

DIE SKULPTUREN AM LAUFGANG DES FLORENTINER DOMES*

von Margrit Lisner

Richard Krautheimer zum 80. Geburtstag

Die Skulpturen am Laufgang des Florentiner Domes sind weitgehend unbekannt¹ (Abb. 1). Das ist in ihrer dem Auge fast unzugänglich hohen Anbringung und der dürftigen urkundlichen Überlieferung begründet. Die trocken wirkende Brüstung der Galerie mit den gleichförmig durchbrochenen Rosetten lässt eine reichere Ausschmückung nicht vermuten. Die plastische Phantasie konnte sich nur im Verborgenen, an den Bodenplatten der verschatteten Unterseite des Ganges und an den Konsolen entfalten. In dem Versteckten, nicht auf den Anblick Berechneten liegt ein mittelalterlicher Zug. Ein verbindliches Konzept für die Ausstattung hat anscheinend nicht bestanden. Die Art der Ausschmückung und die Motive wechseln; es gibt kein festes Programm. Auch wechseln der Stil und der künstlerische Rang der Skulpturen; das ist durch die Verzahnung des Laufgangs mit dem Dombau — mit der Wölbung des Langhauses, der Errichtung der grossen Kuppelpfeiler und der Tribunen — und durch die Mitarbeit unterschiedlich begabter Meister bedingt.² Der bildnerische Schmuck ist zwischen 1364 und 1421, im Verlauf von etwa zwei Generationen entstanden. Die nach dem Tod Orcagnas zunächst geringe Bedeutung der Florentiner Plastik, das Wiederaufblühen im letzten Viertel des Trecento, die am Beginn des neuen Jahrhunderts spürbare Wende zur Frührenaissance spiegeln sich in ihm wieder.

Einige Bemerkungen zu Aufbau, Planung und Durchführung seien vorangestellt. Der Laufgang ruht auf vorgestuften Doppelkonsolen; wie ein schwerer, fortlaufender Balkon umzieht und verklammert er den gesamten Innenraum. Durch sein Material, eine graue Pietra forte, setzt er sich als ein eigenständiges Element von den in hellbrauner Pietra forte erstellten Gliederungen des Baues ab³; alle aufwärtsstrebenden Kräfte scheinen durch ihn gebunden. Er wurde *pro fortificatione et exornatione* — zur Verstärkung und zum Schmuck der Kirche errichtet. So heisst es am 27.9.1364 in dem frühesten ihn erwähnenden Dokument (Guasti 119). Die Absicht, einen Gang mit Brüstung über Konsolen zu errichten, scheint schon vorher bestanden zu haben; das Vorbild war wahrscheinlich der Laufgang im Orvietaner Dom.⁴ Die Höhe der Anbringung der Konsolen im Verhältnis zu den Gewölbeansätzen wurde erst im Oktober 1364 festgelegt (Guasti 120). Damit ist ein terminus post quem für die ganze Galerie gegeben. Francesco Talenti, der damals für die Ausführung der dekorativen Teile am Dom verantwortliche Capomaestro, war bei den Beratungen, zu denen eine Reihe bewährter Meister zugezogen wurde, nicht zugegen. So ist ihm der architektonische Entwurf des Laufgangs kaum uneingeschränkt zuzuschreiben.⁵

Die Doppelkonsolen wurden bei der Hochführung der Obergadenwand eingemauert (Guasti 122). Die breiten Bodenplatten mit den geschmückten Feldern an der Unterseite des Ganges sind jeweils über den Konsolen aneinander gefügt und fest zwischen ihnen und der Brüstung eingebunden (vgl. Abb. 83). Sie konnten, ebenso wie die Brüstungswand, noch zu einem späteren Zeitpunkt angebracht werden, zumal häufiger Stockungen in den Arbeiten eintraten (Guasti 261, 320).⁶ So bildet die Baugeschichte zwar den Rahmen für die Datierung der Skulpturen; entscheidend für die zeitliche Ansetzung bleibt ihr Stil.



1 Florenz, Dom, Innenansicht.

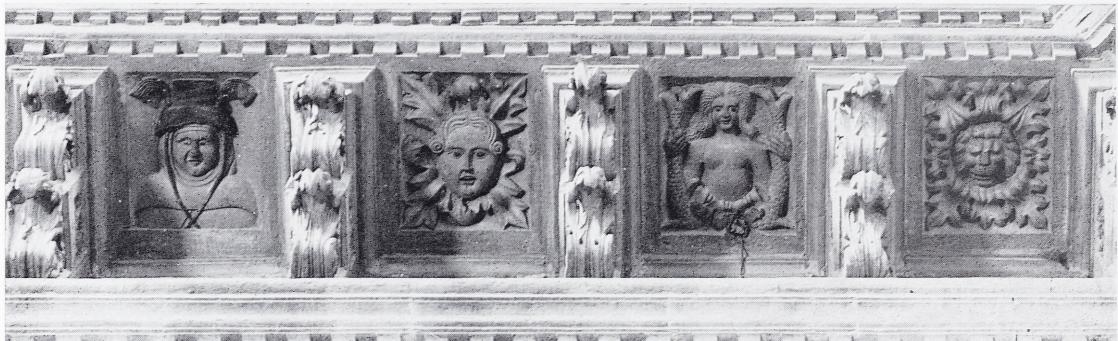
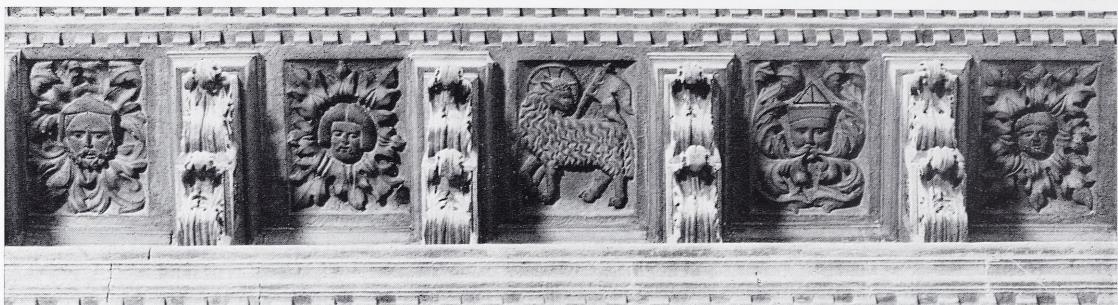
Dieser wird mehrmals da Auskunft über die Baugeschichte geben, wo die Urkunden schweigen. Die Arbeiten begannen im ersten Joch des Langhauses, sie endeten wahrscheinlich in der Südtribuna. Der bildnerische Schmuck wird auch hier chronologisch besprochen, aber — zumal die Entwicklung dieses nahelegt — zu thematisch zusammengehörenden Gruppen geordnet.

I

Bereits im November 1364 arbeiten mehrere Meister an den Doppelkonsolen; die Domoperai setzen im Einvernehmen mit Francesco Talenti die Höhe des Lohnes fest (Guasti 122). Da die Konsolen der beiden ersten Joche ein bis auf geringfügige Abweichungen ähnliches Akanthuswerk zeigen, ist anzunehmen, dass sie nach einem — vielleicht von Francesco Talenti hergestellten — Exemplum gearbeitet wurden. Die Konsolen tragen im allgemeinen keinen figürlichen Schmuck.⁷ Die bildnerische Ausstattung dieses Bauabschnitts beginnt an der Innenwand der Domfassade mit den vierzehn Bodenreliefs an der Unterseite des Ganges über und zwischen den Konsolen (Abb. 2-4). Wiedergegeben sind das Lamm der Arte della Lana, als das Wappen der Zunft, der die Ausstattung des Domes oblag, zwei Blattmasken mit Löwenköpfen, d.h. dem Florentiner Marzocco, und neun Blattmasken mit männlichen und weiblichen Köpfen; dazu eine Fischsirene mit wallendem Haar, vielleicht als Symbol der Luxuria, und — weitaus am interessantesten — die kraftvoll modellierte, burleske Büste eines Mönches mit dickem, lächelndem Gesicht, der eine Art Kardinalshut mit zwei hochstehenden Troddeln trägt⁸ (Abb. 6). Das hier angeschlagene Thema des menschlichen Brustbilds ist für die weitere Ausstattung des Laufgangs von entscheidender Bedeutung. Die Köpfe zeigen eine teils sehr kräftige Bemalung.⁹ Augenscheinlich wurden die Platten nach einem einheitlichen Plan von verschiedenen Händen ausgeführt. Einer fähigeren gehören vor allem der „Kardinal“ und die auf das Blattwerk aufprojizierten Köpfe, einer groberen die wie in eine Mulde in den Blattrahmen eingelassenen kleineren Köpfe und das Fischweibchen an. Bezeichnend für den Stil sind der geschlossene Umriss, die breite, akzentuierte Modellierung, die runden, pausbäckigen Gesichter mit den vorquellenden Augen, das symmetrisch geriefelte Haar.

Über den Arkaden der beiden ersten Joche wechselt die Dekoration der Bodenplatten. An die Stelle der Blattmasken treten verschiedenartige, oft sehr einfache Zeichen und Gegenstände: Monde, Sterne, Gefäße, Blattwerk, Blüten und Früchte, Korb, Muschel und Glocke; vereinzelt begegnen tierische Wesen — Raubvogel, Krebs, Wolfskopf, Fabeltier, Fisch — und nur ausnahmsweise ein klar erkennbares religiöses Symbol, wie Kelch mit Patene. Vergleichbare Motive kehren, gelegentlich etwas bereichert, auch später am Laufgang wieder. Ihre Verteilung ist unregelmässig. Zum Teil mögen symbolische, astronomische, heraldische oder emblematische Inhalte zugrundeliegen, deren Klärung schwierig ist, zumal ein Zusammenhang offenbar nicht besteht. Von kunstgewerblichem Interesse sind die Krüge, Vasen, Becher, Kelche und Schalen; da sie ein stetes Thema der Ausstattung bleiben, vermitteln sie ein Bild von den zwischen 1360 und 1420 in Florenz gebräuchlichen Gefäßformen.

Hier interessieren die Bodenreliefs mit plastischem Schmuck in strengerem Sinn. An der Südseite des ersten Joches findet sich das in der Oberfläche nicht ganz durchgearbeitete Brustbild eines Mannes mit zotteligem Haar und Bart¹⁰ (Abb. 5). Die unsymmetrische Projektion mit dem nach rechts gerichteten, leicht verkürzten Gesicht, der aufgelockerte Umriss, die freiere und weichere Modellierung etwa von Brauen, Mund, Haar und Bart, der düster gerichtete Blick heben die Gestalt von der Kardinalsbüste ab; der plastische Stil ist ein anderer. Wiederum abweichend und schwächer sind zwei Reliefs über der zweiten



2 - 4 Bodenreliefs des Laufgangs. Florenz, Dom, Eingangswand.

nördlichen Arkade, ein grosser Löwenkopf und ein Raubvogel mit gebogenem Hals und Steinen in den Fängen (Abb. 7, 8). Mit ihnen lässt sich ein Jünglingskopf mit Mütze verbinden, der sich bereits an der Nordseite des dritten Joches befindet (Abb. 9). Die schlaffen, manieriert gelängten Formen, die lineare Behandlung und das auffallend flache Relief deuten auf eine weitere Hand. Die Darstellung menschlicher Köpfe an den Bodenplatten des Langhauses ist damit erschöpft; sie wird erst im Kuppelraum wieder aufgegriffen.



5 Brustbild eines bärtigen Mannes. Florenz, Domlaufgang, Südseite des ersten Langhausjochs.



6 Burleskes Brustbild eines „Kardinals“. Florenz, Domlaufgang, Eingangswand.

Bemerkenswert bleibt, dass schon in den beiden ersten Langhausjochen mehrere Meister unterschiedlicher Schulung fassbar sind.

Bereits zum 31. Dezember 1364, also bald nach Beginn der Arbeiten an den Konsolen, hatte man Francesco Talenti als Capomaestro entlassen (Guasti 124). Die beiden Mittelschiffgewölbe waren am 20. März 1366 vollendet (Guasti 135). Kurz darauf, am 7. Juli 1366, wird Talenti mit der ausdrücklichen Bestimmung *ad hedificandum solum anditum ecclesie super bechatellos* wieder eingesetzt (Guasti 138). Da die beiden Pfeiler und Bögen für das dritte grosse Gewölbe erst nach dem 1. Oktober 1366 errichtet werden (Guasti 160), ist es unwahrscheinlich, dass sich die neu in Auftrag gegebenen Arbeiten auf das dritte Joch beziehen. Das Dokument ist wohl wörtlich zu nehmen; die Konsolen im ersten und zweiten Joch waren mit der Hochführung des Obergadens versetzt, der eigentliche Laufgang mit den Bodenplatten und der Brüstung aber noch nicht vollendet. Ob die Reliefs in den voraufgehenden anderthalb Jahren schon begonnen wurden, darüber sagen die Urkunden nichts.

