

# DIE KLOSTERKIRCHE S. FRANCESCO AL BOSCO IM MUGELLO

Von H. Siebenhüner und L. H. Heydenreich\*

## II

Vasari hat in seiner Michelozzovita den Bericht Macchiavellis über die Bautätigkeit des Cosimo Medici (im VII. Buch seiner *Istoria Fiorentina*) verarbeitet<sup>1</sup>. Doch ist im Text Macchiavellis der Name Michelozzo nicht erwähnt. Die Nennung Michelozzos als Leiter der mediceischen Bauunternehmungen ist Vasaris Zutat. Auch hat Vasari, was Aufmerksamkeit verdient, die Macchiavellische Aufzählung weitgehend gesichtet, berichtigt und ergänzt; einmal ließ er von den bei Macchiavelli verzeichneten Bauten diejenigen aus, die als Werke anderer Architekten zu gelten haben, nämlich S. Lorenzo und S. Maria degli Angeli (in der Brunelleschivita behandelt), S. Verdiana und die Badia von Fiesole. Ferner berichtigt bzw. ergänzt er den Text Macchiavellis, indem er anlässlich des Annunziatentabernakels die Mitwirkung des Pagno di Lapo erwähnt und den Altarbau in San Miniato als Auftrag des Giovanni de' Medici bezeichnet.

Was nun die Zoccolantenkirche anbetrifft, die gleichfalls in diesem Zusammenhang angeführt wird, benennt und beschreibt Vasari sie um einiges genauer als Macchiavelli, der nur von „der Franziskanerkirche im Mugello“ spricht und auch nichts über eine Beendigung des Baues aussagt. Aus allem zusammen erhellt, daß Vasari noch andere Quellen herangezogen haben muß, die ihn über die bei Macchiavelli nicht erwähnten Tatsachen unterrichteten. Bislang waren diese Quellen nicht zu ermitteln, doch spricht für ihre Zuverlässigkeit die Richtigkeit der übernommenen Nachrichten; und damit gewinnt auch die sonst nicht belegte Zuweisung des Boscobaues an Michelozzo an Glaubwürdigkeit<sup>1a</sup>.

Die Autorschaft Michelozzos läßt sich also aus den Quellen wohl wahrscheinlich machen, aber nicht mit absoluter Sicherheit nachweisen. Fabriczy<sup>2</sup> und Geymüller<sup>3</sup> folgten der Angabe Vasaris und führten die Mugellokirche als Werk Michelozzos in die wissenschaftliche Literatur ein. Daß Beide diese Zuweisung stilkritisch nur durch recht karge Einzelhinweise zu belegen suchten, darf mit dem verhältnismäßig geringen Interesse entschuldigt werden, das beide Forscher an diesem Bau nahmen: er trat in ihren Augen gegenüber den Werken Brunelleschis und auch den späteren Bauten Michelozzos als Erzeugnis des Übergangsstils an Bedeutung insofern sehr

\* Vgl. die Vorbemerkung zum 1. Teil dieser Arbeit S. 183.

<sup>1</sup> Kallab, *Vasaristudien*, Wien 1908, S. 334 f.

<sup>1a</sup> Nach einer brieflichen Mitteilung Dr. Siebenhüners sprechen viele Gründe dafür, daß nicht Macchiavelli, sondern Vespasiano da Bisticci („Vite“, 1482 ff.) die primäre Quelle für Vasari ist. Vasaris Verzeichnis der Mediceer-Bauten ist mit dem Vespasianos fast identisch. Der Name Michelozzos findet sich freilich auch hier nicht.

<sup>2</sup> Fabriczy, *Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen*, 1904, Beiheft.

<sup>3</sup> Stegmann-Geymüller, *Architektur der Renaissance in Toskana*, Bd. II.



zurück, als das Problem der Genesis des Renaissancestils ganz außerhalb ihrer Betrachtungsweise lag<sup>4</sup>. Immerhin nahmen sie die Autorschaft Michelozzos als gegeben an, und es gilt nunmehr, den Beweis der Richtigkeit oder Unrichtigkeit für diese Zuschreibung auf stilkritischem Wege zu erbringen. Dieses Vorhaben ist erschwert durch die Tatsache, daß es sich um die Bestimmung eines Erstlingswerks handelt, eines Werkes also, für das keine vorausgehende Arbeit des Meisters zu vergleichender Betrachtung zur Verfügung steht. Das eigentliche Thema dieser Untersuchung ist also die Rekonstruktion eines Frühstils.

Frühstilrekonstruktionen sind, zumal wenn dokumentarische Grundlagen fehlen, ein besonders heikles Problem der kunstwissenschaftlichen Forschung, da diese sich ja in gewissem Sinne zu einer Inversion der methodischen Beweisführung genötigt sieht: den Ausgangspunkt der vergleichenden Untersuchung bilden die späteren Werke, aus deren Stileigentümlichkeiten Rückschlüsse über das zeitlich vorausgehende Werk gezogen werden müssen; Rückschlüsse, denen stets etwas Mutmaßendes und darum Hypothetisches anhaftet. Trotzdem möchte in diesem Falle der Versuch gewagt und, wie wir hoffen, bis zu dem Punkte vorgetrieben werden, der im Rahmen dieser Wahrscheinlichkeitsrechnung dem sicheren Resultat am nächsten liegt.

Methodisch sind zunächst die Stileigenheiten der Zoccolantenkirche zu kennzeichnen, und zwar in Bezug auf die Einzelelemente (Einzelformen) und auf die allgemeine Raum- und Baukonzeption. Hierauf ist zu untersuchen, ob und wieweit die beobachteten Stilmerkmale an späteren Arbeiten Michelozzos — verändert oder unverändert — wiederkehren. Dabei darf es sich naturgemäß nur um solche Merkmale handeln, die ausschließlich für Michelozzo typisch und charakteristisch sind und die nicht etwa als allgemeine Zeitstilformen erkannt werden können.

