneuert. Die Arbeit scheint sich bis 1330 hingezogen zu haben<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Giovanni Villani lib. VIII, cap. 122; lib. X, cap. 174. Villani gibt an, daß er selbst im Auftrag der Comune den Wiederaufbau veranlaßt habe, auf Betreiben des Kardinals, dem das Kloster als Pfründe zugeteilt war. Vgl. auch Uccelli (Badia, 1858, 34) und Davidsohn (Forstungen IV, 1908, 494) und vor allem Bacci, Boll. d'Arte V, 1911, 2.

<sup>2</sup> Puccinelli, Cronica dell'Abbadia, 1664, 26) bringt jedenfalls den Bau des Kapitelsaals mit der Erneuerung des Campanile in Verbindung, und die entwickelten Formen der erhaltenen Kapitelsaalfassade scheinen gut zu seiner Meinung zu stimmen. Doch kann unmöglich Arnolfo, der 1302 starb, diesen Bau von 1330 geleitet haben, wie Puccinelli annimmt. Es wird sich bei seiner Behauptung um eine irrije Übertragung des bekannten Baumeisternamens vom ganzen Bau auf diesen Teil handeln.

Der Kreuzgang hatte genau den Grundriß seines quattrocentistischen, noch erhaltenen Nachfolgers, wie die schlichten, in den Umfassungsmauern sich öffnenden Trecentotüren beweisen. Wir dürfen ihn uns wohl nach dem Muster anderer Florentiner Trecento-Kreuzgänge mit achteckigen Pfeilern und stichbogigen, weitgespannten Kreuzrippengewölben vorstellen.

An seiner Nordseite, vor der Fassade der Kirche, lag ein dreistöckiges Gebäude unbekannter Zweckbestimmung<sup>1</sup>. An seiner Westseite und an der Südseite schlossen sich andere Flügel an, die wahrscheinlich das Refektorium und im Obergeschoß Teile des Dormitoriums enthielten<sup>2</sup>.

An der Ostseite lag im Erdgeschoß der Kapitelsaal und darüber ein Teil des Dormitoriums. Den Winkel zwischen diesem Trakt des Klosters und dem südlichen Seitenschiff der Kirche beziehungsweise der *via Proconsolo* füllte die Sakristei, mit einem Kreuzrippengewölbe<sup>3</sup>. Die Fassade des Kapitelsaals hat sich erhalten. Sie besteht aus drei Stichbogenarkaden, die von achteckigen Pfeilern beziehungsweise Wandpfeilern getragen werden; die mittlere bildet das Portal, die seitlichen sind als Fenster ausgestaltet, mit wappengeschmückten Scheinsarkophagen als Sohlbänken<sup>4</sup>.

Zwischen dem Kapitelsaal und dem Mönchschor der Kirche war ein kleiner Zwischenraum ausgespart. Dort lag die Kapelle *SS. Giacomo e Filippo*, und zwar an der Stelle, wo jetzt die Treppe aus dem Kreuzgang zur Sakristei heraufführt; daneben vermittelte eine Treppe den Zugang vom Kreuzgang zum Mönchschor und zum darübergelegenen Nachtchor und weiter zur Sakristei<sup>5</sup>.

Um den monumentalen Kern schlossen sich schmucklose Nutzbauten. Nach der *via de' Magazzini* zu reihten sich die Werkstätten, denen die Straße ihren Namen verdankt<sup>6</sup>. Zwischen der Kirche und der *via Alighieri* lagen zwei Vorhöfe, deren einer die frühromanische Stephanskapelle enthielt (Abb. 2).

<sup>1</sup> Es ist im Kodex des Marco di Bartolomeo Rustichi abgebildet (vgl. Abb. 2), und zeigt auf dieser Ansicht mittelalterliche Avelli, gehört also sicher zu dem Trecentobau.

<sup>2</sup> Im Westflügel lag jedenfalls seit der quattrocentistischen Erneuerung das Refektorium.

<sup>3</sup> Über diese Raumteile unterrichten uns verschiedene Quellen. Puccinelli (*Cronica dell'Abbadia*, 1664, p. 4) und Uccelli (*Badia*, 1858, 67/8) berichten, daß die Sakristei an der von uns bezeichneten Stelle lag und westlich bis zur Linie des barocken Hochaltars reichte; beide fügen hinzu, daß sie 1357 erneuert wurde und daß sie ein großes Kreuzrippengewölbe hatte. Die Lage des Kapitelsaals wird durch das erhaltene Portal bestimmt und auch durch die Aussage Puccinellis, er habe unter der barocken Sakristei gelegen. Darüber muß ein Teil des Dormitoriums gelegen haben, denn nur, wenn er an die Sakristei angrenzte, konnte er 1357 mit dieser zusammen abbrennen, wie Matteo Villani berichtet (*lib. VIII, cap. 6*).

<sup>4</sup> Burger (*Geschichte des florentinischen Grabmals*, 1904, 51) bildet diese Fassade ab, interpretiert sie aber mit komisch unangebrachten Worten irrtümlich als Grabmal. Die richtige Bestimmung ergibt sich aus einem Vergleich mit den ganz ähnlichen Kapitelsaalfassaden in *S. Maria Novella*, *S. Marco*, *Ognissanti* usw.

<sup>5</sup> Genaue Beschreibung dieser Räume bei Puccinelli (*Cronica*, 1664, 5).

<sup>6</sup> Dokumente bei Uccelli (*Badia*, 1858, 20, 30). Vgl. auch Tarani (*La Badia*, 1920, 15/6).

ZUSAMMENFASSUNG UND HISTORISCHE BETRACHTUNG.  
DIE URHEBERFRAGE

Wenn wir zum Schluß versuchen, die Ergebnisse unserer Rekonstruktionsarbeit auf eine kurze Formel zu bringen, so dürfen wir sagen: die gotische Badia war eine dreischiffige, zweijochige Pseudobasilika mit offenem Gebälk; im Osten schloß sie flach ab, mit drei kreuzrippengewölbten, abgeschrägt queroblongen Chorkapellen, im Westen hatte das Mittelschiff eine Art Fortsetzung, den durch eine Empore unterteilten Mönchschor; der Eingang lag im nördlichen Seitenschiff; alle Bögen waren spitz, die Pfeiler quadratisch.

Diese Beschaffenheit widerspricht in vielen Punkten den Baugewohnheiten der Florentiner Gotik. Einige auffallende Besonderheiten lassen sich aber durch die lokalen Bedingungen der dugentistischen Badia einigermaßen erklären. Das Kloster konnte damals nicht mehr erweitert werden, da es 978 zwar am Rande von Florenz gegründet, inzwischen aber durch die Stadterweiterungen in das dichtbebaute Zentrum der größeren Siedlung gerückt worden war. So verzichtete man 1284 auf die übliche, von den Zisterziensern angeregte Vorstreckung der Cappella Maggiore. An Stelle dessen faßte man die drei Chorkapellen notgedrungen hinter einer einheitlichen, schräg verlaufenden Wand zusammen, weil die alte Grenzflucht, d. h. die unregelmäßige Flucht der ehemaligen Stadtmauer, unbedingt respektiert werden mußte, wegen der dort inzwischen angelegten Straße; und man gab dieser Wand den Charakter einer Fassade, um ein monumentales Gegenstück für den gerade gegenüber aufwachsenden Palazzo del Podestà zu schaffen. So konnte das Langhaus, das auf der anderen Seite durch den Campanile beschränkt war, nur zwei Joche erhalten, und so konnte und mußte schließlich für den Mönchschor ein ungewohnter Platz gefunden werden: jener Restraum zwischen dem Langhaus und der ursprünglichen, nunmehr durch die neue Chorfront entbehrlich gewordenen Westfassade<sup>1</sup>.