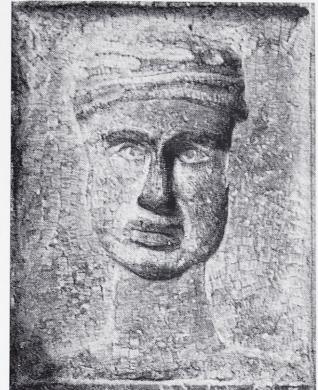
Francesco Talenti mit Sicherheit zuweisbare Skulpturen sind bislang unbekannt.¹¹ Theoretisch könnte er mit jedem der an den Reliefs fassbaren Meister identisch sein. Ebenso kann er die Ausführung und Aufmauerung des Laufgangs durch die Bildhauer und Steinmetzen der Domopera nur geleitet haben. Das würde das Auftreten verschiedener plastischer Stile an den Bodenplatten erklären. Doch geht die einheitliche Gestaltung der Reliefs an der Innenfassade wahrscheinlich auf einen Entwurf Francescos oder eher noch seines Sohnes Simone, mit dem er öfter zusammenarbeitete, zurück.¹² Blattmasken begegnen in Florenz vor 1359 an Orcagnas Tabernakel in Or San Michele und in den sechziger Jahren an florentinischen Grabmälern. Größere Bedeutung erlangen sie in den Arkadenfüllungen von Or San Michele, die unter der Leitung des Simone Talenti spätestens 1367 begonnen,



7 Löwenkopf. Florenz,
Domlaufgang, Nordseite
des zweiten Lang-
hausjochs.



8 Raubvogel. Florenz, Dom-
laufgang, Nordseite des
zweiten Langhausjochs.



9 Männlicher Kopf mit
Mütze. Florenz, Domlauf-
gang, Nordseite des dritten
Langhausjochs.

aber erst gegen 1380 vollendet worden sind.¹³ Die gut erhaltenen Köpfe im Innenraum stehen den Blattmasken im Dom in Einzelheiten, wie der Wiedergabe des Haars, und zumal in der kräftigen Bildung ausserordentlich nahe. Die Durchführung dürfte denselben Händen angehören.¹⁴ Damit wird an der Innenfassade des Domes die Talenti-Werkstatt zumindest im weiteren Sinn fassbar. Der Wechsel im Dekorationssystem des Langhauses wie im Stil der Reliefs mag auf Wünschen der Auftraggeber und vor allem darauf beruhen, dass Francesco schon bald zu weiteren Arbeiten am Dom herangezogen wird¹⁵, während Simone an Or San Michele tätig ist. So hat man die Ausführung der Bodenplatten über den Langhausarkaden anscheinend an andere in der Domopera beschäftigte Meister vergeben.

II

Die Mittelschiffarkaden des dritten Joches waren im Januar 1367 vollendet (Guasti 162); wenig später könnte die Aufmauerung des Obergadens und der Laufgangkonsolen begonnen haben. Doch geriet die Ausführung dieses Joches offenbar aus politischen Gründen ins Stocken. Im Oktober 1368 verpflichtet die Signoria die Domopera — wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem die Stadt damals sehr beunruhigenden zweiten Italienfeldzug Karls IV. — zu aufwendigen Arbeiten für Befestigungszwecke (Guasti 208); noch im Januar 1374 schuldet die Comune der Opera grosse Summen.¹⁶ Dies erklärt, dass an den Laufgangskulpturen im dritten Joch eine Zäsur erkennbar ist.

Francesco Talenti wird zuletzt am 31. Juli 1369 als Capomaestro genannt (Guasti 224). Die Konsolen und Bodenplatten über der dritten Arkade der Nordseite ähneln weitgehend denen der ersten Joche; vielleicht sind sie zum Teil noch unter der Oberleitung Talantis entstanden. Aber an den Konsolen treten auch neue Züge auf. In den schweren Überfall der Akanthusblätter sind vereinzelt menschliche und tierische Köpfe versteckt eingefügt. Die fünf letzten Doppelkonsolen zeigen in den kleinen Seitenfeldern des oberen Konsolabschnitts anstelle des bisher vorherrschenden Blattschmucks figürliche Motive: Löwenkopf, Wolfskopf, Krebs, Taube, männliche Köpfe.¹⁷ Einen künstlerischen Anspruch erheben diese Darstellungen nicht. Sie werden bereits unter Talantis Nachfolger entstanden sein;

wer dies war, ist nicht bekannt.¹⁸ Spätestens im April 1375, vermutlich aber früher, war der Laufgang an der Nordseite bis zum dritten Langhauspfeiler erstellt (Guasti 240).¹⁹

Ein neuer Abschnitt in der Konzeption und Durchführung des plastischen Schmucks beginnt an der Südseite des dritten Joches; er setzt sich in der Ausstattung des vierten Joches fort. Jetzt werden die Doppelkonsolen künstlerisch reicher gestaltet. Die kleinen Seitenfelder des oberen Konsolsteins sind mit zahlreichen lebendigen weiblichen und männlichen Köpfen und eindrucksvollen grossen Masken bevölkert; im vierten Joch kommen Reliefs mit ganzen Figuren hinzu. Vor allem befindet sich im dritten Joch erstmals, genau akzentuiert über dem Scheitel der südlichen Arkade, anstelle des oberen Akanthusblattes eine hockende nackte Knabengestalt in der Art einer Karyatide (Abb. 10, 11). Auf sie und die ihr folgenden Wiederholungen und Abwandlungen ist zuerst einzugehen.

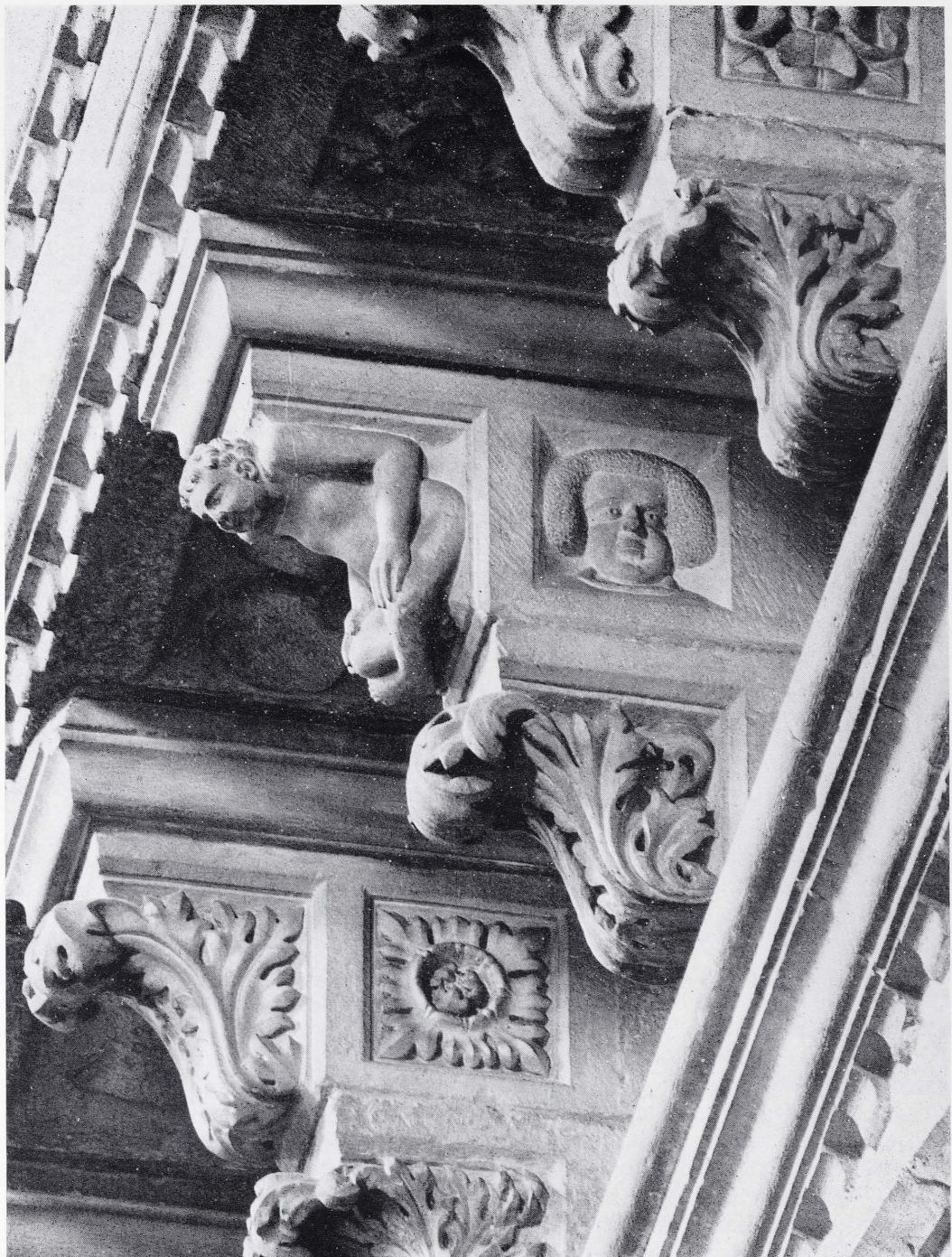
Unkindlich, in hieratischer Haltung, ganz in den Umriss der Konsole eingebunden, sitzt der Knabe da; den Kopf zwischen die Schultern geklemmt, die Arme an dem in leisen Schwelungen modellierten Leib entlanggeführt, die Hände ruhen auf den Knien der überkreuzten Beine. Die eigentlich strenge Haltung ist von der architektonischen Form der Konsole mitbestimmt; Ober- und Unterarm folgen dem rechtwinkligen Rahmenprofil, der runde Kopf steht anstelle des sich umrollenden Blattes. Von einem Putto wird man angesichts dieser noch mittelalterlich gebundenen Gestalt nicht sprechen dürfen; aber sie gehört in die Vorgeschichte des Quattrocentoputto, die an den Laufangskulpturen ablesbar ist.

An der Südseite des vierten Joches mehren sich derartige Figuren. Der Knabe über der dritten Arkade wird an den beiden letzten Konsolen in einer etwas abweichenden Modellierung kopiert (Abb. 13). In der leise varierten Beinhaltung sind die Gestalten als Pendants aufeinander abgestimmt. Zwei weitere Wiederholungen folgen am südlichen Vierungspfeiler mit dem Unterschied, dass einer der Knaben eine zeitgenössische Kappe trägt (Abb. 12). Eine entsprechende, grobere und voluminösere Figur wird noch einmal an der Südwestwand des Kuppelraums begegnen.