An der Kirche S. Francesco al Bosco fallen folgende Einzelformen als ungewöhnlich auf:

- Innen
1. die Pilasterkapitelle des Langhauses mit den „Palle“ der Medici,
  2. die ebenfalls mit den Palle geschmückten Kapitellkonsolen im Chorbereich,
  3. die sehr schwere und einfach gegliederte Form der beiden das Presbyterium gegen Langhaus und Polygonalchor abgrenzenden, triumphbogenartig vorgezogenen Arkaden.
- Außen
1. die schweren lisenenartigen Mauerstreifen, die ohne Gesims und Kapitell in die Gebälkzone eindringen,
  2. die gedrungenen, an Basis und Kapitell äußerst einfach ausgestatteten Säulen der Vorhalle,
  3. das Gebälk aus mehreren übereck gestellten und vorgetreppten Ziegelstreifen,
  4. die betont schlichte Profilierung der Fenster.

Schließlich ist im ganzen auffallend die starke Massivität des an sich kleinen Baukörpers, die sich zunächst an der Dicke der Mauern (vgl. die tiefen Einschnitte der

<sup>4</sup> Vgl. Heydenreich, *Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen*, 1931, S. 1 ff.



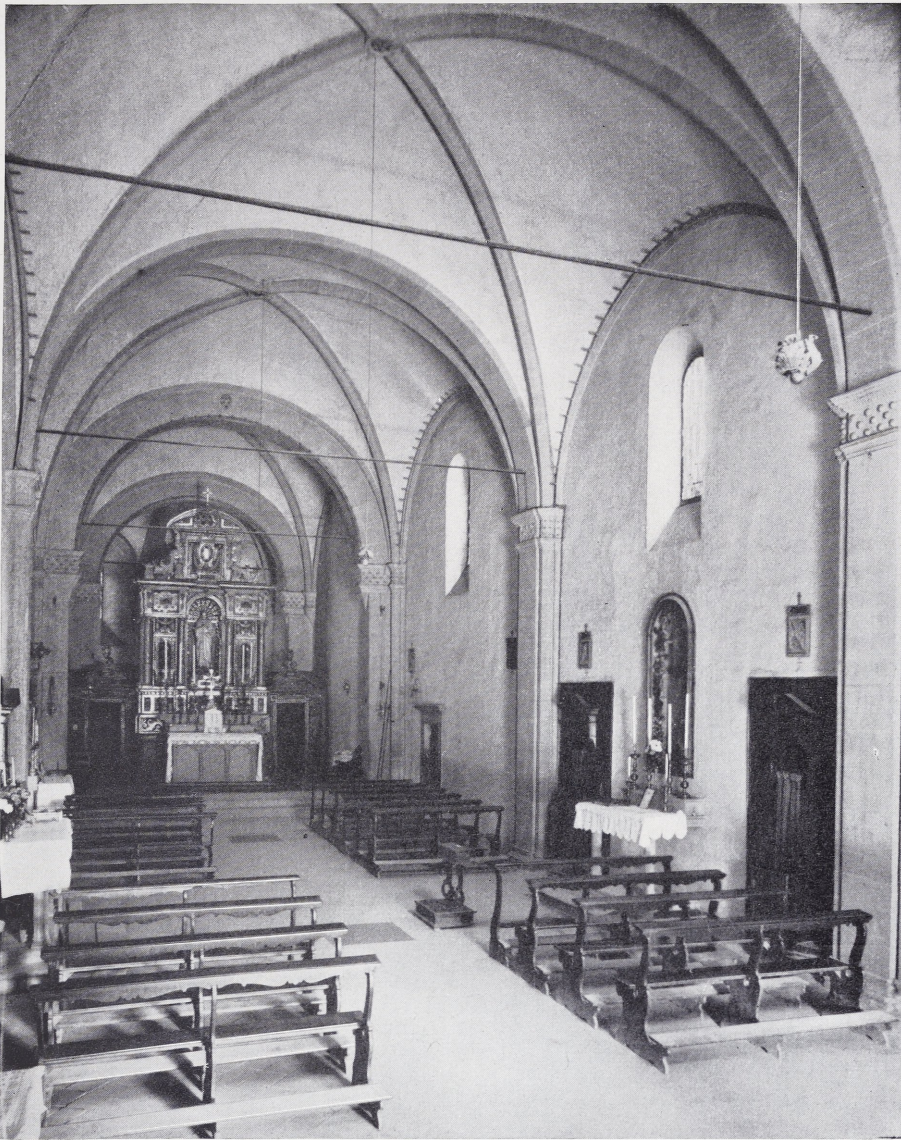


Abb. 1. S. Francesco al Bosco

Fenster!) <sup>4a</sup> zeigt, aber auch aus den im Verhältnis zu den Raumaussmaßen schweren Gliederformen (Pilaster, Rippen, Wandpfeiler, Arkaden) spricht (Abb. 1).

Die Palle der Medici als Friesornament sind u. E. vor S. Francesco al Bosco (Abb. 2 u. 3) nicht nachweisbar und in früher Zeit nur noch in einem Falle zu belegen: an den Restkapitellen, die Dr. Siebenhüner im Chor von S. Marco auf-

<sup>4a</sup> Vgl. auch den im ersten Teil dieser Arbeit abgebildeten Grundriß der Kirche.