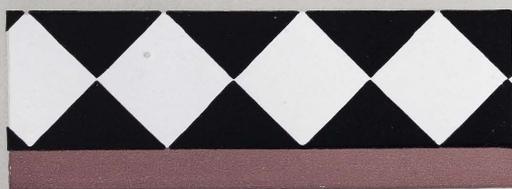
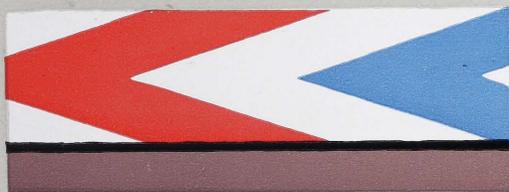
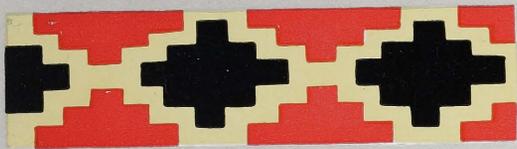
Dennoch bleibt auch so *ein* Motiv der Badia unerklärt, und zwar das auffallendste von allen: das offene Gebälk. Wenn wir es historisch begreifen wollen, müssen wir nach dem Baumeister fragen. Es ist zu untersuchen, ob Vasaris Zuschreibung der Badia an seinen Arnolfo di Lapo, den Arnolfo di Cambio der Dokumente, zu Recht besteht.

Nun soll, wiederum nach Vasari, Arnolfo auch S. Croce entworfen und 1294 begonnen haben<sup>2</sup>. Dort aber findet sich ebenfalls das offene Gebälk, zudem ganz ähnlich konstruiert und bemalt, *und nur dort*; alle anderen gotischen Monumentalbauten von Florenz sind gewölbt. Man erklärte sich das Auftauchen des neuen

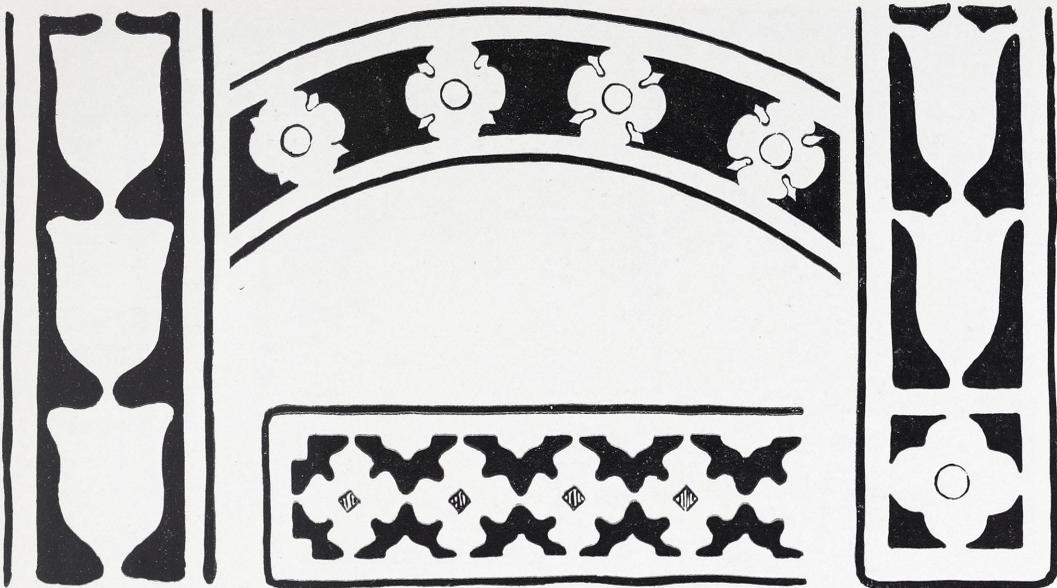
<sup>1</sup> Die Mönchschoire nahmen sonst in den Florentiner Kirchen regelmäßig die ersten beiden Mittelschiffsjoche vor der Vierung ein. So z. B. in S. Croce, in S. Maria Novella, S. Trinità usw. Für die Anordnung in der Badia haben offenbar die Choranlagen der Nonnenklöster als Vorbild gedient.

<sup>2</sup> Vasari ed. Milanesi, I, 285. Über das Anfangsdatum vgl. die Literaturübersicht bei Frey (Die Loggia de' Lanzi, 1885, 71).

TAFEL I  
(s. S. 500<sup>4</sup>)







Dr. Peter Metz dis.

Abb. 9. Reste vom Fußboden der gotischen Kirche.

Weißer, schwarzer und roter Marmor. Jetzt im Fußboden des Chiostro degli aranci der Badia. Wahrscheinlich rechteckige, die Joche abtrennende Felder mit kreisrunden Füllungen

Motivs an S. Croce bisher einleuchtend aus der an einem Franziskanerbau selbstverständlichen Einwirkung der Bettelordenstradition, die damals bereits ganz Mittelitalien mit ihren „Predigtscheunen“ bevölkert hatte, oder aus der technischen Unmöglichkeit, ein so breites Mittelschiff einzuwölben. Wie aber konnte dann das offene Gebälk schon zehn Jahre früher an einem Benediktinerbau auftauchen, und zwar gerade an der keineswegs übergroßen Kirche der vornehmsten, sicher nicht auf Schlichtheit bedachten Abtei von Florenz? Beruht die Verwandtschaft der beiden Bauwerke etwa doch, wie Vasari meinte, auf dem gemeinsamen Ursprung aus dem Schaffen einer einzigen Künstlerpersönlichkeit? Und läßt sich der Übergang vom gotischen Gewölbe zum antikisierenden Gebälk vielleicht mit der historischen Leistung Arnolfos in Zusammenhang bringen, die Vasari ehrfürchtig der Großtat des Cimabue an die Seite stellt, als den ersten, noch unvollkommenen, aber doch bahnbrechenden Akt der Befreiung von der „Barbarei“ gotischer Bauweise<sup>1</sup>? Sollte Arnolfo den offenen Dachstuhl aus demselben Grundgefühl heraus wieder eingeführt haben, dem gehorchend dann Brunelleschi vier Menschenalter später (und entsprechend konsequenter) auf die Flachdecke zurück-

<sup>1</sup> Siehe das Motto dieses Aufsatzes. Wie eng Vasari den Zusammenhang zwischen Arnolfo und Cimabue sah, hat Erwin Panofsky kürzlich besonders einprägsam aufgewiesen: Vasari zeichnete um eine von ihm für Cimabue gehaltene Zeichnung einen arnolfianischen, den Stil des Baumeisters überraschend gut treffenden Rahmen (vgl. Jahrbuch des Städtischen Kunstinstitutes 1930).