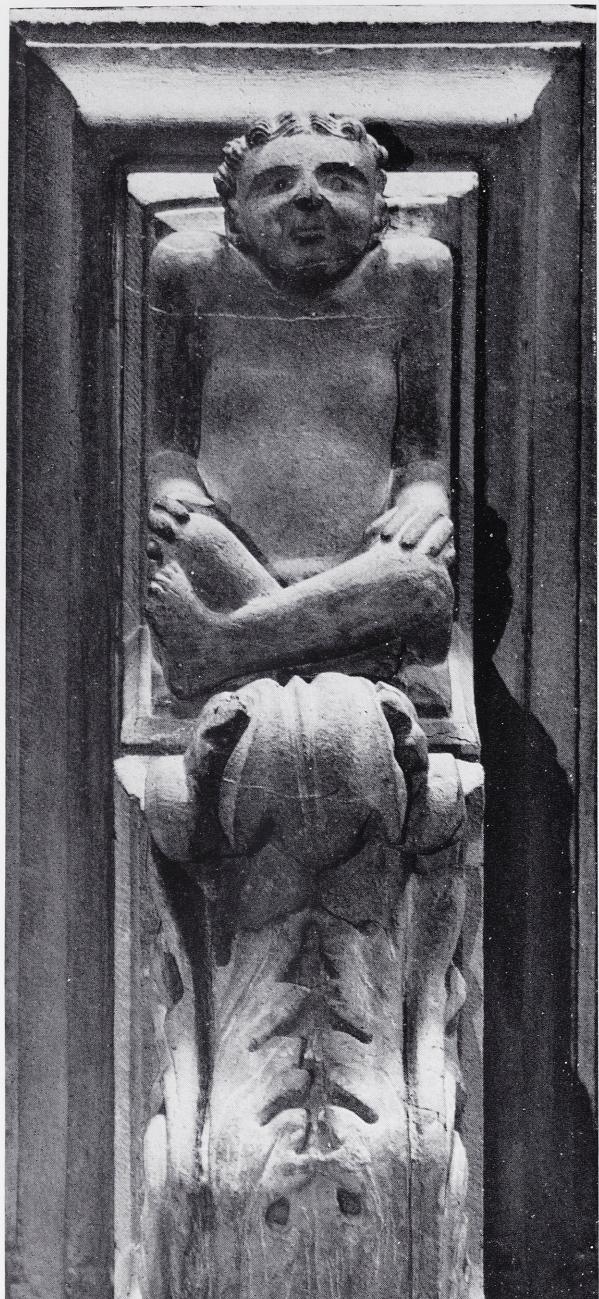
Aber schon im vierten Joch wird das Motiv der hockenden Knabenfigur freier ausgesponnen. An der Südseite befinden sich zwei Doppelkonsolen mit jeweils zwei übereinander gesetzten Kindergestalten. An der ersten klammert sich unten ein als Rückenfigur gegebenes Knäblein ängstlich an den Stein, als ob es fürchte hinunterzufallen (Abb. 14, 16). Sein Gesäß und der Kopf sind ganz in die Form, in Rundung und Überschlag der grossen Akanthusblätter hineingesehen; in dem durchgezogenen Rücken ist etwas von der aufstrebenden Energie des Blattes spürbar. Der übergrosse Kopf des Kindes ist scharf nach links, eher in Richtung auf die folgenden Gefährten als zum Chor hin gewendet. Die Haltung und die Modellierung des Knaben mit dem erhobenen Näschen über ihm wirken freier und voller als bei der Figur im dritten Joch; die Knie sind stärker angezogen, die Hände scheinen etwas zu greifen. Vermutlich hat hier ein anderer Bildhauer gearbeitet.²⁰

Etwas härter ist die folgende Doppelkonsole mit zwei Figuren durchgebildet (Abb. 15). Unten auf einem mit Troddeln besetzten flachen Kissen eine hockende geflügelte Gestalt mit dickem, kugeligen Kopf, weit aufgerissenem Mund und furchtsam geöffneten Augen. Diesem drôleriehaften kleinen Unhold ist der freundlich schauende Knabe darüber entgegengesetzt.²¹ Derselben Hand wird ein ängstlich nach hinten greifender kniender Wicht mit Schnurrbart und hochgebundenem Haar am unteren Stein der vierten Konsole angehören; der Rumpf scheint das sich dehnende Blatt, die aufgestützten Zehen und die gespreizten Finger dessen gezackte seitliche Zipfel zu spiegeln (Abb. 17). Eng verwandt in der Wiedergabe von Kopf und Gesicht ist die sitzende Gestalt mit kurzem Kleid und zeitgenössischer Kappe an der neunten Konsole der Südseite (Abb. 18).

Die Konsolen der Nordseite des vierten Jochs und des nördlichen Vierungspfeilers sind



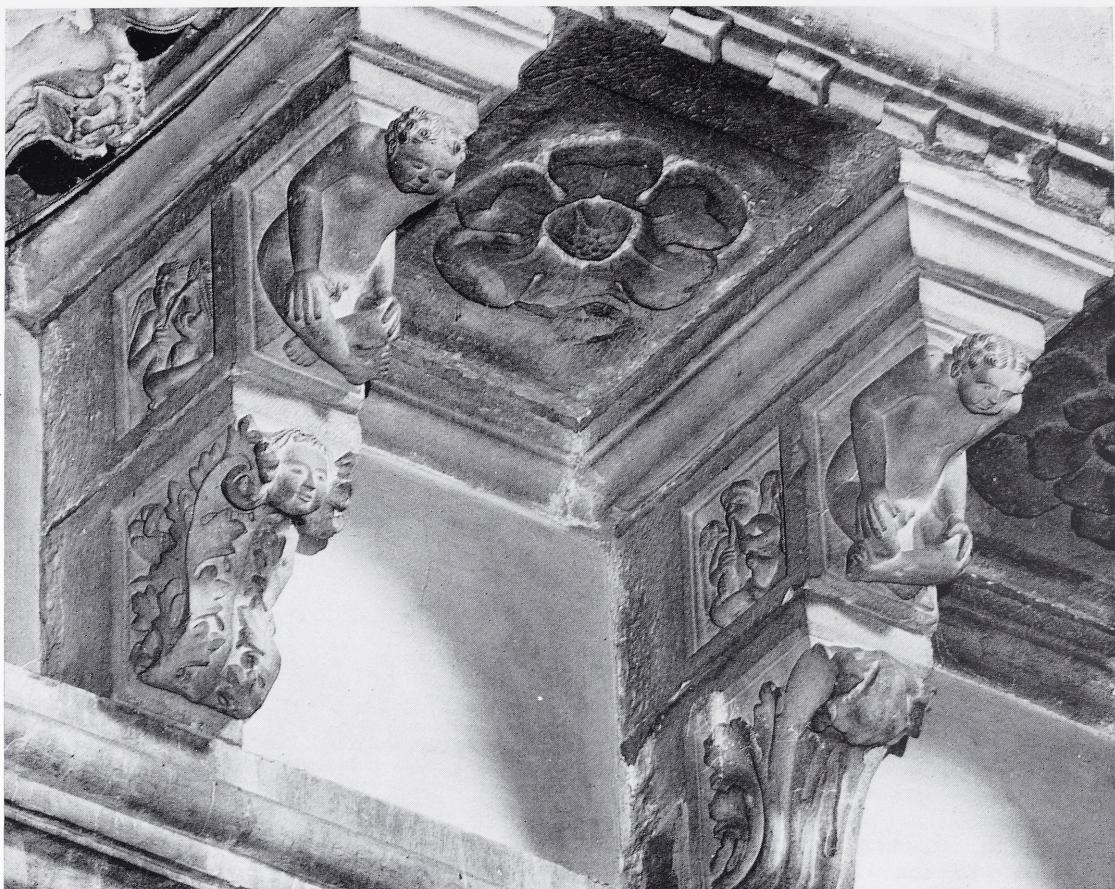
10 Konsolfigur mit Seitenrelief. Florenz, Domlaufgang, Südseite des dritten Langhausjochs.



11 Konsolfigur. Florenz, Domlaufgang, Südseite des dritten Langhausjochs.



12 Konsolfigur mit Kappe. Florenz, Domlaufgang, Südpfeiler des westlichen Vierungsbogens.



13 Zwei Konsolfiguren mit Seitenreliefs musizierender Putten. Florenz, Domlaufgang, Südseite des vierten Langhausjochs.

etwas spärlicher geschmückt. Ein über einer grinsenden Maske hockender Kobold mit hart eingeschnittenem, breit aufgerissenem Mund und sich an den Kopf greifenden Armen und ein die Zunge herausstreckender Teufel mit grossen Ohren stehen den zuletzt besprochenen Figuren nahe (Abb. 19, 20). Doch sind die Inschriften an Brust- und Bauchpartie genauer angegeben, sodass ein etwas differenzierteres Interesse an der Wiedergabe des Aktes spürbar wird. Trotzdem sind die Figuren in ihrer Auffassung ganz mittelalterlich. Anders wirkt die hockende Gestalt mit breit auf die Schultern hinabfallendem Haar und vor den Leib gelegten Armen am Vierungspfeiler (Abb. 21). Sie ist einheitlicher konzipiert als die bisher besprochenen Figuren und besitzt eine gewisse Monumentalität und Belebtheit, die in die Zukunft weisen. Da, wie sich zeigen wird, aus baugeschichtlichen Gründen ein grösserer zeitlicher Abstand kaum anzunehmen ist, mag sie ein etwas jüngerer Bildhauer ausgeführt haben.²²

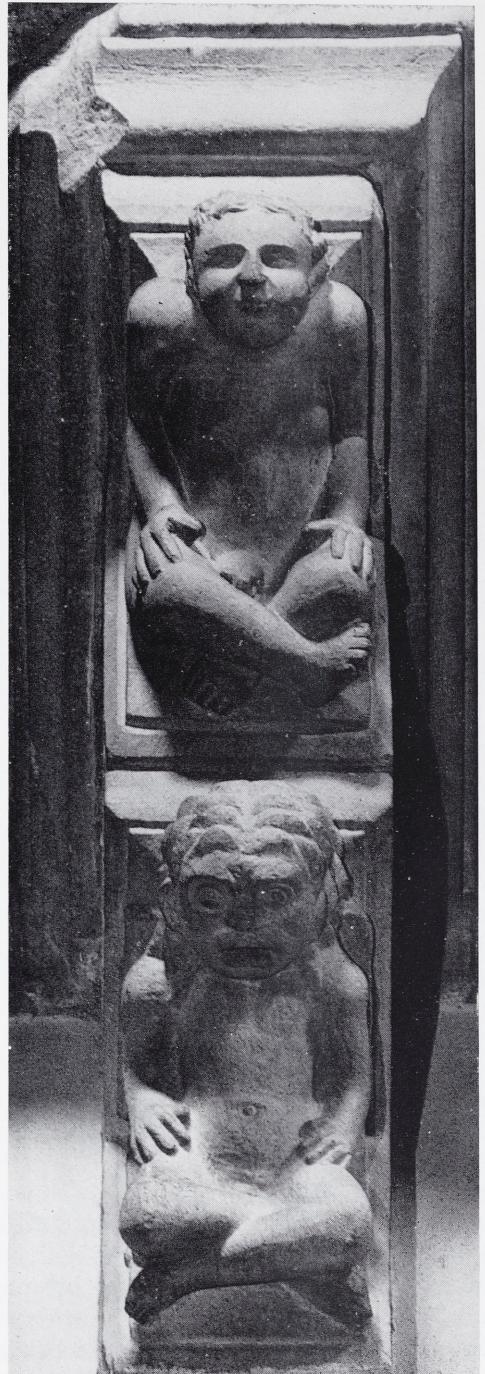
Der zusammenfassenderen Bildung dieses Knaben entspricht die auffallend gross gesehene Form des Blattes über ihm. Zwar bleibt es ungewiss, ob das Blattwerk der Konsolen jeweils von derselben Hand wie die Figuren gemeisselt wurde, zumal neben den Figurenkonsolen zahlreiche Blattkonsolen stehen. Häufig sind Köpfe in das sich umschlagende Akanthus-

blatt eingefügt (Abb. 18). Ihre oft derbe Durchführung weist darauf hin, dass neben den Bildhauern einfache Steinmetzen gearbeitet haben.

Wie gesagt, sind auch die Seitenfelder des oberen Konsolsteins vielfach künstlerisch durchgebildet. Diese kleinen Reliefs bilden den Hauptschmuck der Konsolen an der Südseite des dritten Joches. Die Felder sind von den Rändern her in glatten Schrägen fensterähnlich eingetieft; so ist Raum für die kräftig modellierten, meist frontal gegebenen Köpfe gewonnen (Abb. 22, 10, 23). Die untere Schräge wird gleichsam zur Büste umgedeutet. Die ersten Köpfe klingen noch an die Bodenreliefs der Eingangswand an. Da finden sich maskenhaft typisierte Gesichter — etwa ein männlicher Kopf, der allein durch den Hut mit der weich aufgeschlagenen Krempe eine scheinbare Realität gewinnt, — und grosse, freche, sicher ins Relief projizierte narrenhafte Fratzen mit herausgestreckter Zunge und Blattwerkhaar (Abb. 22); ihre schlagende Wirkung beruht auf dem Oberflächenkontrast von glatt gewölbten und eingetieften, von geriefelten und gekräuselten Partien. Neben diesen mittelalterlichen Köpfen stehen modernere Reliefs. Rechts an der Konsole mit der Knabenfigur befindet sich das grossflächig modellierte Brustbild einer jungen Frau mit vollen Wangen und einer das Antlitz rahmenden, breit zusammengefassten, durch ein Netz gemeisselter Punkte differenzierten Frisur (Abb. 10); ihm steht an der anschliessenden Konsole eine ähnliche Frauenbüste gegenüber.²³ Es folgen, jeweils an der Westseite, kraftvoll gebildete Köpfe eines Papstes und zweier Bischöfe mit unterschiedlich charakterisierten markanten Gesichtern, wie sie in der Grabmalkunst vorstellbar sind²⁴ (Abb. 23). Offenbar waren an diesen Feldern verschiedene Meister tätig. Ein etwas derber, aber monumentalier weiblicher Kopf mit betonter Schulterpartie befindet sich an der mittleren Konsole vorm dritten Langhauspfeiler; augenscheinlich bildet er das Pendant zu dem aus dem Rahmen nach rechts herausschauenden Kopf am gegenüberliegenden nördlichen Pfeiler. Die Büstenform des Reliefs an der Südseite deutet auf die spätere Entstehung.