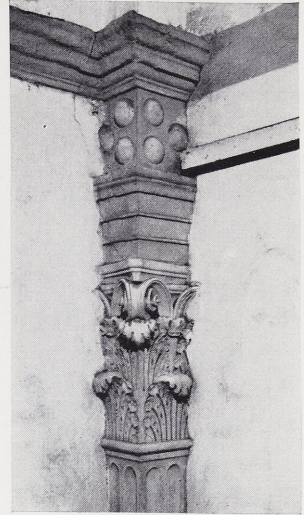
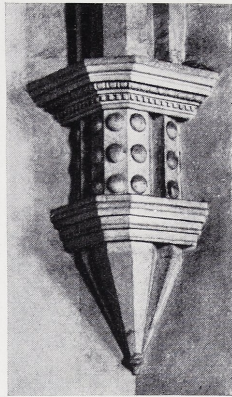
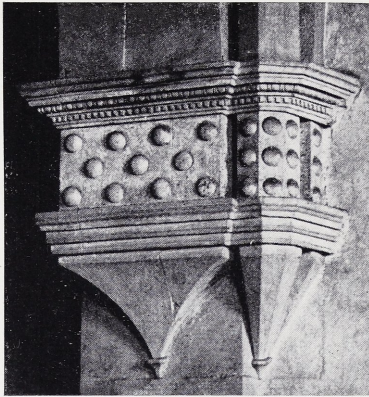


Abb. 2 u. 3. Kapitellkonsolen im Chor der Kirche S. Francesco al Bosco

Abb. 4. Restkapitell im Chor von S. Marco, Florenz

fand<sup>5</sup> (Abb. 4). Während die Pyramidenkonsolen des Boscochores in sehr ähnlicher Form auch in der Sakristei von S. Trinità in Florenz vorkommen (Abb. 5), sich also hier wie dort als allgemeines Formgut des Übergangsstiles erweisen<sup>6</sup>, sind sie mit den Medicikugeln geschmückt sonst nirgends nachweisbar. Daß Michelozzo die Pyramidenkonsole auch sonst noch verwendet hat, zeigt der Vorhof der Annunziata in Florenz (Abb. 6), an dessen Westwand (— die Kirche ist annähernd nach Norden gerichtet —) ähnliche Konsolen, doch ohne Friesstück, vorkommen. An den übr-



Abb. 5. Pyramidenkonsolen in der Sakristei von S. Trinità, Florenz

<sup>5</sup> Sie befinden sich im Innenraum des Chorpolygons von S. Marco, wo auch der Gesimsfries mit den gleichen „Pillen“ dekoriert ist. Überhaupt kommt der mit dem Medicimotiv geschmückte Fries häufig an San Marco vor (als Türsturzdekoration, am Gesims des Kampanile usw.).

<sup>6</sup> Die von Fabriczy (a. a. O. S. 45, A. 1) genannten Konsolenkapitelle der kleinen Kirche nahe dem Kastell von Trebbio gehören wie der ganze Bau einer viel späteren Zeit (ca. 1460) an. (Mitt. Siebenhüner.)



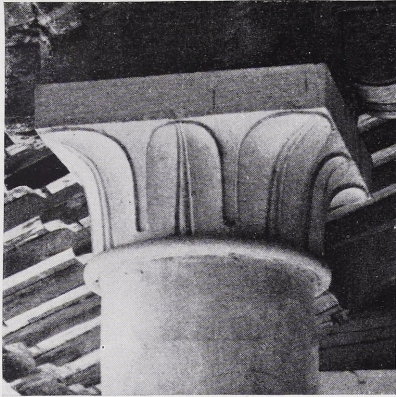


Abb. 7. Kapitell von der Vorhalle von S. Francesco al Bosco

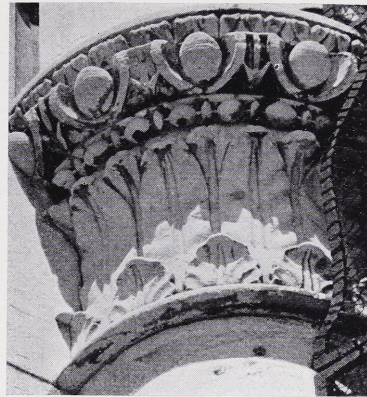


Abb. 8. Kapitell von der Laterne des Florentiner Doms

gen drei Seitenwänden sind die Konsolen kapitellförmig, den Säulenkapitellen des Vorhofs analog gebildet (Abb. 6).

Der Basen- und Kapitellschmuck der Vorhallensäulen entspricht zu sehr dem allgemeinen Charakter des Übergangsstils, der sich in der etwas kühlen Glättung und Vereinfachung gotischer Blattkapitelle äußert, als daß wir hier spezifisch für Michelozzo typische Züge erblicken dürfen (Abb. 7 u. 10). Immerhin ist in S. Francesco al Bosco die Formbildung noch kühler, „geplätteter“ als andernorts<sup>7</sup>. Auch in späterer Zeit verwendet Michelozzo zuweilen solch einfachste Kapitellformen: ein ähnliches einfaches Blattkranzkapitell befindet sich an der Außenkanzel des Prateser Doms, und

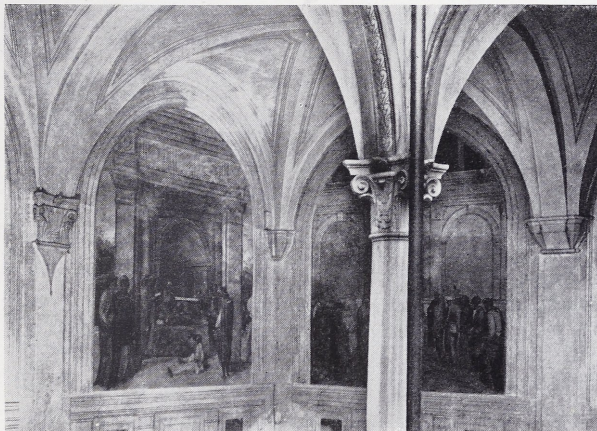


Abb. 6. Pyramidenkonsolen und Konsolenkapitell im Vorhof der SS. Annunziata, Florenz

auch die schönen Kapitelle über den Halbsäulen der Florentiner Domlaterne sind aus diesen elementaren Grundformen entwickelt, wenngleich sie im Sinne des weichen, späten Stils des Meisters phantasie reich ausgestaltet sind (Abb. 8).

Die Vorliebe für ausgesprochen schwere Arkadenbildungen bezeugt Michelozzo vor allem am Bogen der Sakristei von S. Croce (vgl. w. unten Abb. 16). Eine den Lisenen des Außenbaus von S. Francesco al Bosco

<sup>7</sup> Vgl. etwa die Kapitelle der Kirche S. Agostino in Prato und des Ospedale in Lastra a Signa (Gius. Marchini, *Rivista d'Arte* XX (1938), p. 105 ff.).