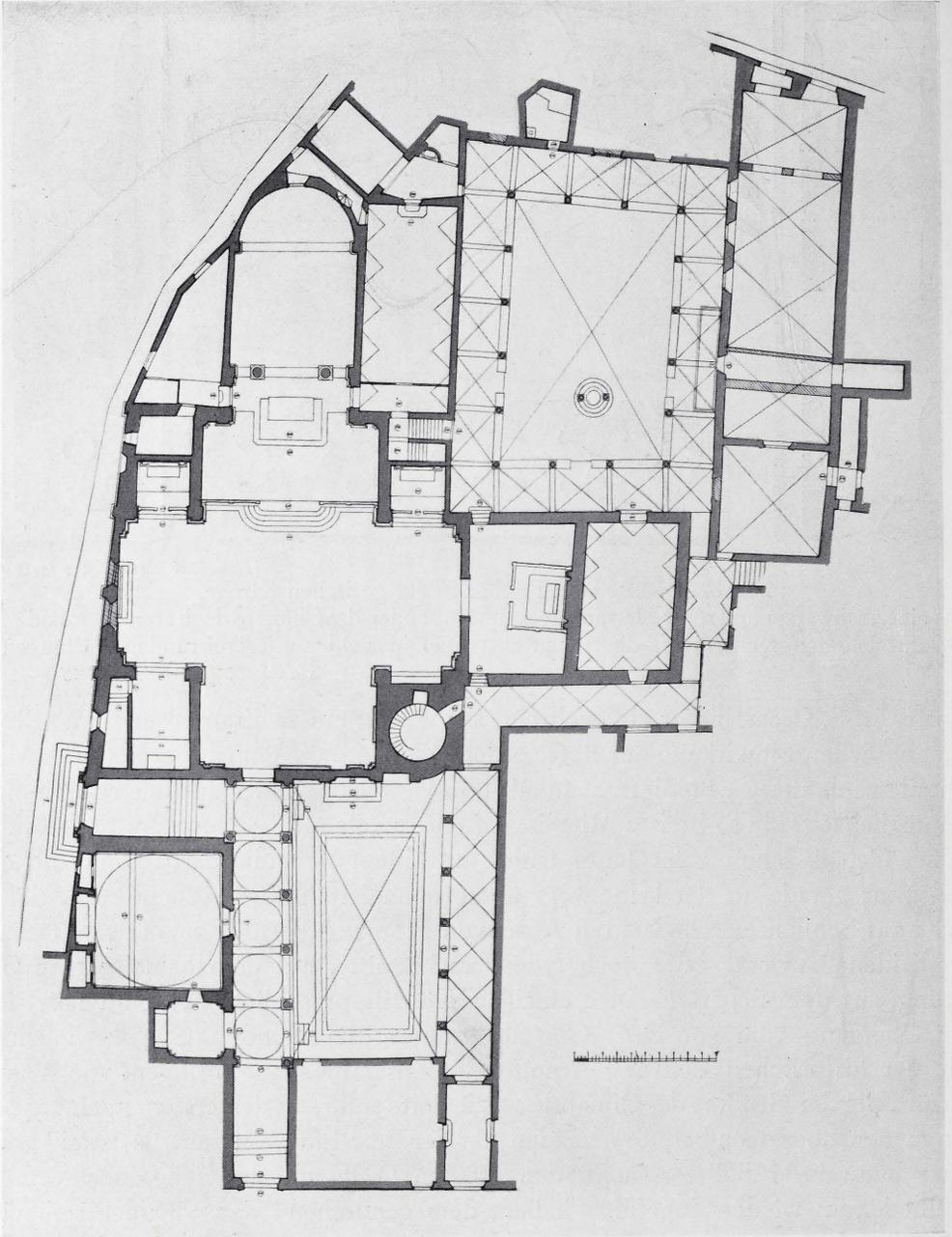


Abb. 10. Grundriß der Badia in ihrem heutigen Zustande. Aufgenommen und gezeichnet von den Architekten Prof. Romano Barocchi und Ezio Tonti. N = unten, W = rechts usw.

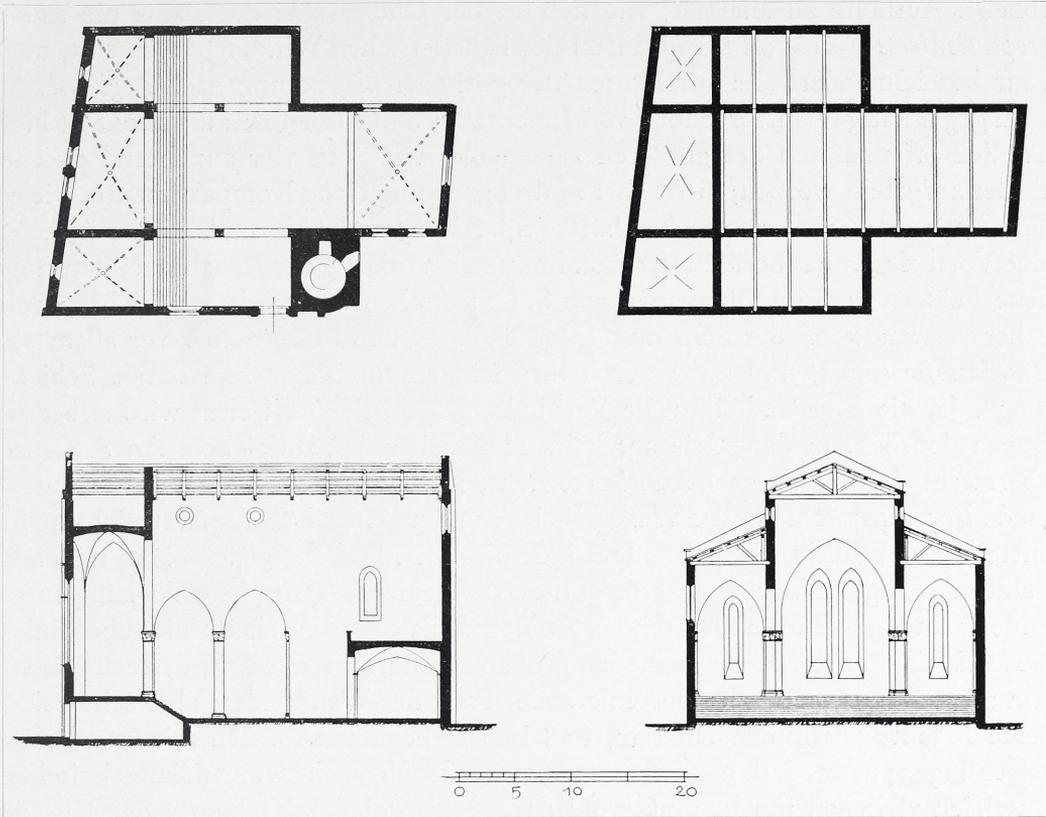


Abb. 11. Rekonstruktion der gotischen Kirche. Links oben: Grundriß. — Rechts oben: Grundriß des Dachstuhls. Links unten: Längsschnitt. — Rechts unten: Querschnitt. — Gezeichnet von Ludwig Joutz nach Angaben von Ulrich Middeldorf und Walter Paatz. — Ob im Obergaden Augen vorhanden waren wie in Sta Maria Novella und Sta Maria Maggiore, ist ungewiß. Für Spitzbogenfenster war jedenfalls erst recht kein Platz vorhanden. Die Kapitelle des mittleren Kapellenbogens lagen vielleicht höher als angegeben. Dann wäre der Bogen nicht gestelzt gewesen