Über der Südarkade des vierten Joches begegnen weiterhin Seitenreliefs mit menschlichen Gesichtern. Sie sind hier durchweg an den einfacheren, nur mit Blattwerk geschmückten Konsolen angebracht; auch bei ihnen wachsen die Köpfe zumeist frei über Schultern und Gewand auf. Neu in diesem Abschnitt sind die reizvollen Reliefs mit in verschiedener Weise intensiv beschäftigten kleinen Gestalten, die sich an den figürlichen Konsolen befinden.²⁵ Wiedergegeben sind: An der Doppelkonsole mit der Rückenfigur rechts ein mit aller Kraft trompetendes Wesen mit Zipfelmütze im Profil, halb Mensch, halb Tier, mit Flügeln, geschupptem Körper, grossen gekrallten Tatzen und langem, hochgeringelten Schwanz (Abb. 25); auf der anderen Seite ein nach vorn schauendes nacktes Männchen, das lässig zurückgelehnt einen reich gefiederten, gesattelten und gezäumten grossen Vogel reitet, auf dessen Kopf es die linke Hand legt, während die rechte den Zügel hält (Abb. 24). Offenbar besteht hier ein Zusammenhang mit dem seit der Antike bekannten Hahnreitermotiv.²⁶ In romanischer Zeit begegnet ein auf einem Vogel reitender Mann bei Wilihelmo am Hauptportal des Domes in Modena.²⁷ Mag es sich hier um ein Sinnbild der Luxuria handeln, so scheint diese Interpretation bei unserer kleinen Szene nicht erlaubt. Das erzählerische Ausspinnen, die freundliche, von jeder Dumpfheit freie Verbindung der kleinen Figur mit dem aufmerksamen Tier bestimmen die Sphäre. Offenbar wurden bei den Reliefs aus der mittelalterlichen Tradition stammende Motive übernommen, umgewandelt und ohne einen spezifischen inhaltlichen Zusammenhang verwendet. So liesse sich auch das trompetende Mischwesen auf der anderen Seite der Konsole erklären.

Die beiden folgenden Konsolszenen dürften diese Verbindung erhärten. Im linken Feld der zweiten figürlichen Doppelkonsole hockt eine anscheinend nackte Figur, die die Hände übereinanderlegt (Abb. 26); rechts ein Baum, dazwischen ein Berg oder ein Feuer. Das Relief erinnert an Darstellungen des Monats Januar.²⁸ Im rechten Seitenfeld der vorletzten Kna-



14 - 15 Doppelkonsolen mit zwei Figuren. Florenz, Domlaufgang, Südseite des vierten Langhausjochs.



16 Seitenansicht der Doppelkonsole Abb. 14 mit Seitenrelief.



17 Konsolfigur. Florenz, Domlaufgang, Südseite des vierten Langhausjochs.

benkonsole befindet sich eine geflügelte Kindergestalt mit einer Angel (Abb. 27). Fischende Figuren versinnbildlichen häufig — zum Beispiel am Peruginer Brunnen — den Februar. Doch haben wir hier keinen Monatszyklus; vielleicht liegen den Reliefs Musterzeichnungen nach einem Monatszyklus zugrunde.²⁹

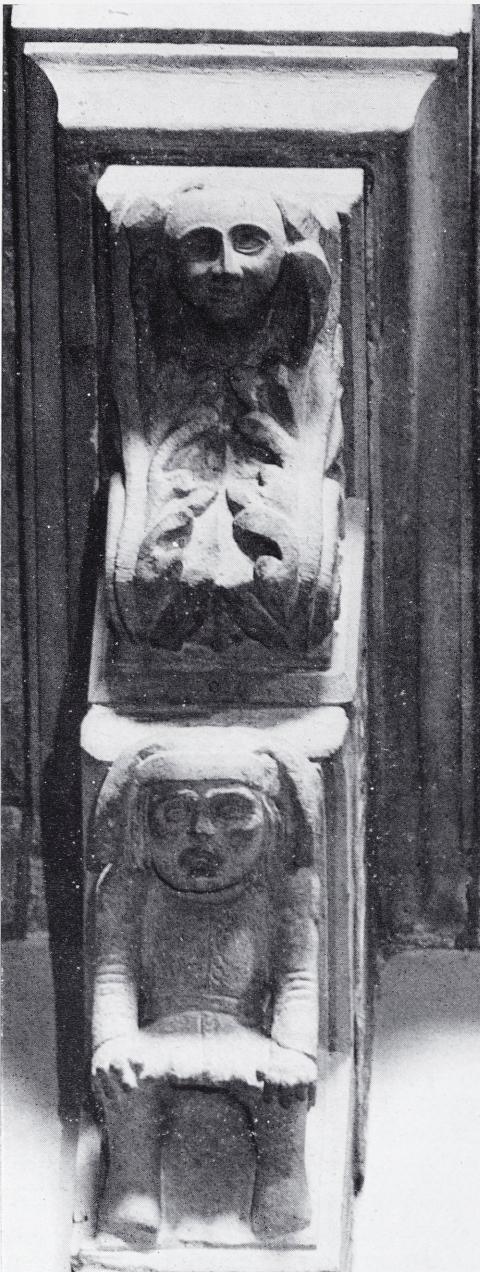
Den Abschluss der Reihe bilden zwei Felder mit geflügelten Putten an jeweils der linken Seite der beiden letzten Konsolen; der eine bläst die Doppelflöte, der andere ist fiedelnd wiedergegeben (Abb. 13, 28, 29). Hier begegnen erstmals am Laufgang wirkliche Putten und zugleich die frühesten gerahmten Reliefbilder musizierender Putten in der florentinischen Kunst. Auffallend bei dieser Folge kleiner Szenen sind die Betonung des Nackten, die akzentuierte Bewegtheit der Figürchen, die schwierige Projektion der frontal gegebenen sitzenden Kinder.

Welchen Rahmen setzt die Baugeschichte für die Einordnung dieser Konsolen? Die Vollendung des dritten Langhausjoches hatte sich aus den geschilderten Gründen hinausgezögert; der Zeitpunkt der Schliessung des Gewölbes ist unbekannt.³⁰ Vermutlich wurden die Arbeiten im Dom erst ab 1374 wieder energisch gefördert (Guasti 232 ff.). Eine Zäsur in der Ausführung lässt sich zwischen der altertümlicheren Nord- und der auf das vierte Joch voraufweisenden Südseite deutlich ablesen. Im April 1375 beschliesst man, den Laufgang fortzuführen (Guasti 240), aber schon im November heisst es *che i beccatelli rimangono come sono, sanza fare più altra cosa nuova* (Guasti 248).

Am 10. Oktober 1376 wird der Preis für verschiedene Profile festgesetzt, die über den Konsolen angebracht werden (Guasti 261).³¹ So wird damals ein neuer Konsolabschnitt, vermutlich der an der Südseite des dritten Joches, vollendet gewesen sein. Obwohl die Dombauhütte spätestens ab Februar 1377 mehrere Monate mit einem grossen Teil ihrer Steinmetzen am Bau der Loggia dei Lanzi beschäftigt ist (Guasti 267)³², gehen die Arbeiten im Langhaus jetzt zügiger voran. Im April 1377 sollen die das Mittelschiff abschliessenden grossen Pfeiler für den westlichen Vierungsbogen aufgemauert werden (Guasti 269), einen Monat später gibt man Arbeiten an den Rippen des vierten Mittelschiffgewölbes in Auftrag (Guasti 272); Ende Dezember 1378 waren der westliche Vierungsbogen vollendet und das vierte Gewölbe geschlossen (Guasti 291, 294).

Aus diesen Daten ergibt sich — im Zusammenhang mit dem stilistischen Befund — für die Konsolen an der Südseite des dritten Joches eine Entstehung vermutlich in den Jahren 1375–1376; diejenigen im vierten Joch und am Vierungspfeiler wird man nach geringer Unterbrechung 1377–1378 aufgeführt haben. So erklärt es sich, dass die im dritten Joch neu auftretenden bildnerischen Gedanken im vierten Joch teils weitergeführt, aber auch weiterentwickelt worden sind. Für die Baugeschichte ist zu folgern, dass das dritte Mittelschiffsgewölbe kaum vor Ende 1376 vollendet wurde.

Die zwischen 1375 und 1378 wahrscheinlich für die Errichtung des Laufgangs zuständigen Capomaestri waren Francesco Salvetti (bis 31.12.1375; Guasti 250, 251), Simone Talenti — er wird am 24.3.1376 zuerst als Capomaestro bezeichnet und offenbar kurz nach dem 2.6.1377 entlassen (Guasti 252, 274) — und Giovanni di Francesco Fetti (3.6.1377 bis 15.11.1382; Guasti 275, 334, 336). Francesco Salvetti, ein schon lange mit der Opera verbundener Meister, ist als Bildhauer unbekannt; man weiss nicht, wann er sein Amt als Capomaestro antrat. Schon 1364 und wiederum im April 1375 nahm er an den Beratungen über den Laufgang teil.³³ Simone Talenti war als Sohn seines Vaters von Anbeginn mit dem Laufgang vertraut; auf der anderen Seite werden ihn die Aufgaben für Or San Michele und für den Bau der Loggia dei Lanzi stark beansprucht haben. Auch von ihm sind sichere bildhauerische Arbeiten bislang nicht aufgetaucht.³⁴ Die Konsolen über der dritten südlichen Arkade mit den neuen Motiven könnten sowohl unter Francesco Salvetti wie unter Simone Talenti begonnen worden sein. Giovanni Fetti wird schon 1355 zusammen mit Alberto Arnoldi von der Domopera für die Schätzung der Arbeiten Francesco Talentis herangezogen; er war also, ebenso wie Francesco Salvetti, ein älterer Mann (Guasti S. 82). A. Venturi hat ihn mit Giovanni di Francesco aus Florenz, dem Meister des Dragomanni-Altares in San Domenico in Arezzo, und mit jenem Giovanni di Francesco da Arezzo identifiziert, der 1369 und noch im März 1375 als Meister des Hochaltars im Dom von Arezzo auftritt. Dessen offenbar gleichrangiger Mitarbeiter war Betto di Francesco aus Florenz; er wird 1384 in der Florentiner Domopera genannt, mag aber schon früher dort tätig gewesen sein (Guasti 352, 355). Der gesamte, sehr komplizierte Fragenkomplex, vor allem der Hochaltar in Arezzo, bedarf einer eingehenden Untersuchung.³⁵ Zumindest ein Teil der Konsolen im vierten Joch und am Vierungspfeiler wurde während der Amtszeit Fettis ausgeführt.