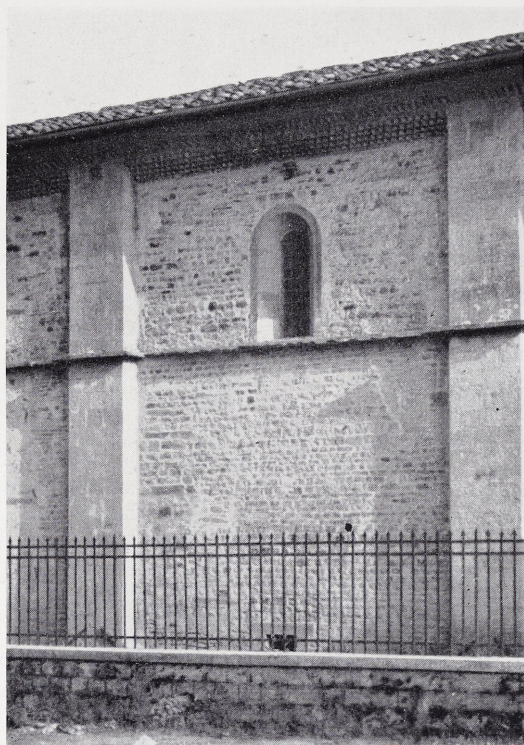


Abb. 9. Lisenen am Außenbau von S. Francesco al Bosco

(Abb. 9) verwandte Form weist die Lisenengliederung am Außenbau des Klostergebäudes von S. Marco auf. Dort soll auch nach Fabriczy am Chor ein dem der Zoccolantenkirche ähnliches Ziegelgebälk sichtbar gewesen sein, das heute jedoch nicht mehr auffindbar ist<sup>8</sup>.

Schlichte, fast karge Profilierung aller architektonischen Rahmenformen ist ein typisches Kennzeichen des Michelozzoschen Stils; das bestätigen die Cappella Medici in S. Croce, die Außengliederung von S. Marco, die Tür- und Fensterlaibungen ebenda.

Wenn wir zur Analyse der allgemeinen Bau- und Raumauffassung von S. Francesco al Bosco übergehen, müssen zunächst die soeben behandelten Einzelformen noch einmal im Rahmen des Gesamtorganismus betrachtet werden.

Wir stehen einem im Prinzip gotischen Bau gegenüber, der nach Wölbform und Gliederung der Loggia de'Lanzi nähersteht als etwa Brunelleschis Kirche S. Lorenzo. Die Rippenwölbung, Einzelformen (man denke an die Schildwandkonsolen der Loggia de'Lanzi, die ganz ähnlich aus einem geschrumpften Mittelpilaster mit seitlich angefügten Diensten entwickelt sind wie die Konsolen der Zoccolantenkirche) und schließlich die Massivität des ganzen Baukörpers sind einer Baugesinnung verwandt, die wir im letzten Drittel des Trecento in Werken wie dem Florentiner Dom und der genannten Loggia de'Lanzi beobachten. Allein diese spätgotische Baugesinnung hat sich in einer eigentümlichen und sehr bezeichnenden Weise gewandelt, indem sie gewissermaßen klassisierend geworden ist. Klassisierend jedoch nicht im Hinblick auf die Antike, sondern auf die Romanik. Äußerlich zeigt sich das zunächst in einer Vereinfachung und Verstrengerung der Formen, die bis an die Grenze der Formverarmung vorgetrieben wird. Jedoch zeigt sich bei eingehenderer Betrachtung, daß diese gewisse Nüchternheit der Formgebung im Dienste einer planvollen Absicht steht, die auf eine durchaus neue Gesamtwirkung des Raumbildes und

<sup>8</sup> Jb. d. pr. Kstslgn 1904 (Beiheft). — In der Michelozzoschule findet diese Gebälkform mehrfach Anwendung (Monte Oliveto Maggiore in Florenz, S. Girolamo in Volterra).



Baukörpers hinzielt. Das gleiche Prinzip wirkt sich auch im Verhalten gegenüber der Baumasse aus. Ein Bestreben, die Baumasse als solche zur Geltung zu bringen, ist überall deutlich spürbar: am Außenbau in den schweren lisenenartigen Mauerstreifen, die die Längswände gliedern, an den schlichten Fensterprofilen, dem massigen Ziegelgebälk; im Inneren an den tiefen Einschnitten für die Fenster, an den Pilastern, Rippen, Gurtbogen, Arkaden und Wandzungen, die sämtlich gemessen an der verhältnismäßig geringen Ausdehnung des Raums ungewöhnlich schwer gebildet sind. Desgleichen erinnern die gedrunghenen Zylinder der Portikussäulen in ihrer rustikalen Einfachheit fast an frühromanische Formen (Abb. 10).

Zu dieser offenkundigen Absicht, die Masse als solche sprechen zu lassen, tritt nun ein ebenso unverkennbares Bestreben, durch eine neue und klare Proportionierung das Massenempfinden in den Dienst eines spezifischen Raumempfindens zu stellen.

Dem Typus nach ist S. Francesco al Bosco eine Saalkirche, wie sie im Bereich der franziskanischen Ordenskirchen und im Bereich der einfachen toskanischen Landkirchen nicht selten sind. Vergleichen wir jedoch S. Francesco al Bosco mit toskanischen gotisierenden Bauten der Frührenaissance — etwa mit dem kleinen Bau von S. Maria delle Grazie in Arezzo (um 1440) —, so fällt sofort die veränderte Proportionierung des Bau- und Raumkörpers auf (Abb. 11 u. 12). Der Raum von S. Maria delle Grazie entspricht noch durchaus dem hochproportionierten Saalraumtypus des Trecento<sup>9</sup> (auf geringe Abwandlungen braucht hier nicht eingegangen zu werden), während der Raum von S. Francesco al Bosco entschieden nach Breite und Tiefe — also horizontal — proportioniert ist. Die Gewölbe sind unter dem Halbkreis gehalten, also absichtlich gedrückt, wodurch zugleich eine Verschleifung der einzelnen Kappen zu einer kalottenähnlichen Form erreicht wird<sup>10</sup>. Einem „Hochdrang“ ist damit erfolgreich entgegengetreten. Das Licht der hochliegenden Seitenfenster erhellt dazu in auffallender Weise die Gewölbezone, zieht diese also in die allgemeine Raumhelligkeit



Abb. 10. Säulen der Vorhalle von S. Francesco al Bosco

<sup>9</sup> Als Beispiel bilden wir die Kirche von Antella ab (Abb. 13).