griff<sup>1</sup>? Manches an der Badia und an S. Croce spricht dafür. Denn — um auf sicheren Boden zurückzukehren — daran kann kein Zweifel sein, daß die beiden Bauten eine Gruppe bilden, und daß diese Bauschule sich durch ihre Neigung zur Antike von den zeitgenössischen, mehr nordisch gerichteten Bauhütten in Florenz

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang erscheint die Tatsache besonders interessant, daß gerade die unmittelbar auf Arnolfo folgende Generation die Dachstühle in den wichtigsten Basiliken der Protorenaissance erneuerte: der Dachstuhl in S. Miniato wurde 1322/51 hergestellt (G. F. Berti, *La Basilica di S. Miniato*, 1850, 59/60), und zwar offenkundig nach dem Vorbild der Badia, und der Dachstuhl in SS. Apostoli wurde von dem Prior Ugolottus degli Altoviti restauriert, der 1333 starb (Inscription an der Fassade). Das prachtvolle Gebälk in SS. Apostoli wird zur Zeit wieder aufgedeckt. Die ersten, soeben in den *Atti della Società Colombaria di Firenze*, 1931, 87 ff., veröffentlichten Abbildungen davon lassen freilich vermuten, daß man im Trecento einzelne ältere Balken wieder verwendete oder kopierte (vgl. z. B. die Flechtbandmuster).

abhebt. Auffällig zu allererst, wie sich an der Chorfassade der Badia die *wohlproportionierte Fläche* als Hauptmittel der künstlerischen Wirkung durchsetzt, und zwar bezeichnenderweise auf Kosten der gotischen Forderung nach *Logik*, d. h. nach gegenseitiger Entsprechung von Innenraum und Außenbau: die Front ist hier nämlich offenbar um des größeren Ebenmaßes willen in vier annähernd gleiche Felder aufgeteilt worden, nicht aber in drei ganz ungleiche Kompartimente, wie es dem Kapellensystem entsprochen hätte (vgl. Abb. 5 und Abb. 11)<sup>1</sup>. Daß wir darin eine Vorstufe für das berühmte, schon immer als Vorklang der Renaissance empfundene Feldersystem im Obergaden von S. Croce sehen dürfen, ist deutlich<sup>2</sup>. Noch näher verwandt mit der Schauwand der Badia ist an S. Croce aber vor allem die Chorfassade selbst, und zwar durch ihre fein rhythmisierte horizontale Schichtung<sup>3</sup>. Ja, die enge und sinnvolle Verbindung der beiden Kirchen wird selbst an Zügen deutlich, in denen sie anscheinend voneinander abweichen. An S. Croce überrascht das vollkommene Gleichgewicht, in dem zwei einander entgegenwirkende Formensysteme in der Wage gehalten und zu einer höheren, fast nicht mehr mittelalterlichen Einheit verbunden sind: die antikisierende, gleichmäßig reihende Felderordnung der Wände und die gotisch akzentuierte Apsis (diese Wirkung empfindet man vor allem im Querschiff). An der Badia dagegen scheint die subordinierende Kraft, die von den verschiedenen großen Fenstern getragen wird, noch gleichsam anzuprallen gegen die koordinierende Kraft der Wandfelder; aber schon sind beide Mächte zusammen wirksam, und bereits beginnen sie sich miteinander zu verschlingen; denn so, d. h. als ein erster, tastender Versuch zu einem künstlerischen Ausgleich zwischen ihnen, muß wohl das merkwürdige Mittelmotiv der Fassade gedeutet werden, jenes sonst unerklärliche, an den Pilaster der Mittelachse herangeschobene und über ihn hinweg zusammengekoppelte, große Fensterpaar<sup>4</sup>.

Die Badia darf also als der Keim betrachtet werden, aus dem sich der Baugedanke von S. Croce entwickelt hat. Wie aber ist sie selbst historisch zu erklären? Lassen sich Vorstufen für ihre so deutlich ausgeprägte Eigenart aufweisen, oder muß man das Verdienst an dieser Leistung allein der schöpferischen Persönlichkeit ihres Erfinders zuschreiben? Die Antwort lautet zwiespältig: der Bau war in gewisser Weise

<sup>1</sup> Deutlich auch, daß die notwendigerweise von den gotischen, labilen Schrägen beherrschte Dachzone nach Möglichkeit zurückgedrängt wurde. Sie ist durch ein Gesims abgetrennt und in Bruchstein ausgeführt, und erhöht so außerdem durch den Kontrast der Oberflächenbehandlung den flächigen Reiz der ganzen Fassade.

<sup>2</sup> Über das Feldersystem in S. Croce und über S. Croce überhaupt vgl. Dehio-v. Bezold, II, 1901, 510; Kreplin, Die Anfänge der Gotik in Toscana, 1909, 68/9; Frey-Vasari, I (1911) 569 ff.; Toesca, Storia dell'Arte ital., I, 695.

<sup>3</sup> Wie an der Badia ist auch an S. Croce eine Sockelzone mit Stichbogenfenstern ausgeschieden (Krypta), wie an der Badia sind die Wände durch Lisenen in Felder aufgeteilt.

<sup>4</sup> Die gruppenmäßige Verbindung kleinerer und größerer Fenster ist im Zisterzienserstil häufig und kommt auch an S. Maria Novella vor (vgl. Enlart, Les origines françaises de l'architecture gothique italienne). Die Verschränkung mit einem Lisenensystem ist dagegen ohne Vorbild in der gotischen Architektur. Dagegen begegnet sie an romanischen Bauten in Toscana, z. B. an S. Frediano in Lucca (Beobachtung von Dr. Peter Metz).

vorbereitet, aber er bewirkte eine so entschiedene Klärung und Entwicklung der von seinen Vorbildern übernommenen Baugedanken, daß man das Einsetzen einer neuen Persönlichkeit zu spüren glaubt.