18 Konsolfigur. Florenz, Domlaufgang,
Südseite des vierten Langhausjochs.



19 Konsolfigur. Florenz, Domlaufgang, Nordseite
des vierten Langhausjochs.



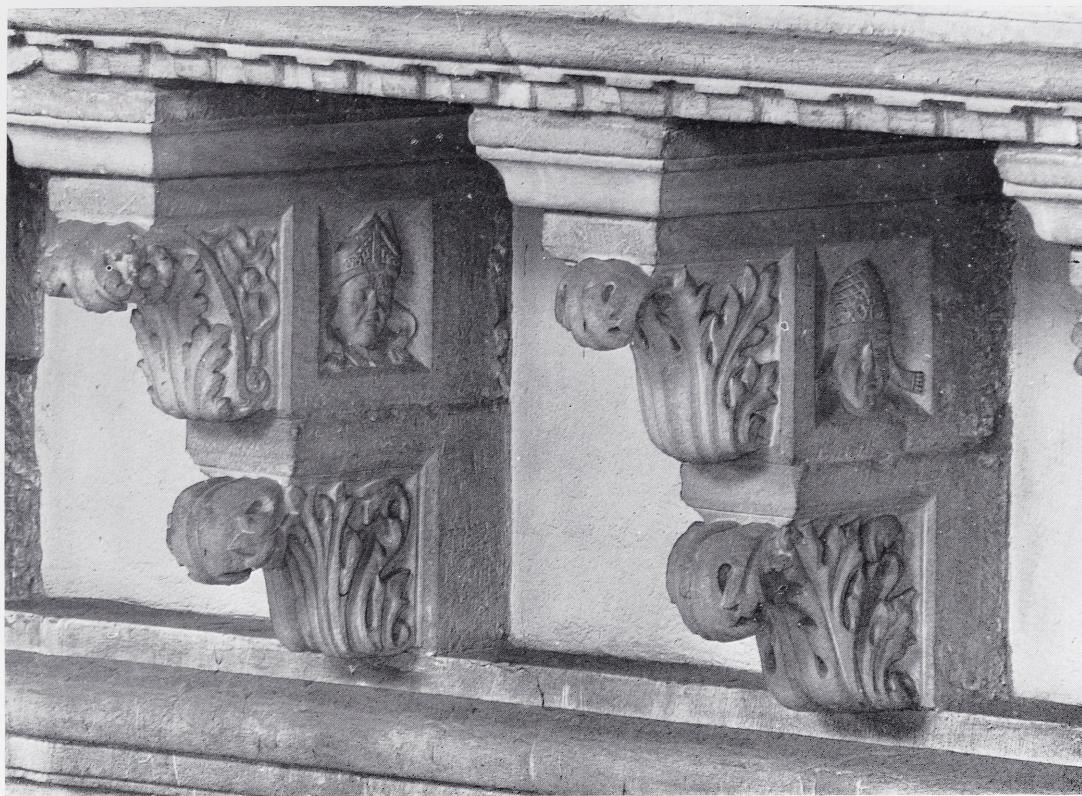
20 - 21 Konsolfiguren. Florenz, Domlaufgang, Nordpfeiler des westlichen Vierungsbogens.



22 Zwei Kopfmasken. Florenz, Domlaufgang, Südseite des dritten Langhausjochs.

Über die florentinische Steinplastik der siebziger Jahre ist wenig Genaues bekannt. So wissen wir zum Beispiel nicht, wer die Meister des 1371 datierten Taufbrunnens im Baptisterium waren.³⁶ Die Domopera hat damals zahlreiche Bildhauer und Steinmetzen beschäftigt. Im November 1376 werden nicht weniger als 132 Magistri und 72 Handlanger genannt, die für den Dom und die Loggia dei Lanzi arbeiten. Im November 1382, nach Vollendung der Loggia dei Lanzi, beschliesst man, in den vier Wintermonaten zwanzig, in den übrigen acht Monaten des Jahres jeweils dreissig *magistri scharPELLI* anzustellen.³⁷ Unter diesen Meistern haben sich neben den reinen Steinmetzen auch Bildhauer, wie Francesco Sellario und Zanobio di Bartolo, befunden.³⁸ Von den Bildnern der folgenden Generation arbeitete der später so wichtige Giovanni d'Ambrogio bereits 1366 ein Kapitell der Langhauspfeiler (Guasti 158); der vermutlich etwas jüngere Jacopo di Piero Guidi tritt 1376 in die Steinmetzzunft ein.³⁹ Wahrscheinlich hat die Domopera für die Ausführung des Laufgangs keine sehr hoch bezahlten Kräfte eingesetzt. So könnten neben geübten Steinmetzen auch begabte heranwachsende Bildhauer hier gearbeitet und erste Beweise ihres Könnens abgelegt haben, was ihnen die Aussicht auf grössere Aufträge hot. Dies würde das Nebeneinander von altertümlichen und sehr fortschrittlichen, von durchschnittlichen und überraschend guten Arbeiten an den Konsolen erklären.

Wegen der schlechten Sichtbarkeit der Skulpturen kann eine geschichtliche Einordnung nur versucht und allenfalls ein Hinweis auf erwägbare Zuschreibungen gegeben werden. Die Darstellung nackter Kinderfiguren war für die damals in der Domopera tätigen



23 Klerikerköpfe. Florenz, Domlaufgang, Südseite des dritten Langhausjochs.

Bildhauer eine beliebte Aufgabe. Der Knabengestalt über dem Scheitel der dritten Südarkade gehen die schwächeren Konsolfiguren am Türsturz der Porta dei Cornacchini des Domes vermutlich voraus. Sie sind in einer an das frühere Trecento anschliessenden, unfreieren Art mit Blattwerk verbunden; es fehlt ihnen der bei dem Knaben im Dom so interessante, klar durchdachte architektonische Zug.⁴⁰ Vermutlich später, vor 1380, sind die sehr originellen grossen Figurenkonsolen der Loggia dei Lanzi mit den dicken, nackten geflügelten Kindergestalten entstanden (Abb. 41). Das Paar in Zeittracht an der rechten Konsole zeigt eine dem Knaben im dritten Joch verwandte Haltung; doch kann die Ähnlichkeit auf gemeinsamen Wurzeln in romanischen Trägerfiguren beruhen. Das massive Volumen und die dumpfe Bewegtheit der Gestalten der Loggia weichen von dem Stil des Laufgangknaben ab. Vielleicht hat Simone Talenti die Loggia-Konsolen gearbeitet.⁴¹ In diesem Fall mag der Gedanke, am Laufgang Kinderfiguren anzubringen, auf ihn zurückgehen.

Weiter wäre zu fragen, ob Giovanni Fetti nach seiner Rückkehr aus Arezzo, vielleicht schon vor seiner Ernennung zum Capomaestro, mit dem Laufgang zu tun gehabt haben kann. Die Kinderköpfcchen an der Hängekonsole des Dragomanni-Altars lassen ein Interesse Fettis an der Darstellung von Kindergestalten vermuten. Die etwas starre Gebundenheit der Konsolfigur im dritten Joch entspricht im weiteren Sinn dem Figurenstil Fettis, wie er an den Statuen des Dragomanni-Altars und an der von ihm nicht ganz vollendeten *Fortitudo* der Loggia dei Lanzi ablesbar ist.⁴² Die Frauenbüste des Seitenreliefs ist in der breiten



24 „Hahnreiter“.

Florenz, Domlaufgang, Konsolreliefs an der Südseite des vierten Langhausjochs.



25 Trompetendes Mischwesen.

Modellierung und in der Bildung des kleinen Mundes mit den vorspringenden Lippen dem Verkündigungssengel des Altars nicht unverwandt. Die Frage ist kaum mit Sicherheit zu entscheiden. Eine hypothetische Mitarbeit Fettis am Laufgang bereits im dritten Joch würde erklären, dass die erste Konsolfigur weiteren unter Fettis Oberaufsicht entstandenen Konsolen im vierten Joch und am südlichen Vierungspfeiler als Exemplum diente.

Ferner gibt es einen Hinweis darauf, dass der junge Jacopo di Piero Guidi mit den Knabengestalten am Laufgang vertraut gewesen ist. Das Kind der von ihm zwischen 1389 und 1391 vollendeten *Caritas* an der Loggia dei Lanzi besitzt die gleiche auffällige Haartracht wie die Exemplumfigur und die sie wiederholenden Kindergestalten: den Mittelscheitel, die von ihm ausgehenden kurzen harten Strähnen und die vielen kleinen runden Locken. Auch die Proportionierung und die Modellierung des Kindes lassen sich vergleichen. So könnte Jacopo Guidi, bevor er in den achtziger Jahren wichtigere Aufträge erhielt, am Laufgang gearbeitet haben.⁴³ In seine Nähe rückt vielleicht vor allem die hockende Knabengestalt am nördlichen Vierungspfeiler (Abb. 21). Der schwere, etwas summarisch und hart modellierte Körper, die Wiedergabe von Kopf und Haar, die ausstrahlende Kraft der Figur weisen auf Jacopos Tugenden an der Loggia dei Lanzi und die unter ihnen befindlichen Masken und auf seine Engel im Gewände der Porta della Mandorla voraus.⁴⁴

Die kleinen Seitenreliefs im vierten Joch finden in den Kinderfiguren im Rahmen der Porta dei Canonici, besonders in dem Putto mit der Doppelflöte, eine gewisse motivische Parallele. Die Portalrahmung und das Gewände waren 1378 vollendet und sind folglich etwa in denselben Jahren wie die Konsolen im dritten und vierten Joch entstanden.⁴⁵ Doch wirken die sicher bewegten, voll modellierten Gestalten in den Konsolfeldern fortschrittlicher als die meist etwas ungeschickt artikulierten Figuren des Portals.⁴⁶ Bewegungsprobleme der Porta della Mandorla klingen in den Laufangreliefs schon auf. Der sitzende Mann vor dem Berg oder Feuer weist, bei etwas geringerer Qualität, auf ein sitzendes Figürchen mit Hund im Sturz des Nordportals voraus, das Giovanni d'Ambrogio zugeschrieben wird. Vielleicht wäre zu erwägen, ob auch Giovanni d'Ambrogio am Laufgang,



26 Nackter Mann vor Berg oder Feuer (?).

Florenz, Domlaufgang, Konsolreliefs an der Südseite des vierten Langhausjochs.



27 Fischender Putto.

etwa an den Konsolen mit den musizierenden Putten, tätig gewesen sein kann.⁴⁷ Angesichts der schlechten Sichtbarkeit der Skulpturen müssen die Zuschreibungen offen bleiben. Denkbar wäre, dass Fetti die Ausschmückung nach seiner Ernennung zum Capomaestro zwar überwacht, aber die Ausführung anderen, zum Teil jüngeren Bildhauern überlassen hat.^{47a}

III

An der grossen Südwestwand des Kuppelraums — zwischen westlichem Vierungsbogen und Südtribuna — werden die mit Figuren geschmückten Konsolen zunächst fortgeführt. Es begegnen jetzt männliche und weibliche Gestalten, teils in zeitgenössischem Kostüm, von auffallend unterschiedlichem Rang. — An der ersten Konsole ein auf einem Kissen hockender nackter Mann mit vollem Gesicht und lässig gekreuzten Armen (Abb. 31). Er trägt eine reich gefältete Kappe; seine Knie umgreifen einen schönen bärtigen Kopf. Im Vergleich zu der monströsen Komik der motivisch verwandten Konsolfigur an der Nordseite des vierten Jochs wirkt sein Ausdruck beruhigter; der Körper ist weicher modelliert, Rumpf und Glieder greifen fliessender ineinander als bei den Langhauskonsolen. Es folgt am unteren Abschnitt der nächsten Konsole eine beschädigte, ältere weibliche Gestalt mit Mütze und vor dem nackten Leib gefalteten Händen; die Beine waren ursprünglich überkreuzt (Abb. 35). Der Oberkörper mit den kleinen Brüsten ist deutlich vom Unterkörper abgehoben, Hals und Kopf sitzen frei auf den Schultern. Trotz der altägyptisch schwachen Ausführung liegt der Figur eine klare Konzeption zugrunde. An der dritten Konsole hockt ein kraftvoll modelliertes, stämmiges kleines Mädchen mit grossem Kopf und über die Schultern fallendem, fälig geriefeltem Haar (Abb. 30). In seiner prekären Lage hält es sich krampfhaft an in den Ecken befestigten Ringen. Wie schon im Langhaus ist auch hier die Situation der Figuren hoch oben im Raum als eine wirkliche begriffen und



28 Putto mit Doppelflöte.



29 Fiedelnder Putto.

Florenz, Domlaufgang, Konsolreliefs an der Südseite des vierten Langhausjochs.

geistreich ausgesponnen. Die am Rumpf straff entlang geführten Arme und die untergeschlagenen Beine nehmen leise auf die architektonische Rahmung Bezug. In dicht gestuften Falten ist der von einer runden Brosche gehaltene Mantel um den festen Leib und die Beine geschlungen; die etwas gegeneinander verschobenen Knie runden sich unter dem Stoff deutlich vor. Auf diese wichtige Gestalt folgt die ganz handwerkliche oben erwähnte Kopie der Knabenfigur im dritten Langhausjoch; die spätere Entstehung zeigt sich in dem vollen, fast aufgedunsenen Leib.⁴⁸

An der fünften Konsole, der interessantesten, sitzt ein sich umarmendes Liebespaar (Abb. 32, 33). Die lebendig beobachtete Gruppe ist streng in den Umriss des Konsolsteins eingebunden; die junge Frau in lang fliessendem Gewand, unter dem die Füsse sichtbar werden; der Mann in Zeittracht, mit elegantem flachen Hut und eng anliegendem kurzen Wams mit fein geknöpften Ärmeln, am Rücken eine breite Tasche, die an dem tief sitzenden Gürtel hängt. Die Begegnung der erhobenen kleinen Köpfe, die leise Berührung der Oberkörper, die den Rücken des anderen umfassenden Hände, die Korrespondenz der gewinkelten Arme und der sich überkreuzenden Beine, das alles ist ohne starre Symmetrie fein unterschieden, körperlich und räumlich klar aufgebaut und in ein den Block reich gliederndes formales Netz eingebunden. Die Erfindung kann nur einem guten Meister angehören.