<sup>10</sup> Vgl. Siebenhüners Beschreibung im ersten Teil dieser Arbeit (S. 187 f.). — Unsere Abbildungen bringen den Unterschied der Raumproportionen nur sehr schlecht zur Anschauung; man ziehe daher noch Abb. 1 zum Vergleich heran.





Abb. 11. San Francesco al Bosco, Inneres (gegen den Chor)

herein und verhindert dadurch, daß dem den Raum umfangenden Blick die höhere Zone durch Dämmer oder Dunkelheit entzogen wird<sup>11</sup>.

Durch solche Bestrebungen gewinnt der Raum von S. Francesco in gewissem — aber, wie gleich betont werden möchte, auch sehr bedingtem — Maße gleichsam „romanische“ Proportionen zurück; freilich romanische Proportionen, die nicht eigentlich toskanisch, sondern eher lombardisch sind (Mailand: S. Ambrogio, S. Eustorgio; Pavia usw.). Es dürfte jedoch u. E. verfehlt sein, direkte Beziehungen zwischen der Zoccolantenkirche und lombardischen Bauten herzustellen zu suchen; es kann sich lediglich um eine Raumgestaltung handeln, die nach Jahrhunderten zwar ähnlich wiederkehrt, aber aus ganz veränderten Gestaltungsprinzipien heraus entstand.

Entscheidend ist für unsere Betrachtung, daß der Architekt von S. Francesco al

<sup>11</sup> Vgl. Siebenhüner ebenda S. 190.



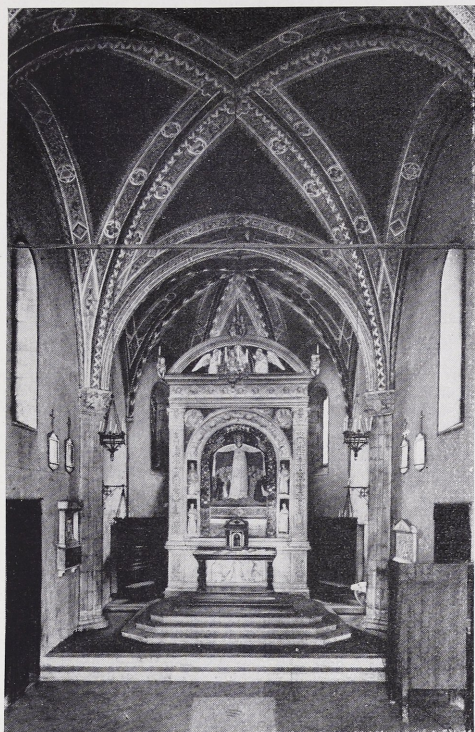


Abb. 12. Arezzo, S. Maria delle Grazie

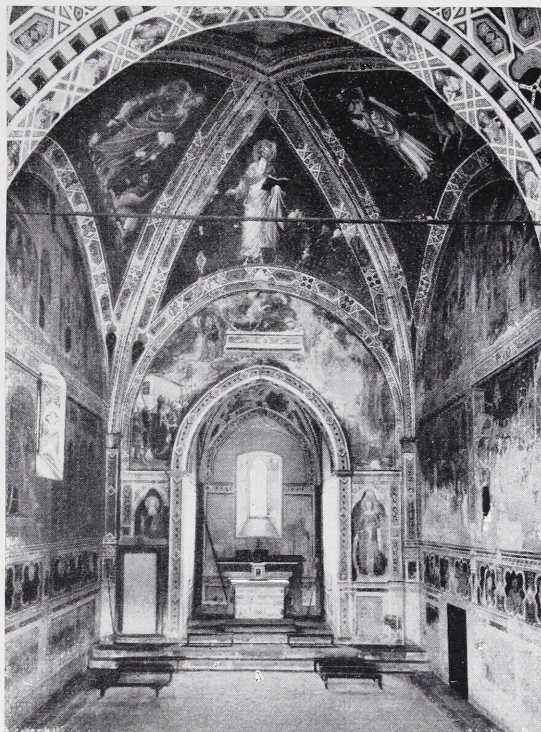


Abb. 13. Antella

Bosco offenkundig sein Bemühen darauf richtet, den Raum aus der Masse heraus zu gestalten, wobei der Raum eine gewisse Schwere erhält, die ihrerseits wieder in Gliederformen einen Ausdruck findet. Der bis zum äußersten schlichten und strengen Proportionierung (man vergleiche die wertvollen Beobachtungen Siebenhünners S. 190/91) entspricht die Strenge der Schmuckformen: auf die in den spätgotischen Vorbildern noch vorhandene Blattkranzzone der Pilasterkapitelle oder Konsolen (vgl. ähnliche Bildungen in S. M. Novella und an der Loggia de'Lanzi) wird verzichtet und statt dessen für Architrav, Fries und Deckplatte der Kapitelle eine merkwürdig klassizisierende Gliederung gefunden. Da die Dekorationsformen in allen Raumkompartimenten von gleicher Größe sind, also auch in den den Langhausjochen gegenüber kleineren Räumen des Presbyteriums und des Chorpolygon, wirken sie hier besonders massig und schwer; für den nach der Tiefe hin greifenden Blick verdichtet sich die Masse des Baukörpers nach den hinteren Raumpartien zu, ein Eindruck, der durch die schweren Triumphbogenarkaden noch gesteigert wird. Die Dekorationsformen sind nun als solche durchaus Neuschöpfungen, die trotz oder gerade wegen ihrer gewollten Schlichtheit von zweifellos schöner Wirkung sind: ein eigentümlicher Sinn für Formschwere und Formphantasie zugleich tritt an ihnen in Erscheinung, der uns für Michelozzo, und nur für Michelozzo, charakteristisch erscheint:



im architektonischen Dekor ungleich üppiger als der in der Verwendung von Schmuckformen so konsequent strenge und unveränderliche Brunelleschi, wird Michelozzo zum Schöpfer zahlloser Ornamentmotive, wobei stets eine gewisse Schwere in der Proportionierung spürbar bleibt<sup>12</sup>. Das gilt im gleichen Maße für seine Zierbauten (vgl. das Annunziatentabernakel oder den S. Miniatoaltar) wie für seine Raumdekorationen (Vorhof und Sakristei der Annunziata, Cappella Medici in S. Croce); und nicht zuletzt sei an das monumental strenge und großförmige Gebäck des Palazzo Medici erinnert.

In der bisher erkennbar gewordenen besonderen Auffassung von Masse und Raum in der Architekturgestaltung verrät sich ein Stilprinzip, das zu den Stilprinzipien der annähernd gleichzeitig einsetzenden Architektur Brunelleschis in Gegensatz tritt oder jedenfalls von grundsätzlich anderen Voraussetzungen ausgeht. Mit dieser Behauptung treten wir in den Problemkreis des allgemeinen Zeitstiles ein.

Beide Meister, Brunelleschi wie Michelozzo, sind einander in einer eigentümlichen Rückbesinnung auf romanische Formen verwandt. Aber diese Rückbesinnung äußert sich in grundsätzlich verschiedenen Vorgängen. Michelozzo geht vom gotischen Wölbehau aus; indem er ihn zu klassizieren bestrebt, bedient er sich gleichsam pseudo-romanischer Formen. Brunelleschi aber greift, was die einzelnen Elemente seiner Bauformen betrifft, entschieden und eindeutig auf die spezifisch florentinisch-toskanische „Protorenaissance“-Romanik zurück (SS. Apostoli, Alt-S. Lorenzo). Brunelleschi übernimmt den Basilikatypus im ganzen, die flache Decke eingeschlossen. Auch in der Wahl seiner Schmuckformmotive (Profilierungen, Kapitelle) knüpft er — wie gleichermaßen in der Verwendung der Baumaterialien — an die Protorenaissance an. Unter Auswertung aller durch die Gotik gewonnenen Konstruktionserfahrungen und unter einzigartiger Nutzung der Gesetze der Geometrie baut Brunelleschi aus diesen Elementen seine Raumkörper auf, deren Wirkung auf der klaren Reinheit ihrer Proportionen beruht: ein eminent mathematisches und ein zugleich eminent architektonisches Denken schafft eine Einheit zwischen abstrakter (stereometrischer) und konkreter (körperlicher) Raumvorstellung, die vom Betrachter seiner Bauten unmittelbar und man darf wohl sagen, beglückend empfunden wird. Die Harmonie der Architekturen Brunelleschis liegt in der scheinbar mühelosen Leichtigkeit begründet, mit der sie dem Beschauer als bauliche Kompositionen faßbar werden, während zugleich der hohe Ernst und die fast kühle Strenge des tektonischen Organismus die innere Logik des Bagedankens offenbar werden lassen.

Es ist nun ungemein charakteristisch für den Stil der frühen Architekturen Brunelleschis, wie im Rahmen dieser „Vorstellbarmachung“ eines Raumgebildes die materielle Substanz des Baukörpers behandelt wird. Wand, Stütze und Decke sowie deren Gliederungen stehen ganz im Dienst einer bewußt rationalen Raumgestaltung; sie

<sup>12</sup> Über Michelozzos Dekorationsstil vgl. die allgemeinen Bemerkungen des Verf. in der „Festschrift für Wilhelm Pinder“, Leipzig 1938, S. 281 ff.



bilden das gleichsam umgrenzende oder „bezeichnende“ körperliche Gerüst, aus dem der Raum entsteht. Dies gilt, wie schon erwähnt, vornehmlich für die Frühwerke Brunelleschis (S. Lorenzo und Alte Sakristei), die, wie verschiedentlich nachgewiesen wurde, aus einem zunächst abstrakt vorgestellten stereometrischen Planschema entstanden, das dann in die konkrete Wirklichkeit umgesetzt wurde<sup>13</sup>. Der Baustoff dient daher gleichsam zur Bildung der notwendigen Körper und Wände, mittels derer der gedachte Raum verwirklicht werden kann; so entsteht jenes bis ins Letzte durchdachte und proportionierte Ordnungssystem, das das konstruktive Gerüst des Bauorganismus in mathematischer Klarheit „abmeßbar“ macht. Die Gliederungen der Wände, Säulen, Arkaden, Gebälke sind diesem System völlig unterstellt und innerhalb des Ganzen tektonisch gleichwertige Teile. Alles ist darangesetzt, das Raumbild von der Statik seiner Körper her zu gestalten, aber zugleich ist auch alles darangesetzt, den Eindruck der Schwere dieser Körper nach Möglichkeit zu verhindern. Brunelleschi bevorzugt ferner die Flachdecke; er wölbt nie, wo er nicht eine Kuppelkonstruktion verwenden kann. Fließende Raumgrenzen vermeidet er, sondern gruppiert klar faßbare Einheiten („Zellen“) zu einem Gesamtgebilde. So entwickelt sich sein Raumorganismus vom Grundriß und damit vom Planimetrischen zum Stereometrischen, aber nicht, und dies scheint uns der entscheidende Gegensatz zum gotischen Wölbbau zu sein, von der Wölbung aus. Mit dem Massenbau — sei er gotisch oder antik — setzt sich Brunelleschi in einer späteren Phase seines Schaffens erneut auseinander, um ihn auf seine Weise in seinen letzten Bauschöpfungen zu verwerten. Doch gehört dies Problem der eigenen Stilentwicklung nicht mehr in den Rahmen dieser Betrachtung.