Die Raumproportionen und vielleicht auch die Augenfenster sind offenbar von dem Mutterbau der Florentiner Gotik angeregt, von S. Maria Novella. Alle anderen, den Eindruck noch stärker, ja vorwiegend bestimmenden Stilformen aber gehen von dem zweiten gotischen Bau der Stadt aus, von dem Erstlingswerk einer antikisierenden Richtung, der um 1250 begonnenen Vallombrosanerkirche S. Tri-



Abb. 12. Kymation am mittleren Pilaster der Chorfassade

nità. Dort waren Grundelemente der Badia vorweggenommen: die queroblongen Mittelschiffsjoche und die quadratischen Seitenschiffsjoche, die einfachen, von gotischer Vielgliedrigkeit bereits sehr fernen Pfeiler<sup>1</sup>, die Stege, mit denen diese Pfeiler und die Pilaster horizontal unterteilt sind, und die monumentalen Treppen vor der Front der Chorkapellen.

Neu erscheint demgegenüber vor allem die überraschend gesteigerte Bewertung der dekorativen, gerahmten Fläche, dann der Reichtum und die Feinheit der Profile, und schließlich die reizvoll exotische Hufeisenform der Spitzbögen und das ebenso ungewohnte antikisierende Kymation, das den Kämpfer der mittleren Fenstergruppe bildet (Abb. 12).

Alle diese Züge führen uns wieder auf die Urheberfrage zurück; die einen, indem sie mehr das Persönliche, Unvergleichbare der Leistung bezeichnen, die anderen, indem sie zugleich die von uns behauptete antikisierende Tendenz dieser Leistung beweisen und in ihrer Entstehung, d. h. in ihrem Schulzusammenhang, erklären.

Der Hufeisenbogen und die Kymatienkapitelle sind nämlich offenbar pisanisch. Zur genaueren stilkritischen Bestimmung des zu suchenden pisanischen Lehrers

<sup>1</sup> In der Trinità sind die Pfeiler quadratisch mit einer pilasterartigen Vorlage nach dem Mittelschiff zu. Wir erklären uns diese Vereinfachung des gotischen Gliederpfeilers, wie er noch, wenn auch bereits antikisch umproportioniert, in S. Maria Novella verwendet wurde, aus dem Einfluß des zuerst im Querschiff von S. Maria Novella auftauchenden Pilasters. Die Zusammenhänge zwischen der Trinità und Arnolfo hat schon Dehio erkannt (Dehio-v. Bezold, II (1901) 511).

trägt das Hufeisenmotiv freilich wenig bei, weil es im pisanisch-sienesischen Gebiet seit dem elften Jahrhundert allgemein gebräuchlich ist<sup>1</sup>. Anders das andere Motiv, das Kymation. Schon seine betont antikisierende Tendenz läßt sofort an den Formenkreis des großen Erneuerers der antiken Formen, des Niccolò Pisano, denken, und bei diesem hat ja Arnolfo di Cambio gelernt. Aber auch die Formulierung im einzelnen läßt sich genau auf dieselbe Quelle zurückführen, wenn man etwa die Profile der Kanzel im Sieneser Dom zum Vergleich heranzieht. Und sogar die besonders auffällige Verwendung der Kymatien an Stelle von Kapitellen läßt sich im



Photo Brogi

Abb. 13. Kapitell vom Campanile der Badia. Florenz, Museo Nazionale

Kreise der Pisani belegen: an der Sieneser Domfassade des Giovanni, des Alters- und vermutlichen Lehrgenossen unseres Arnolfo; nicht minder übrigens, um nebenbei eine andere Beweiskette endgültig zu schließen, auch an S. Croce, an der Apsis, außen und innen, in reiner und in mißverständlicher Form<sup>2</sup>.

Ein weiteres und letztes Argument für die Herkunft des Baumeisters der Badia aus dem Kreise des Niccolò Pisano liefert die Bauplastik. Die in situ erhaltenen Konsolenfigürchen in der ehemaligen südlichen Chorkapelle machen es zunächst endgültig sicher, daß die ganz gleich stilisierten figurierten Kapitelle im Museo

<sup>1</sup> Dieses Motiv ist wohl aus Süditalien nach Pisa gekommen und nach Italien überhaupt aus dem Orient. Für Pisa vgl. Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*; für Süditalien: Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 1860, und Berteaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, 1904. Für den Orient: Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 1918.

<sup>2</sup> Vgl. Swarzenski, *Niccolò Pisano*, 1926, Abb. 30; Adolfo Venturi, *Giovanni Pisano*, 1927, Taf. 51 ff. Ähnliche Formen bereits in der älteren Zisterzienserkirche San Galgano bei Siena; vgl. Canestrelli, *San Galgano*, 1896, 79. Das Problem der Baumeistertätigkeit des Niccolò Pisano können wir hier nur streifen. Es sei darauf hingewiesen, daß die Formen des arnolfianischen Stils, vor allem die antikisierenden Pilaster und gewisse Inkrustationsmotive, in Lucca erstaunlich weit vorbereitet scheinen, und zwar an der Chorfront und an der inneren Vorhallenwand von S. Martino, deren eines Portal von der Werkstatt des Niccolò mit einem Tympanonrelief geschmückt wurde. Gerade diese Skulpturen stehen aber auch innerhalb des pisanischen Werkstattgutes den arnolfianischen Skulpturen in Florenz am nächsten, wie Martin Weinberger in einer unpublizierten Arbeit richtig beobachtet hat. Vgl. Salmi, *Architettura romanica*, Taf. 134/5.



Photo Brogi

Abb. 14. Kapitell vom Campanile der Badia. Florenz, Museo Nazionale

Nazionale wirklich vom arnolfianischen Bau stammen<sup>1</sup>. Diese selbst aber erinnern in ihrer Anlage und in ihren Stilformen unverkennbar an Vorbilder aus dem Kreise des Niccolò Pisano. Zum Beleg genannt seien die Kapitelltypen des Niccolò und seines mit unserem Meister so oft identifizierten römischen Schülers Arnolfo Fiorentino, die Swarzenski und Venturi abbilden (Niccolò Pisano, Frankfurt 1926, Taf. 46, und *Storia dell'Arte Italiana*, IV [1906], Fig. 20). Für die Kopfformen genügt ein Hinweis auf die Sienerer Kanzel und auf das Tympanon in Lucca, wo

beide Varianten häufig wiederkehren, die antikisierende mit den schweren, ebenmäßigen Zügen und die gotisierende mit der verzerrten Grimasse. Interessant in diesem Zusammenhang, daß ganz verwandte Pisanoartige Köpfe schon vorher in Florenz auftauchen, und zwar, was uns nun nicht mehr wundern wird, an S. Trinità, d. h. an einer Kirche, die Vasari dem Niccolò Pisano zuschreibt<sup>2</sup>.