Eine männliche Gestalt in zeitgenössischem Kostüm, mit kurzem Anzug, Kappe und angeschnittenem breiten Schulterkragen ist — bei etwas schwächerer Ausführung — dem Paar in der plastischen Auffassung und in der leisen Geometrisierung der Haltung verwandt (Abb. 34). Das Sitzmotiv lässt sich mit der beschädigten Figur der zweiten Konsole vergleichen; deren Beinhaltung mag ähnlich gewesen sein. An einer folgenden Konsole, wiederum ganz mittelalterlich, aber originell, ein hundsköpfiger Teufel mit Halskette, einen derben Kopf zwischen den Beinen (Abb. 36). Dem hockenden Herrn im Aufbau nicht unähnlich, jedoch breiter und spannungsloser, ist schliesslich das Mädchen in langem Kleid

mit breitem Halsausschnitt an der letzten Figurenkonsolle der Südwestwand (Abb. 37). Vergleicht man es mit dem bildhauerisch weit überlegenen robusten Kind der dritten Konsole, werden die Qualitätsunterschiede innerhalb der Gruppe noch einmal deutlich. Offenbar gab es einen leitenden Bildhauer, unter dem, teils nach seinem Entwurf, teils unabhängig, schwächere Kräfte an den Figurenkonsolen arbeiteten.

Die Konsolen dieser Wand sind nur spärlich mit figürlichen Seitenreliefs geschmückt; doch sind zwei von ihnen von besonderem Interesse. An der ersten Konsole rechts, fast verborgen von dem schräg versetzten anschliessenden Konsolstein, sitzt ein Steinmetz mit hoher Mütze und umgebundener Schürze auf einem Schemel (Abb. 31, 39); mit dem Hammer bearbeitet er einen Steinblock mit Zahnschnitt, der auf eine niedrige Bank aufgebockt ist. Die kleine Szene ist sicher und fest verspannt in das Feld gefügt. Zeitlich steht sie zwischen Andrea Pisanos Darstellung der Bildhauerei am Campanile und Nanni di Bancos Sockelrelief der *Quattro Coronati* an Or San Michele. Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch darin, dass der Steinmetz am Ballatoio als Thema für sich ohne einen übergeordneten Zusammenhang wiedergegeben ist.⁴⁹ Die dritte Konsole mit dem dicken Mädchen zeigt rechts die Halbfürfigur eines Klerikers in reich gefälteter Kutte mit einem Buch in den Händen, die in feiner Belebtheit wie aus einem Fenster aus dem Rahmen schaut (Abb. 40).⁵⁰

Das Grundprinzip der Ausschmückung der Südwestwand des Kuppelraums — Figurenkonsolen mit seitlichen Reliefs bei im Ganzen nur nebensächlichem Ornament an den Bodenplatten⁵¹ — schliesst an das Langhaus an; es wird bei den übrigen Abschnitten im Kuppelraum und in den Tribunen fast ganz aufgegeben. Offenbar hat man den Laufgang im Anschluss an das Langhaus und den westlichen Vierungsbogen zuerst hier weitergeführt. Diese Annahme lässt sich durch die zwar nicht zahlreichen Urkunden, durch den Baubefund und den Stil der Konsolfiguren stützen. Um eine Datierung zu gewinnen, ist es notwendig, auf die Chronologie der Arbeiten im ganzen Kuppelraum einzugehen.

Nachdem man im November 1378 bei Vollendung des westlichen Vierungsbogens schon über weitere Arbeiten am südlichen der beiden Pfeiler verhandelte (Guasti 287, vgl. 291), werden im November 1379 die Fundamentierungsarbeiten für einen grossen Pfeiler der Südseite — vermutlich den Westpfeiler des südlichen Vierungsbogens — in Auftrag gegeben (Guasti 302); im November 1380 beschliesst man, die Fundamente bis zur Bodenhöhe zu mauern (Guasti 315). Anscheinend waren damals die Fundamentierungsarbeiten für den gesamten Kuppelraum schon im Gang (Guasti 309). Dreieinhalb Jahre später, im April 1384, berät man über die Weiterführung der beiden grossen östlichen Pfeilerwände, die die Sakristeien umschließen; sie hatten damals annähernd die Höhe der Sakristeieingänge erreicht (Guasti 352). Man darf annehmen, dass die an den bestehenden westlichen Vierungsbogen anschliessenden beiden westlichen grossen Wände des Kuppelraums, die geringere Probleme stellten, schon weitergediehen waren. Zwischen September 1397 und Mai 1400 wölbt man die drei restlichen Vierungsbögen.⁵² Die Konsolen an den Vierungspfeilern müssen vorher versetzt gewesen sein.

Beobachtungen am Laufgang können den Gang der Arbeiten präzisieren. Die Anbringung und der Stil der Konsolen an den westlichen Teilen des Kuppelraums (an den Pfeilern des westlichen Vierungsbogens, an der Südwest- und an der Nordwestwand des Kuppelraums, wie an den beiden westlichen Pfeilern der südlichen und nördlichen Vierungsbögen) sind etwas anders als bei den jeweils gegenüberliegenden bzw. entsprechenden östlichen Abschnitten. An der Südwestwand und an der Nordwestwand sind jeweils nur fünfzehn, an den beiden östlichen Wänden je achtzehn Konsolen angebracht.⁵³ Die Versetzung ist hier die reifere Lösung. Folglich sind die Konsolen in den westlichen Abschnitten zuerst entstanden. Sie zeigen noch nicht das unterschnittene, auf Licht- und Schattenkontraste



30 Konsolfigur eines hockenden Mädchens. Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.



31 Hockende männliche Konsofigur mit Seitenrelief eines Steinmetzen. Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.

gearbeitete Blattwerk, das für die Konsolen der Ostteile bezeichnend ist. Die Arbeiten entwickelten sich, wie dies auch logisch ist, im Anschluss an das Langhaus von West nach Ost.

Innerhalb der westlichen Abschnitte kann der Baubefund die Priorität der Südwestwand des Kuppelraums vor der Nordwestwand erhärten. Die Verbindung der Konsolen der Südwestwand mit denen des westlichen Pfeilers am südlichen Vierungsbogen wirkt nicht ganz durchdacht.⁵⁴ Dieser Fehler ist an der entsprechenden Stelle der Nordwestwand vermieden; die Versetzung der Konsolen und der Verlauf der Brüstung sind hier von gleichmässiger Präzision. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Wänden besteht jedoch in dem veränderten Schmucksystem. Die Konsolen an der Nordwestwand sind viel einfacher gebildet; vielleicht hat man bei ihrer Anbringung schon den späteren Schmuck der Bodenplatten erwogen. Die zeitliche Abfolge der einzelnen Bauabschnitte wird wie folgt gewesen sein: Südwestwand des Kuppelraums und, nach kurzer Unterbrechung, westlicher Pfeiler des südlichen Vierungsbogens — Nordwestwand des Kuppelraums und westlicher Pfeiler des nördlichen Vierungsbogens — die jeweils östlichen Pfeiler des nördlichen und des südlichen Vierungsbogens — die Pfeiler des östlichen Vierungsbogens. Wegen der Verzahnung der Pfeilerkapitelle mit den Wänden des Kuppelraums werden auch die Konsolen der beiden grossen Ostwände um oder kurz nach 1400 versetzt worden sein.⁵⁵ Bedenkt man den Arbeitsaufwand und die Arbeitszeit der verschiedenen Abschnitte, dann spricht alles dafür, dass die Figurenkonsolen der Südwestwand innerhalb einer gegebenen Zeitspanne von etwa 1382 bis 1398/1400 relativ früh, im Verlauf der achtziger Jahre, vielleicht noch vor der Mitte des Jahrzehnts, entstanden. Vermutlich wurden sie gleichzeitig



32 Liebespaar. Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.



33 Liebespaar. Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.



34 Sitzender Mann in Zeittracht. Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.



35 Sitzende weibliche Figur.

Florenz, Domlaufgang, Südwestwand des Kuppelraums.



36 Hundsköpfiger Teufel.

mit der Hochführung der Wand in Auftrag gegeben, damit sie zum Zeitpunkt der Versetzung fertig waren.

Dem Stil der achtziger Jahre fügen sich die Konsolfiguren mühelos ein. Damals wurden die Modellierung des Körpers unter dem Gewand und die stoffliche Differenzierung des Tuches zu einem wichtigen Anliegen der Florentiner Meister. Wie an der dritten Konsole der kräftige Rumpf und die Beine des Mädchens unter der Kleidung vorgerundet sind, die zwischen den Knien einsackenden Falten, der am Boden umbrechende geschlängelte Saum, diese Züge, wie auch das gewellt gemeisselte Haar, finden in den Tugenden der Loggia dei Lanzi, den Gestalten des Giovanni d'Ambrogio und Jacopo di Piero Guidi, eine zeitliche Parallelie.⁵⁶ In der energischen Entgegenseitung der plastischen Gewichte bahnt sich gegenüber den Konsolen des Langhauses ein bewussteres Empfinden für das Verhältnis der Figur zum Raum an. Das Seitenrelief dieser Konsole mit der vom unteren Rahmen wie überschnittenen Halbfigur des Mönches weist in der leisen Streckung der Gestalt, in der Wiedergabe der das Buch haltenden Hände, im Zusammenhang von Figur, Rahmen und Reliefraum auf die Engel im Gewände der Porta della Mandorla voraus (Abb. 40).

Die Bedeutung der Konsole mit dem Liebespaar kann eine Gegenüberstellung mit dem Mann und der Frau in Zeittracht an der rechten Konsole der Loggia dei Lanzi beleuchten (Abb. 41). Der zeitliche Abstand zu diesen mittelalterlich wirkenden Gestalten beträgt höchstens ein Jahrzehnt. Die Gruppe im Kuppelraum stammt anscheinend von einem Meister einer neuen Generation. In ihrer fast höfischen, der damaligen Mode entsprechenden Eleganz, den zarten Gebärden und der weltlichen Erzählweise gehört sie allgemein in jene

Strömung einer verfeinert weltmännischen Kunst, die sich seit etwa 1370 in Europa ausbreitete.⁵⁷ Man mag sich an die Novelle der Kastellanin von Vergi *D'un chavaliere e d'una damigella* erinnert fühlen, die wahrscheinlich vor 1390 in florentinische Reime übertragen worden ist.⁵⁸ Die feingliedrigen, gewinkelten Glieder und die akzentuierte Bewegtheit der schmalen Gestalten ähneln lombardischen Miniaturen, etwa den Szenen des laut M. Meiss um 1380 entstandenen *Guiron le Courtois*.⁵⁹ Dies könnte einen Fingerzeig für die künstlerische Herkunft des Bildhauers geben.