Gegenüber dem strengen — wenngleich massenmäßig leichten — stereometrischen Raumbkörper der Sagrestia Vecchia oder San Lorenzos spricht der Architekt der Kirche San Francesco al Bosco eine gänzlich andere Sprache. Das Raumbild ist hier von Wölbung und Masse her bestimmt: die Schwere der Gliederformen bei einer kleinen Raumausdehnung, die Breitproportionierung des Raumganzen, die Vorherrschaft der Wölbung im Eindruck des Raumbildes und schließlich die innen und außen unverhüllt zur Schau gestellte Massivität des Baukörpers, dies alles verleiht dieser Architektur gegenüber San Lorenzo einen rustikal einfachen, fast derben Charakter. Kann man in San Lorenzo das bewußte Rückgreifen auf die Formen der Proto-renaissance feststellen, während alles Gotische eine radikale Umwandlung erfährt, knüpft San Francesco unmittelbar an die gotische Tradition an, wobei für die romanisierenden Formen keine bestimmten Vorbilder nachzuweisen sind.

Es ist sehr schwer, für diese so andersartige Bau- und Raumgesinnung eine ausreichende Erklärung zu finden. Die Michelozzoforschung hat nach Erscheinen des Toskanawerks so gut wie stillgestanden, so daß selbst über die Hauptwerke des Meisters, namentlich auf dem Gebiet des Sakralbaus, noch heute kein sicheres Urteil

<sup>13</sup> Folnesics, Frey, Heydenreich.



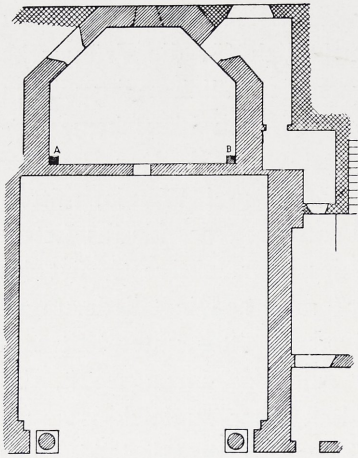


Abb. 14. Florenz, S. Marco  
Chor (nach einer Skizze von  
Dr. Siebenhüner)

möglich ist. Ganz ungeklärt ist die Tätigkeit Michelozzos am Ausbau des Klosters S. Marco, vor allem am Umbau der Kirche selbst. Exakte Untersuchungen über den Baubefund fehlen; weder archivalisch und stilkritisch ist die Baugeschichte systematisch bearbeitet worden; Fabriczys Regesten bilden nach wie vor den einzigen Anhaltspunkt. Es muß weiteren, von Dr. Siebenhüner vielversprechend begonnenen Untersuchungen am Baukomplex selbst sowie umfassenden archivalischen Studien überlassen bleiben, hier festen Boden zu gewinnen. Der Zoccolantenkirche ähnlich ist an S. Marco zunächst die allgemeine Form des Saalraums, ferner das eingeschnürte Presbyterium und der polygonale Chorabschluß (Abb. 14). Aber gerade an diesen genannten Partien ist der Anteil Michelozzos noch ganz un-

bestimmt; die ursprüngliche Funktion der oben erwähnten Eckkapitelle<sup>14</sup> ist noch nicht ermittelt. Wäre das Chorpolygon in der Michelozzoschen Planung gegen das quadratische Presbyterium hin geöffnet gewesen, erhielten wir eine Anlage, die der von S. Francesco al Bosco weitgehend entspräche. — Die Sakristei von S. Marco (Abb. 15), obwohl unverkennbar den Einfluß des Brunelleschischen Gliederungssystems verratend, trägt in der Schwere ihrer Formen und der Gedrungenheit ihrer Proportionen, besonders aber in der Anwendung des Klostergewölbes, Züge, die für Michelozzo typisch sind und die — in entwickelterer und reinerer, aber ebenso elementar einfacher Form — auch die Cappella Medici von S. Croce kennzeichnen. So unzureichend wir noch über Michelozzos Bautätigkeit im Kirchen- und Konventbereich von S. Croce unterrichtet sind, so deutlich tritt immerhin gerade an der Cappella Medici das allgemeine Prinzip seiner Raumgestaltung in Erscheinung: den gewölbten Raum umzieht als einzige tektonische Gliederung ein Wand und Wölbung voneinander absetzender, kaum profilierter Bandstreifen, dem an der Schmalseite der Chorwand der ungemein massive, gleichfalls nur schwach profilierte Arkadenbogen vorgelegt ist (Abb. 16). So sehr sich die Zierformen als solche verändert haben, so unverändert ist das Grundempfinden gegenüber Masse und Raum geblieben, so unverändert dominiert das Prinzip der schweren Formbildung.

Vor zehn Jahren hat der Verfasser den Versuch unternommen, die Baugeschichte der SS. Annunziata erneut in Angriff zu nehmen und zunächst den Anteil Michelozzos und Albertis an der Chortribuna sowie ferner des Ersteren Tätigkeit am Gesamtbau der Kirche zu bestimmen. Daß die Tribuna im Entwurf und in dem ihre

<sup>14</sup> S. 389. Auf Abb. 14 ist die Lage der Restkapitelle mit A B angegeben.



allgemeine Form bestimmenden Aufbau von Michelozzo stammt, darf als gesichert gelten. Über ihre ursprüngliche Gliederung vor der barocken Umgestaltung hat soeben W. Lotz (im gleichen Heft dieser Zeitschrift, S. 402 ff.) wertvolle Klarheit geschaffen; desgleichen über die Gliederung des Langhauses, die demnach dem Typus von S. Maria Maddalena de'Pazzi und nicht dem von S. Francesco al Monte nahekam. Auch am Raumbild der Annunziata muß der Eindruck der Strenge und Schwere durch die Sparsamkeit, mit der die massiven Baukörper tektonisch