Wir haben unsere Zuschreibung der Badia an Arnolfo di Cambio mit Hilfe der Voraussetzung begründet, daß Arnolfo ein Schüler des Niccolò Pisano war. Damit setzen wir uns in Gegensatz zu Vasari, der ihn als einen Schüler des Lapo tedesco und des Cimabue bezeichnete<sup>3</sup>, und zu Karl Frey, der den Meister ausdrücklich von Niccolò abrückte und dafür aus dem Kreise der Florentiner Ordensbauhütten ab-

<sup>1</sup> Diese Kapitelle sind von Georg Swarzenski (*Zeitschr. f. Bild. Kunst*, 1904, 99 ff.) zuerst mit Arnolfo in Zusammenhang gebracht worden und zugleich mit dem Grablegungsrelief in S. Croce (jetzt im Museum dort) und dem Georgsrelief an der Porta S. Giorgio. Diese Skulpturengruppe gehört auch aus baugeschichtlichen Gründen zusammen: Arnolfo baute nach Vasari die Badia, S. Croce und die Stadtmauer. Überhaupt ist der kurze, aber erstaunlich treffende und vorausschauende Aufsatz von Swarzenski unsere wichtigste Vorarbeit und Anregung gewesen. Alles, was später über die Kapitelle geschrieben worden ist, leitete die Forschung auf falsche Spuren. Venturi (*Storia dell'Arte*, IV [1905], 157 ff.), nannte sie die beiden letzten, der Kunst des sagenhaften Buono verwandten Beispiele der romanisch-toscanischen Kunst vor dem Auftreten des Niccolò Pisano. Frey (*Vasari*, I [1911], 158) behauptete im Gegenteil, die Kapitelle könnten erst im späteren Trecento entstanden sein und im übrigen seien sie auch nicht französisch (wie ein Dritter behauptet haben muß) und stammten gar nicht aus der Badia.

<sup>2</sup> Die Kapitelle sind zuerst publiziert und richtig eingeordnet von Swarzenski (siehe vorige Anm.). Vgl. auch Vasari, I, 303.

<sup>3</sup> I, 284.



Photo Alinari

Abb. 15. Marmorrelief mit dem hl. Georg. Florenz, Porta S. Giorgio

und zwar wahrscheinlich nicht vor 1250, da seine Mutter 1301 noch am Leben war; was liegt näher, als daß er als Lehrling in die damals für lange Zeit von Niccolò Pisano geleitete Dombauhütte des benachbarten Siena geschickt wurde?

Wenn bei der Wahl des Lehrers die Gelegenheit eine gewisse Rolle gespielt haben könnte, so wurde der zweite Akt (oder Wahlakt?) im Leben des Meisters dagegen

<sup>1</sup> Karl Frey in Thieme-Becker, II (1908), 136 (Arnolfo di Cambio). Der kollektivistische Begriff der „Architettura monastica“ ist besonders von Supino gebildet und der älteren, individualistischen Auffassung Vasaris entgegengesetzt worden (Gli Albori dell'arte Fiorentina, Firenze 1906). An ihm ist nur richtig, daß die Bautätigkeit der beginnenden Gotik in Florenz tatsächlich von den Mönchsorden getragen wurde, von den Dominikanern, Vallombrosanern, Benediktinern, Franziskanern, Serviten und Humiliaten (S. Maria Novella, S. Trinità, Badia, S. Croce, SS. Annunziata, Ognissanti). Gerade unser Versuch, die S. Trinità, die Badia und S. Croce zu einer einheitlichen Schule zusammenzuschließen und gegen die anderen Mönchsbauten, vor allem gegen S. Maria Novella abzusetzen, beweist aber, wie gering die angebliche Einheit im mönchischen Bauen war.

leitete<sup>1</sup>. Wir nähern uns andererseits der Partei, die, von der Skulptur ausgehend, den römischen Bildhauer Arnolfo di Firenze und den Florentiner Architekten Arnolfo di Colle für eine Person, und zwar für einen Schüler des Niccolò Pisano, hält, also der Meinung Giovanni Poggis, Adolfo Venturis, Georg Swarzenskis und Frida Schottmüllers (ohne uns allerdings dieser Identifikation damit unbedingt anzuschließen). Und wir können für unsere Hypothese eine gewisse äußere Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen: Arnolfo di Cambio ist in Colle di Vald'Elsa geboren,

zu einem wirklichen Schicksal: die Übersiedlung nach Florenz. Die historische Leistung Arnolfos war nach Vasaris, von den erhaltenen Bauten durchaus bekräftigter Meinung der Versuch, das erstrebte Neue, die veredelte Kunstauffassung der Antike, stärker in der Mischung mit der Gotik zur Geltung zu bringen, in der er es bei Niccolò Pisano gefunden und vielleicht schon gesucht hatte.



Photo Brogi

Abb. 16. Kapitell vom Campanile der Badia. Florenz, Museo Nazionale

Dafür aber war Florenz der richtige Ort, nicht Siena oder Pisa, die immer dem Norden zuneigten, und die denn auch dem Arnolfo in einem Generations- und Lehrgenossen seinen großen Antipoden entgegensetzten: Giovanni Pisano. In diesem Sinne behält Vasari letzten Endes doch recht (wie denn seine viel verspotteten „Märchen“ oft auch das mit echten Märchen gemein haben, daß sie in einem tieferen, im wesentlichen Verstande wahr sind). Arnolfo gehört viel eher mit Cimabue zusammen. Und, fügen wir hinzu, mit Giotto. Nicht nur, daß die Bauten seiner Richtung tatsächlich mit Tafeln und Fresken der beiden großen Maler geschmückt waren — am Hochaltar der Trinità stand Cimabues kolossale Madonnentafel (jetzt in den Uffizien), am Hochaltar der Badia eine Tafel von Giotto, und in S. Croce waren bekanntlich nicht weniger als drei Kapellen von Giotto ausgemalt —, nein, Arnolfos Bauformen lassen sich auch hinter Giottos Bildarchitekturen spüren und ermöglichten schließlich des großen Malers einzige Bauschöpfung, den berühmten Campanile, der geradezu als die letzte und köstlichste Frucht Arnolfianischer Art betrachtet werden darf. Die Kunst der beiden Meister entsprang aus der gleichen Gesinnung.

Um das zu beweisen, müssen wir vorerst einen Irrtum aus dem Wege räumen. Frey hat behauptet: „Der Charakter von Arnolfos Kunst ist Weiträumigkeit und Strenge, aber auch *eine kalte Größe*; um der imposanten Wirkung willen vernachlässigt er das Detail und *verzichtet auf Schmuck wie auf Durchbildung der einzelnen Glieder*; Arnolfos Bauwerke machen einen *geradezu ärmlichen und nüchternen Ein-*

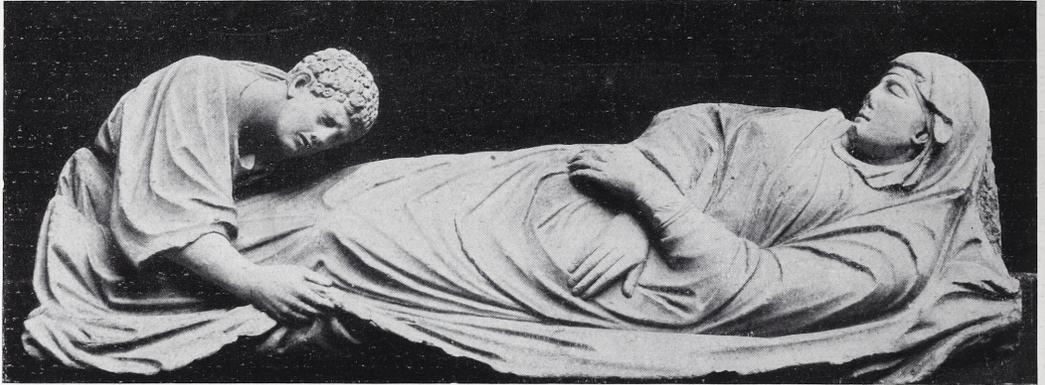


Photo Schwarz

Abb. 17. Tod Mariae. Marmorrelief von der Fassade des Florentiner Domes  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