Bei der schlechten Sichtbarkeit der Skulpturen ist die Meisterfrage nicht zu lösen. Der plumpe Putto und der hundsköpfige Teufel zeigen, dass auch im Kuppelraum traditionsgebundene Steinmetzen neben fortschrittlicheren, vermutlich jüngeren Bildhauern gearbeitet haben. Der führende Kopf wird der Meister des Paars gewesen sein. Das Problem lässt sich nur umkreisen. Lorenzo di Filippo löst im November 1382 Giovanni Fetti als Capomaestro für die Steinmetzarbeiten am Dom ab (Guasti 334); als Bildhauer ist er unbekannt. Im Jahr 1392 wurde er zur Beurteilung des Altars der Brüder dalle Masegne in San Francesco in Bologna herangezogen; so mag er schon vorher Verbindungen zur Kunst nördlich des Appenins gehabt haben.^{59a} Giovanni d'Ambrogio und Jacopo Guidi waren seit 1383 mit einer Reihe von offiziellen Aufträgen an der Loggia dei Lanzi und am Dom beschäftigt; sie kommen als Meister der Konsolfiguren kaum infrage.⁶⁰ Dagegen wäre es denkbar, dass Piero di Giovanni Tedesco seine Laufbahn in der Dombauhütte an den Konsolen begonnen hat. Er könnte den Gedanken, die Figuren weltnah, in modischer Tracht wiederzugeben, von seiner Wanderung gen Süden, die ihn vom Norden über die Lombardei nach Florenz führte, mitgebracht haben. Das auffallende Zurücktreten der nackten Kindergestalten an der Südwestwand, die ganz unantike Auffassung der Konsolfiguren wenige Jahre vor der von antiken Motiven wimmelnden Porta della Mandorla liessen sich durch das Eingreifen eines aus dem Norden stammenden Bildhauers erklären. Das stämmige Mädchen an der dritten Konsole klingt in der plastischen Auffassung, in der Gewand- und Haarbildung an die 1395 von Piero Tedesco ausgeführte rechte Konsole mit dem die Laute spielenden Engel an der Porta della Mandorla an (Poggi 354; Abb. 42). Auch einige auffallende Züge des Liebespaars, die strenge Bindung an die Blockgrenze, der genau abgewogene Bau, der Sinn für Symmetrie sind — trotz der durch den Auftrag bedingten Unterschiede — für die Werke des Piero Tedesco bezeichnend.⁶¹ Im Jahr 1386 arbeitet er bereits an einem Musikengel für die Domfassade, seit 1387 die Heiligenstatuetten für das Hauptportal.⁶² Vielleicht ist das Nachlassen des figürlichen Schmucks an den letzten Konsolen der Kuppelraumwand durch sein Ausscheiden mitbedingt. Schliesslich wäre auch die Mitarbeit des Niccolò Lamberti zu erwägen; er war in den achtziger Jahren wahrscheinlich als ganz junger Bildhauer in der Domopera tätig.⁶³ Aber kann die Gruppe des Liebespaars das Werk eines Anfängers sein? Das Lamberti zugeschriebene Abundantia-Figürchen im rechten Gewände der Porta della Mandorla erscheint bei aller Feinheit weniger geometrisch gebaut und von anderer Art. So kommen als führende Meister eher Lorenzo di Filippo oder Piero Tedesco in Frage. Wichtiger als das Problem der Zuschreibung ist vielleicht die geschichtliche Bedeutung der Konsolen: sie geben der Florentiner Plastik der achtziger Jahre einen neuen, modisch-weltlichen Akzent.

Die nach Vollendung der Konsolen an der Südwestwand des Kuppelraums entstandenen Konsolfiguren des Laufgangs sind von geringem künstlerischen Interesse. Eine voluminöse männliche Gestalt über dem Eingang zur Südtribuna, im unteren Abschnitt der an der Südecke des westlichen Pfeilers befindlichen Konsole, wurde vor einigen Jahren durch eine Kopie ersetzt und steht heute im Magazin der Domopera.⁶⁴ Das lange Gewand und die Schnallenschuhe sind grob angedeutet, nur der Kopf mit der Kappe ist in der Oberfläche genauer durchgearbeitet. Der Aufbau wirkt unartikuliert, an die Masse gebunden.



37 Sitzendes Mädchen in Zeittracht.
Florenz, Domlaufgang, Südwestwand
des Kuppelraums.



38 Konsole mit zwei Hunden. Florenz,
Domlaufgang, Nordwestwand des
Kuppelraums.

Offenbar hat ein tüchtiger Steinmetz Erinnerungen an die Konsolen im Langhaus, im Kuppelraum und an der Loggia dei Lanzi kombiniert. — Die letzte Konsole mit einer menschlichen Figur am Laufgang befindet sich am Ostpfeiler des nördlichen Vierungsbogens, also in dem Bauabschnitt, der einen Wechsel in der Anbringung der Konsolen schon voraussetzt. In der sehr schwachen nackten Gestalt klingt die Haltung der Exemplumfigur noch einmal nach, aber die Unterschiede könnten kaum grösser sein. Der enge Bezug der frühen Knabengestalten zur architektonischen Rahmenform der Konsole ist aufgegeben; hinter dem schlaffen runden Rücken der Figur ist ein Zwickel mit einem gezipfelten Blatt eingefügt. Über den schmalen Schultern sitzt ein übertrieben grosser Kopf. Die spätere Entstehung zeigt sich in der verschliffenen Haltung und in dem etwas missglückten Versuch, den Körper eingehender zu modellieren. In der Durchführung besonders der schnellenartig geringelten Locken liegt ein ornamentaler Zug. In das Seitenrelief ist ein fleischig voller männlicher Kopf, offenbar mit Kardinalskappe, eingefügt. Auch sein Stil weist im Vergleich zu den bislang besprochenen Konsolen und Reliefs auf eine etwas spätere Zeit. Die Konsolfigur unter dem südlichen Vierungsbogen wird um oder bald nach 1390, diejenige über dem Eingang zur Nordtribuna aus baugeschichtlichen und stilistischen Gründen etwa 1395/1400 entstanden sein.



39 Steinmetz bei der Arbeit.



40 Halbfigur eines Klerikers.

Florenz, Domlaufgang, Konsolreliefs an der Südwestwand des Kuppelraums.

IV

Bislang wurde nicht über die Reliefs an der Unterseite des Laufgangs in den letzten Langhausjochen und im Kuppelraum gesprochen. Einen Teil der Bodenplatten hat man erst einige Zeit nach der Vermauerung der Konsolen ausgeführt. Im Januar und Februar 1381 werden insgesamt 70 Braccia — fast 41 m — noch fehlender viereckiger Platten für den Laufgang im Langhaus nach Vorbild der schon vorhandenen in Auftrag gegeben (Guasti 320). Dieses Mass entspricht etwa zwei Jochlängen zuzüglich der ausladenden Verkröpfung um einen Mittelschiffspfeiler.⁶⁵ Es könnte sich um die Bodenplatten an der Südseite des dritten und vierten Joches handeln; bei kräftigerer Bildung ähnelt ihr Schmuck noch dem der ersten Joche. Die Bildfelder an der Nordseite des vierten Joches und an den westlichen Vierungspfeilern sind dagegen in etwas gestreckterem Format in die Platten eingefügt; die Motive werden grossformiger, die Blätter lappiger, die Blüten sind öfter von der Seite gesehen. Da sich derselbe Stil auch an den Bodenreliefs über den Figurenkonsolen an der Südwestwand des Kuppelraumes findet, werden diese Teile etwas später, nicht vor Ende der achtziger oder dem Verlauf der neunziger Jahre ausgeführt worden sein.

Den Höhepunkt der Bodenreliefs im Langhaus bilden einige Tierdarstellungen an der Nordseite des vierten Jochs und am nördlichen Vierungspfeiler.⁶⁶ Sie sind die unmittelbaren Vorläufer der Tierreliefs, die sich bereits an der Nordwestwand des Kuppelraums und in der Nordtribuna befinden. In diesen Abschnitten wird der Hauptakzent der Ausschmückung des Ballatoio ganz auf die Bodenfelder verlegt, während die Konsolen nur vereinzelte Köpfe im Blattwerk, in den kleinen Seitenfeldern und — an einer Konsole der Nordwestwand — zwei sehr lebendig gearbeitete Hunde anstelle des Akanthusblattes aufweisen, die um 1390 datierbar sind (Abb. 38).



41 Figurenkonsole. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Die letzten Bodenreliefs im Langhaus, die Reliefs an der grossen Nordwestwand und in der Nordtribuna werden — thematisch geordnet — gemeinsam besprochen. Wie bei dem voraufgehenden Schmuck des Laufgangs lässt sich auch bei den Bodenplatten ein bestimmtes Programm nicht fassen. Neben einigen einfacheren Motiven begegnen in unregelmässiger Abfolge Tiere, grosse menschliche Köpfe und verschiedene Kindergestalten. Geringere Arbeiten wechseln mit solchen von hohem Rang. Wohl wegen ihrer schlechten Sichtbarkeit sind die Reliefs häufiger in der Oberfläche nicht bis ins Letzte vollendet.

Die Tierdarstellungen. Im vierten Langhausjoch befindet sich das schöne Relief eines grossen Hundes, der mit animalischer Kraft und Gier auf einen Knochen beißt, den Hinterkörper aufgerichtet, den geduckten Kopf mit dem das Gebiss zeigenden Maul und die Vordertatze dicht am Boden (Abb. 43). Der schwere Körper und die Muskulatur des Tieres, die sichere Projektion in die Tiefe, die lebendige Charakterisierung sind von reichster Beobachtung. Etwas fixierter, aber voll verhaltener Spannung ist ein stehender Hund, der einen grossen Vogel apportiert (Abb. 44). Das strenge Profil hat etwas Lehrhaftes im zoologisch-encyklopädischen Sinn. Im Gegensatz zu den betonten Umrissen des Hundes ist das Gefieder wohl absichtlich nur locker in den Stein skizziert. Zwei etwas schwächere aufrecht stehende Löwen zuseiten eines Baumes am Vierungspfeiler besitzen im Gegensatz zu den Hunden einen heraldischen Charakter; vielleicht handelt es sich um das Wappen der Bellitini de Spugnole.⁶⁷ Völlig überzeugend in der Erfassung der behenden Bewegung und des Physiognomischen, belebt in Umriss und Modellierung ist hingegen ein nach vorn lugender Affe, der etwas flüchtiger gearbeitet ist (Abb. 45). Man meint, er müsse jeden Moment weiterlaufen; dabei ist er sehr geschickt in das unregelmässige Eckfeld am Pfeiler



42 Piero di Giovanni Tedesco, Musikengel.
Florenz, Dom, Porta della Mandorla.

eingefügt. Vielleicht liegen den Hundereliefs und dem Affen Zeichnungen eines Musterbuches zugrunde, das auch den folgenden Tierdarstellungen als Vorlage diente.

Diese Vermutung bestätigt das wahrscheinlich etwas später entstandene Feld mit dem Wildschwein, das sich bereits an der Nordwestwand des Kuppelraums befindet (Abb. 46). Die starre Profilansicht, das unverkürzte Auge, das unklare räumliche Verhältnis der Füsse zu den bäumchenartigen Blumen weisen auf eine geringere Hand. Die Blütenbäumchen gleichen indessen denen hinter dem Hund mit dem Knochen. Ähnliche Blumen begegnen in dem Tiermusterbuch der Sammlung Rothschild in Paris, das nach B. Degenhart und A. Schmitt um 1400 in Florenz entstanden ist.⁶⁸ Mit den Tieren dieses Musterbuches lassen sich die Reliefs im Dom kaum verbinden.

Dass damals in der Florentiner Dombauhütte ein Tiermusterbuch bekannt war, darauf weisen weitere Darstellungen hin. An der Kuppelraumwand zunächst eine Ziege mit langen Hörnern im Profil (Abb. 47); sie erinnert in ihrer Stellung und in der flächigen Wiedergabe an einige Tiere des Taccuino von Bergamo.⁶⁹ Im anschliessenden Feld folgt ein auf einem kleinen Erdhügel sitzender Hund, der in den grossen Zügen wohl ebenfalls auf eine Vorlage zurückgeht (Abb. 51). Er hält einen Gegenstand, an dem unten deutlich eine ringähnliche Öse erkennbar ist, in der betont erhobenen Pfote.⁷⁰ Dieses Motiv verleiht dem Tier einen hinweisend heraldischen Zug. Möglicherweise handelt es sich hier um eine versteckte witzige Anspielung auf Maso degli Albizzi, den um 1400 mächtigsten Mann in Florenz. Seine Impræse war seit 1379 ein Hund mit Maulkorb; nachdem er sich 1393 an den Alberti gerächt hatte, soll er das Sinnbild verwandelt haben, indem er dem Hund anstelle des Maulkorbs



43 Jacopo della Quercia zugeschrieben, Hund mit Knochen. Florenz, Domlaufgang, Nordseite des vierten Langhausjochs

ein Stachelhalsband gab. Der Gegenstand in der Pfote des Tieres scheint, eher als ein Knochen, der abgenommene Maulkorb zu sein. Im Jahr 1405 wurde Maso zum zweiten Mal Gonfaloniere di Giustizia. Vielleicht steht die Darstellung hiermit in Zusammenhang⁷¹; darauf ist zurückzukommen. Eine Anspielung auf Maso degli Albizzi begegnet vermutlich noch einmal in der Osttribuna.⁷²