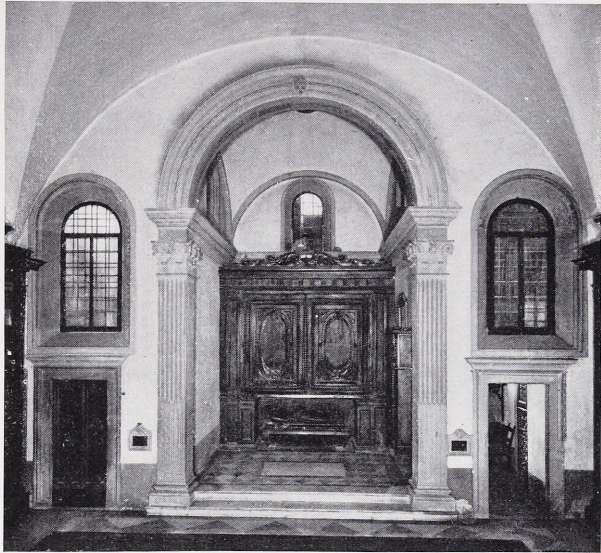


Abb. 15. Florenz, S. Marco. Sakristei

gegliedert waren, vorherrschend gewesen sein. Besonders am Chorbau kommt das dem Brunelleschischen Bauprinzip förmlich entgegengesetzte Denken Michelozzos zur Geltung, das sich in der Gestaltung eines Massenbaus katexochen nach antikischem Vorbild äußert. Auch die Vereinheitlichung des Raumganzen zu einer Saalkirche mit angefügtem (bzw. abgesetztem) Chore liegt ganz in der Entwicklungslinie des Michelozzoschen Raumstils<sup>15</sup>, der in dem eigenartigen Saalraum von S. Maria delle Grazie in Pistoja seinen logischen Abschluß findet<sup>16</sup>.

Wenn es auch aussichtslos erscheinen muß, angesichts unserer völlig unzureichenden Kenntnis über das bauliche Gesamtschaffen Michelozzos ein abschließendes Urteil über seine Stilprinzipien abzugeben, so scheint es doch möglich, aus dem uns gegenwärtig Erkennbaren einige Merkmale zu bestimmen, die seinen Stil charakterisieren. Es sind dies: seine ausgesprochene Vorliebe für den Wölbebau, den er an seinen großen Kirchenräumen zwar aufgibt, aber an den kleineren sakralen Nebenbauten durchgängig beibehält; ein ausgesprochenes Denken in der Masse, das allen seinen Raum-

<sup>15</sup> Das Problem des Langhaus-Umbaus durch Michelozzo bedarf noch der Klärung. Während der Verfasser nach wie vor der Meinung ist, daß Michelozzo eine ursprünglich vorhandene basilikale Anlage in einen Saalraum umwandelte (wobei die Möglichkeit durchaus bestehen mag, daß damit ein bereits früher geplantes Projekt erst durch Michelozzo verwirklicht wurde), ist Lotz der Meinung, daß die Annunziata niemals eine Basilika gewesen sei; Michelozzos Aufgabe habe vielmehr darin bestanden, eine Ende des XIV. Jahrhunderts begonnene, aber in den ersten Anfängen steckengebliebene Erweiterung der ursprünglich einfachen Saalkirche durch Seitenkapellen wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen (vgl. S. 408 ff. dieses Bandes).

<sup>16</sup> Vgl. Heydenreich, Gedanken über Michelozzo di Bartolomeo (Pinderfestschrift, S. 274 ff. und S. 280).





· Abb. 16. Michelozzo, Cappella Medici. Florenz, S. Croce

schöpfungen eigen ist; eine merkwürdige Neigung zu einer äußersten Vereinfachung der stets schweren Gliederungen, die sich mit einer ebenso bemerkenswerten Neigung zu phantasiereicher Zierformenbildung verbindet.

Im Hinblick auf die hier zur Diskussion stehende Kirche San Francesco al Bosco läßt sich wohl mit ziemlicher Bestimmtheit sagen, daß ihre Stileigentümlichkeiten den Stileigentümlichkeiten Michelozzos sehr verwandt sind. Bedenkt man ferner, daß Michelozzos Bauweise im Prinzip ein weitgehendes Verharren in der Bauweise des spätgotischen Massenstils bedeutet, ist die Zoccolantenkirche gerade als Frühwerk des Meisters besonders gut vorzustellen: denn an ihr zeigen sich jene gotischen Tendenzen in noch verhältnismäßig reiner Form, während an den späteren Werken das Aufgreifen Brunelleschi'scher Gestaltungsprinzipien den Formenapparat stark verändert. Daß sich auch in dieser Auseinandersetzung ein persönlicher Stilwille erhält und in einem durchaus eigenen Raumstil und Dekorationsstil kraftvollen Ausdruck findet, beweisen Michelozzos weitere Werke trotz der Veränderungen, die sie zum großen Teil in späteren Jahrhunderten erfahren haben, zur Genüge. Kraftvoll ist auch die Architektur von S. Francesco al Bosco: einfache, aber klare Erwägungen sind konsequent durchgeführt; so sind auch Körper- und Raumproportionen einfach



und klar und bezeugen, daß hier ein Meister mit sicherem Wollen und Planen am Werke war. So glauben wir den Bau als ein Frühwerk Michelozzos in Anspruch nehmen zu können, soweit dies nach dem Stande der Forschung heute zu sagen möglich ist. Dringlich aber erhebt sich die Forderung nach einer systematischen Bearbeitung des Michelozzoschen Gesamtwerks, um die Bedeutung dieser markanten Persönlichkeit des toskanischen Quattrocento im Rahmen der allgemeinen Stilentwicklung sicherer bestimmen zu können<sup>17</sup>.

L. H. H.

\* <sup>17</sup> In seiner Abhandlung „Gedanken über Michelozzo di Bartolomeo“ a. a. O. hat der Verfasser versucht, das Problem allgemein zu umreißen.