*druck in dekorativer Beziehung.*“ Dementsprechend schreibt er dem Meister außer S. Croce auch die wirklich ärmlichen, jedoch sicher nur dem weiteren Umkreise des Meisters angehörigen Kirchen S. Maria Maggiore und S. Remigio in Florenz zu<sup>1</sup>. Seine Charakteristik paßt aber denkbar schlecht auf das dennoch unbegreiflicherweise von ihm mitgemeinte Hauptwerk Arnolfos, auf S. Croce. Die Zeitgenossen tadelten im Gegenteil diesen Bau, noch bevor er vollendet wurde, gerade wegen seiner Üppigkeit; und wirklich prangte er von Anfang an im heiteren Reichtum einer vielgestaltigen, alles andere als ärmlichen Dekoration, mit imitierter, auf die Wände gemalter Marmorinkrustation, mit figürlichen Fresken und mit den bunten Mustern seines zierlichen Gebälks<sup>2</sup>. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von der Badia, wo die außerordentliche Eleganz der Hausteinschalung und die Pracht der dekorativen Malerei sogar in besonderem Grade den antikischen Ausdruck „tempio“ rechtfertigen, der damals für Florentiner Kirchen durchaus gebräuchlich war. Machen wir uns außerdem klar, daß Arnolfo dann an seinem Dombau den ganzen, seit dem Einbruch der Gotik zurückgedrängten

<sup>1</sup> Thieme-Becker, II (1908). Vasari-Edition, I (1911) 592. So schon Burckhardt, Cicerone, I (1860), 143.

<sup>2</sup> Über die Äußerungen gegen S. Croce, die aus der strengeren Richtung des Franziskanerordens kamen, vgl. Davidsohn, Forschungen zur Geschichte von Florenz, IV (1908), 484, 485, 486; Geschichte von Florenz, II, 2 (1908), 566. Daß die Chorkapellen von S. Croce zum Teil vor der Anbringung von figürlichen Fresken, also offenbar von Anfang an, bunte, in Fresko imitierte Marmorinkrustationen enthielten, hat zuerst Wulff bemerkt (Cicerone, IV [1912], 129 ff.). Weitere Hinweise darüber gab Prof. A. Haseloff während des kunsthistorischen Studienkurses im Frühjahr 1931. Erhalten haben sich solche Reste vor allem unter den Fresken des Bernardo Daddi. Frey hebt an S. Croce vor allem auch die Kargheit der Bauskulptur hervor. Aber er verkennt, daß die ältesten, noch von Arnolfo selbst ausgeführten Teile, vor allem die Hauptapsis und die Querschiffe, sehr zierliche Kapitelle haben. Das Langhaus kann wohl im Entwurf als arnolfianisch gelten, nicht aber im Detail.



Photo Cipriani

Abb. 18. Maria mit dem Kinde, Johannes Ev. und Johannes d. T. — Tympanonrelief.  
Impruneta, Vorhalle der Collegiata

Glanz antikisierender Marmorinkrustationen neu belebte<sup>1</sup> und mit gotischer Figuraldekoration zu einer überaus festlichen Einheit verband, üppig genug, um die Arbeit ganzer Bildhauergenerationen bis auf Donatello hin zu erfordern, so müssen wir uns fragen, wie denn Frey überhaupt auf eine so rätselhaft ungerechtfertigte Meinung kommen konnte. Die Antwort lautet: weil er sich als Urkundenforscher allzu sehr von einem *Wort* bestimmen ließ, von Jakob Burckhardts freilich suggestivem Satz über S. Croce: „Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt im Detail, allein seine Disposition ist großartig<sup>2</sup>.“ Also liegt der Fehler bei Burckhardt? Nein! Denn zu seinen Zeiten war S. Croce wirklich in einem ganz ärmlichen Zustand; das kalte Weiß einer Renaissancetünche bedeckte noch die Dachbalken, die erst 1888—1909 wieder in ihrer alten Polychromie hergestellt wurden<sup>3</sup>. Frey aber verewigte den nur vorübergehend richtigen Satz zu einer Zeit, in der er bereits sinnlos geworden war.

Das neue Bild, das wir von Arnolfo gewonnen haben, glauben wir nun nicht wirklicher zu verfestigen zu können, als durch einen Hinweis auf Giotto<sup>4</sup>. Freilich nicht

<sup>1</sup> Ansätze dazu finden sich bereits in der Badia: die Fußbodenmuster (Abb. 9). Ihre Motive sind romanisch-spätantik; sie lassen sich auf den Formenschatz der Protorenaissance zurückführen, wie ein Vergleich mit den Chorschranken von S. Miniato beweist. Dasselbe gilt von den Motiven des Dachstuhls (Taf. 1, 2), denen die verlorenen Muster romanischer Dachstühle sicher noch genauer entsprochen haben mögen, als die erwähnten, immerhin verwandten Chorschranken. Vergleichsstücke abgebildet bei Salmi, *Architettura romana*, CCLXVI ff.

<sup>2</sup> Jakob Burckhardt, *Cicerone*, I (1860), 143.

<sup>3</sup> Über die Aufdeckung der alten Polychromie vgl. *Arte e Storia*, III (1884), 335; IV (1885), 23; VII (1888), 167; XVII (1898), 104, 123, 147; XXI (1902), 35, 129; XXV (1906), 94/5, 108; XXVI (1907), 28. *Rivista d'Arte*, 1909, 163 f.

<sup>4</sup> Der hier entwickelte Gedankengang ist bereits von Georg Swarzenski mit kurzen, aber überaus treffenden Worten angedeutet worden. Vgl. *Zeitschr. f. Bild. Kunst*, 1904, 101, und

auf den idealen, nach dem Bilde Dürers und Rembrandts geformten, sozusagen „nordischen“ Giotto, wie ihn Rintelen gezeichnet hat, mit jenem einseitigen Hang zu sentimentalischer Erhabenheit, der im Gedanken Karl Freys auch dem Bilde Arnolfos gefährlich geworden war. Wir meinen vielmehr den historischen Giotto, den Italiener, den Florentiner, dessen südländisch ausgeglichener Natur es vergönnt war, für ein starkes Gefühl auch eine sinnlich reizvolle, ja reiche Form zu finden und dennoch monumental zu wirken. Und mehr: nicht nur ihrem Temperament nach, sondern auch ihrer historischen Leistung nach gehören Giotto und Arnolfo zusammen. Die Elemente, aus denen sie ihre Kunst schufen, sind dieselben: die konstante Grundlage der einheimischen, spätantik-romanischen Kunst und das erregende Moment der importierten Modeströmungen, d. h. des Byzantinismus und der Gotik. Zwar kompliziert sich das Bild dadurch, daß die beiden Meister entsprechend den besonderen Bedingungen ihrer Kunstgattungen den Ausgleich zwischen den verschiedenen Kräften in entgegengesetzter Richtung vollziehen, daß der Maler Giotto den antikisierenden Byzantinismus des Cimabue der Gotik annähert, der Baumeister Arnolfo dagegen umgekehrt die gotischen Formen der Sieneser und Florentiner Bauhöfen antikisiert. Wirklich entscheidend ist aber nur der Vollzug des Ausgleichs, das Aufleuchten eines Funkenbogens, in dem sich die fundamentalen Energien der entgegengesetzten Pole miteinander verbinden, ohne daß man sagen könnte, in welcher Richtung das geschieht.

Die Berechtigung dieser Behauptung läßt sich noch auf einem anderen Wege wahrscheinlich machen. Die beiden entgegengesetzten Entwicklungsrichtungen ließen sich so gut vereinigen, daß sie im Schaffen eines einzigen Künstlers nebeneinander Platz hatten, und sogar gleichzeitig: Arnolfo schlägt als Bildhauer genau den umgekehrten Weg ein wie als Architekt. Aufschlußreich, daß er sich als Bildhauer nun wirklich ganz wie Giotto entwickelt. Er beginnt — an der Badia, an der Porta S. Giorgio, an S. Croce (Abb. 13—16) — mit einem jugendlich-stürmischen Drängen nach Ausdruck und Pomp, das seine Mittel im Byzantinismus, in der Antike und in der Gotik zugleich zu finden weiß und diese Mittel in all ihrer Verschiedenheit, ja vielleicht sogar *wegen* ihrer Gegensätzlichkeit unverändert nebeneinander stellt; und wie Giotto in den Arenafresken so erreicht Arnolfo in den Domskulpturen (Abb. 17) gleichsam eine innige Legierung dieser heterogenen Rohstoffe, eine zarte Grazie, die von den einzelnen Stilelementen nicht die äußeren Kennzeichen mehr bewahrt, sondern allein den verborgenen Sinn: von der byzantinischen Kunst einen verhaltenen Reichtum des Zierwerks und des Faltenwurfs, von der Gotik die ausdrucksvolle Melodik des Lineaments, von der Antike aber die Körperlichkeit und das hohe Ebenmaß.

Nach Arnolfos wahrscheinlich frühem Tode vollendet sich dieser Prozeß gleichsam von selbst, um schließlich in späten Schulwerken — etwa in dem hier publi-

Niccolò Pisano, Frankfurt 1926, 71. — Vgl. auch Lilli Martius, Die Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, Berlin 1932, 138.

zierten Tympanon zu Impruneta (Abb. 18) — Lösungen zu finden, die geradezu wie steingewordene Giotto-Tafeln wirken<sup>1</sup>. Gleichgültig, daß die strenge Ausgeglichenheit des giottesk-arnolfianischen Stils überraschend schnell wieder einer Akzentuierung der freieren Tendenzen weichen mußte<sup>2</sup>, und zwar in allen drei Künsten gleichermaßen, unter dem Einfluß der sienesischen Maler, der Bildhauerschule des Giovanni Pisano und der Bauhütte von S. Maria Novella; sie blieb darum doch die Grundlage auch dieser Bestrebungen, die wahre Brücke zwischen der Welt des Dugento und der Welt des Trecento, und zugleich, wie Vasari richtig gesehen hat, der Auftakt zur Renaissance — kurz: die erste große Kunsterscheinung des neueren Italiens, das um dieselbe Zeit von demselben Florenz auch seine Sprache geschenkt erhielt, durch Dante Alighieri.

### Résumé

1284—1310 wurde in der Badia zu Florenz an Stelle der ersten, ottonischen, hier ebenfalls rekonstruierten Kirche eine zweite, gotische Kirche errichtet. Diese Anlage, die 1627 ff. in einen Barockbau verwandelt worden ist, wird auf Grund erhaltener Reste und alter Beschreibungen rekonstruiert, und zwar als dreischiffige, zweijochige Pseudobasilika mit offenem Dachgebälk und plattem, kreuzrippengewölbtem Dreikapellenchor. Ferner wird nachgewiesen, daß Vasari diesen Bau mit Recht dem Arnolfo di Cambio, dem Erbauer von S. Croce, zugeschrieben hat. Dadurch ergibt sich eine Berichtigung der gebräuchlichen, zuletzt von Karl Frey bestimmten Vorstellung von der arnolfianischen Kunst überhaupt: der Meister war als Baumeister und Bildhauer ein Schüler des Niccolò Pisano, vollzog dann aber in seiner späteren Wahlheimat Florenz einen fundamentalen Ausgleich zwischen den in der Kunst seines Lehrers nur äußerlich miteinander verbundenen Hauptelementen der italienischen Dugentokunst, zwischen Spätantike, Byzantinismus und Gotik. Dadurch wurde er zusammen mit Giotto zu einem Begründer der Trecentokunst und der neueren italienischen Nationalkunst überhaupt.

<sup>1</sup> Das Tympanon in Impruneta ist in der Lokalliteratur gelegentlich abgebildet und in alle möglichen und unmöglichen Zeiten datiert, in die ernstere Literatur aber unseres Wissens noch nicht eingeführt worden. Die Ableitung von arnolfianischen Vorbildern, besonders von der Thronenden Madonna im Museo dell'Opera zu Florenz, liegt auf der Hand. Das Tympanon ist heute in der barocken Vorhalle eingemauert, stammt aber wohl vom Hauptportal des gotischen Baues (erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts), und es ist vielleicht kein Zufall, daß seit 1330 die Collegiata der Impruneta eben demselben Kardinallegaten Gio. Orsini unterstellt war, der auch die Badia von Florenz zur Pfründe hatte, und der dort den arnolfianischen Glockenturm wieder aufrichten ließ (G. B. Casotti, *Memorie storiche . . . dell'Immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze 1714, Appendice p. 60). Ugo Ceccherini, *S. Maria dell'Impruneta*, Firenze 1890, 21/2.

<sup>2</sup> Unsere Anschauung berührt sich mit den Theorien, die seit Friedrich Antal's „Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz“ (Jahrb. f. Kstw., 1924/25) die Forschung in hohem Maße interessiert haben. Wir halten es aber für möglich, daß die von Antal überzeugend aufgezeigte freiere Komponente der italienischen Kunst im wesentlichen ebenfalls aus spätantiken Quellen gespeist wird (ja vielleicht in höherem Grade als die klassische Komponente) und nicht so sehr aus der Quelle der Gotik, mit der sie sich mehr äußerlich verbindet. Noch immer scheinen uns z. B. die Ausführungen Aby Warburgs über Botticelli das historische Phänomen dieser Kunst tiefer zu erfassen, als die Betrachtung Antal's.