Weder die Ziege noch der sitzende Hund sind von dem künstlerischen Rang der Tierreliefs im Langhaus. Der Vergleich macht erst deutlich, wie reich und frei in Modellierung und Auffassung die Tiere dort sind. Anscheinend hat ein sehr guter Bildhauer mit den Tierdarstellungen begonnen und ältere Vorlagen mit eigenen Beobachtungen in der Natur angefüllt. Die Weiterführung der Reliefs im Kuppelraum und in der Nordtribuna wurde nach vermutlich kürzerer Unterbrechung etwas schwächeren Händen überlassen. Die Vorbilder für ein Mischwesen aus Drache und Fisch an der Kuppelraumwand, einen zierlich am Boden hockenden Rehbock⁷³ (Abb. 49) und einen phantastischen, aus einer Art Höhle hervorkommenden grinsenden Drachen in der Tribuna mögen demselben Musterbuch wie die bisher besprochenen Tiere entstammen (Abb. 48).⁷⁴ Eine Verbindung von Tieren mit Fabelwesen wie Drache, Greif, Einhorn zeigt das Pariser Musterbuch.⁷⁵

Etwas anders wirkt das Relief mit der Löwin, die ihrem von hinten gesehenen Jungen den Atem einbläst; hier ist eine Gruppe wiedergegeben (Abb. 50). Das Motiv ist wahrschein-



44 Jacopo della Quercia (?), Hund mit Vogel. Florenz, Domlaufgang, Nordseite des vierten Langhausjochs.

lich als reine Tierdarstellung aufzufassen, ohne die ihm sonst innewohnende Bedeutung als Auferstehungssymbol. Beachtenswert ist die raumbildende Rückansicht des kleinen Löwen, während die Löwin zwar sehr wuchtig, aber in der Projektion unsicherer ist. Die eine Landschaft andeutenden füllenden Blätter weisen auf eine Vorlage hin. Unabhängiger von dem Musterbuchzusammenhang sind wahrscheinlich zwei Löwenköpfe im Kuppelraum und in der Nordtribuna, die wohl auf den Florentiner Marzocco anspielen. Der erstere mit heroisch hochgezogenen Brauen hat ähnlich den Löwenköpfen an antiken und mittelalterlichen Türen einen gedrehten Ring im Maul.⁷⁶

Hervorragende Tierdarstellungen hat es in der Toskana lange zuvor bei Nicola und Giovanni Pisano gegeben. Die kleinen Reliefs des Giovanni und seiner Werkstatt von den Stufen des Pisaner Domes sind ganz von Giovannis persönlichem Stil geprägt. Das Thema erhält hier ein besonderes Gewicht, weil die Tiere und Tierköpfe jeweils in eigenen Feldern sitzen.⁷⁷ Doch haben sie offenbar keine direkte Auswirkung gehabt. In Florenz war das Interesse an dieser Aufgabe weniger wach. Eine Ausnahme bilden vereinzelte schöne Tiere, etwa das Ochsengespann, an den Campanile-Reliefs des Andrea Pisano.

Ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Tierdarstellung beginnt am Florentiner Dom an der Porta dei Canonici mit den Tieren des Türrahmens und den zahllosen miniaturhaft kleinen Figürchen oder Szenen, die zwischen die Feigenblätter im Gewände eingefügt sind.



45 Jacopo della Quercia (?), Laufender Affe. Florenz, Domlaufgang, Nordpfeiler des westlichen Vie- rungsbogens.

Da finden sich Insekten, Reptilien, Vögel, Schafe — mit Hirt —, Pferde und Küh, Hasen und Hirsche, Kamel, Affe und Bär, aber auch Drachen, Greif und Kentaur, — eine ganze Enzyklopädie von Tieren und Fabelwesen. Einen Teil der Thematik des Portals hat Ghiberti später an den Bronzetüren des Baptisteriums weiter entwickelt. Viele Tiere der Porta dei Canonici setzen Musterblätter voraus (Abb. 52). Das zeigt sich an der typischen Profilstellung und z.B. darin, dass die Vorderbeine oft auf den Blättern und die Hinterfüsse frei in der Luft stehen. Es hat also bereits in den siebziger Jahren in der Florentiner Dombauhütte ein regstes Interesse an Tierwiedergaben bestanden. Für die Geschichte der Tierdarstellung in Europa dürften die Reliefs des Portals kaum weniger wichtig sein als die meist herangezogenen lombardischen Beispiele, wie das Taccuino von Bergamo.⁷⁸

Eine direkte Verbindung zwischen dem Portal und den Tierreliefs am Ballatoio besteht offenbar nicht. Deren Vorlagen scheinen einem weiteren Musterbuch zu entstammen, das neben Tieren in ruhiger Profilstellung sich bewegende Tiere enthielt. Aus welchem künstlerischen Bereich es stammte, darüber sind angesichts des kärglichen heutigen Bestands nur Vermutungen möglich. Hier interessiert vor allem die geschichtliche Stellung der Tierreliefs im vierten Joch. Hunde, die sich, den Kopf zu Boden geduckt, auf eine Beute stürzen, begegnen schon in einer vor der Mitte des Trecento entstandenen toskanischen Dante-Illustration. Das berühmteste Beispiel aus dem Ende des Jahrhunderts ist die Eberjagd im

Taccuino von Bergamo.⁷⁹ Beide Werke zeigen, dass sich der Hund am Laufgang in den allgemeinen Zügen einem überlieferten Typus einfügt. Aus ungefähr der gleichen Zeit wie das Taccuino des Giovannino de Grassi stammt ein sienesisches Blatt mit Tierstudien in den Uffizien⁸⁰ (Abb. 53). Links unten ein Hund, der gierig einen Knochen frisst; die Haltung mit dem erhobenen Hinterleib ist dem Hund des Reliefs vergleichbar. Die gespannten Umrisse, die kraftvoll gebogenen vollen Körper, auch der übrigen Tiere, die animalische Wut und Energie besitzen einen dem Ballatoio-Hund verwandten Charakter. Im Verständnis des Anatomischen geht das Relief über die Tiere der Zeichnung ebenso wie über die übrigen erhaltenen Tierzeichnungen der Zeit, etwa in dem vielleicht etwas später anzusetzenden Rothschild-Musterbuch hinaus. Die Uffizien-Zeichnung weist nach Siena; das wird noch von Bedeutung sein.

Die Reliefs mit den grossen Köpfen. An der Nordwestwand des Kuppelraums ist der Hauptakzent weniger auf die Tiere als auf grosse menschliche Köpfe gelegt; dasselbe gilt für die Pfeiler des nördlichen Vierungsbogens und für die Nordtribuna. Es wird also das Thema wieder aufgegriffen, welches den Ausgangspunkt der Ausschmückung des Laufgangs in den ersten Langhausjochen bildet.⁸¹ Die neuen Köpfe vertreten eine andere Zeit. Doch zeigen auch sie Spuren farbiger Fassung an den Augen.

Den Beginn bildet ein männlicher Kopf mit finster pathetischem Ausdruck und wallendem Haar und Bart (Abb. 54). Ihm steht ein Kopf am Westpfeiler des nördlichen Vierungsbogens sehr nahe; so werden beide Reliefs gemeinsam besprochen (Abb. 55). Die Köpfe erheben sich über einer flüchtig angedeuteten sockelähnlichen Büste, die sich hinter dem schräg nach innen eingetieften Rahmen befindet; sie füllen das Bildfeld fast ganz aus. Wie eine grosse Mähne, in kräftigen symmetrischen Wellen umhüllt das Haar die Antlitze; es verleiht ihnen einen phantastischen Zug. Unklar bleibt, ob das in schweren sichelförmigen Locken endende Gebilde über dem Kopf des ersten Reliefs zum Haar gehört oder als perückenähnlicher Schmuck auf die in die Stirn gefransten Strähnen gelegt ist. Der Schädel des zweiten Kopfes ist etwas geschlossener; über der Stirn erkennt man nicht leicht erklärbare blattartige Formen. Der reichen Bildung des Haares entspricht die bewegte Modellierung der Gesichter: die betonten Brauen über den düster blickenden, dicht beieinander stehenden, tief eingegrabenen Augen, die markante Nase, die etwas unklar modellierten Backenknochen und Falten. Offenbar wollte man den Antlitz — angeregt von antiken Werken — den Ausdruck tragischen Ernstes und Zornes verleihen. Trotz ihrer starken Wirkung besitzen die Reliefs einen maskenhaften Charakter; die Ausführung ist nicht von erstem Rang.

Dass die Antike eine Rolle gespielt hat, wird an einem etwas kleineren, in einen Lorbeerkrantz eingefügten Kopf deutlich (Abb. 56). Wahrscheinlich stellt er einen Jupiter dar. Das breite, weich modellierte Gesicht wird durch die grosse Haarkappe mit dem Rund des Kranzes verbunden; die achsenbetonenden Einschnürungen geben dem Antlitz Halt, während die vollen Schwelungen mit den kleinen Früchten die Diagonalen leise verspannen. Die drei Köpfe sind in Frontalansicht wiedergegeben. Das sie umfassende, mächtig bewegte Haar und der breite, hart abgeschnittene, flach verlaufende Bart verleihen ihnen ihre bildhafte Geschlossenheit. Den Reliefs liegen, wenn nicht Entwürfe desselben Meisters, so jedenfalls verwandte Vorbilder zugrunde.⁸²

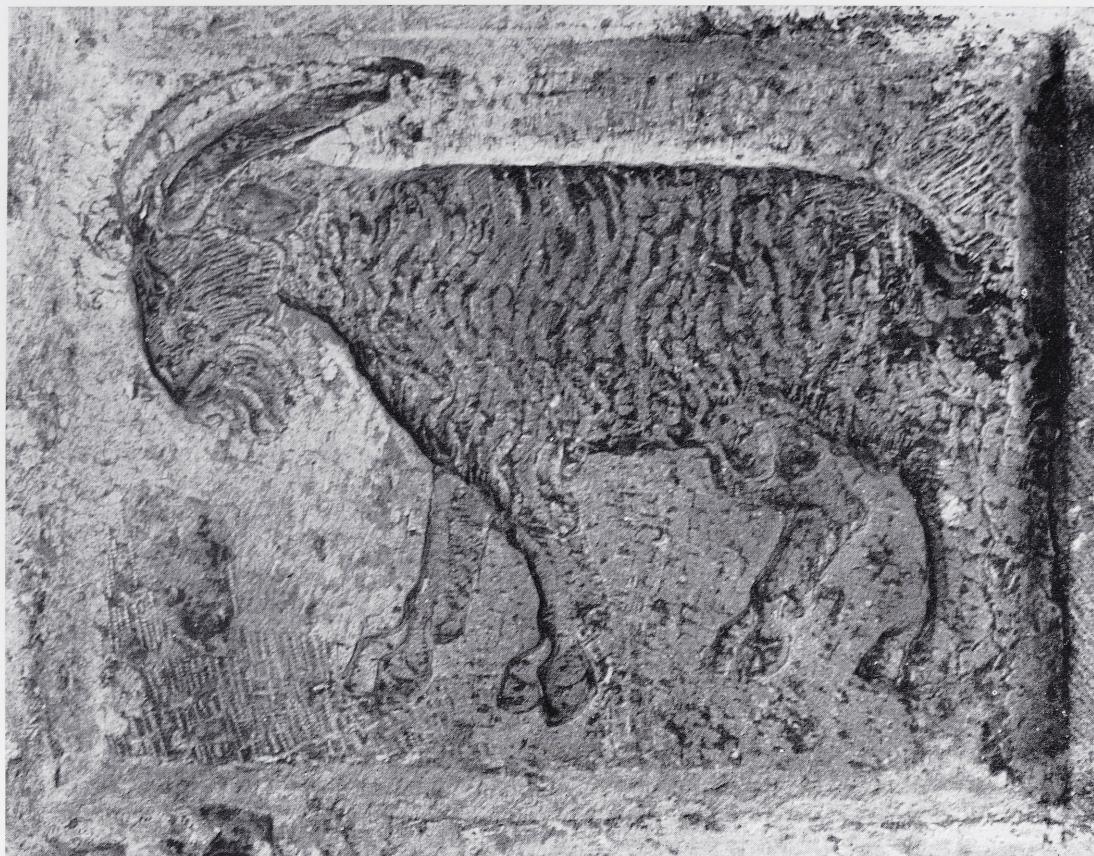
Noch interessanter und von weit höherem Rang ist das Relief eines bartlosen jungen Mannes mit weit ausladendem, pelzbesetzten Hut und langen, wehenden Locken (Abb. 57). Der Zusammenhang zwischen Schultern, Hals und Kopf, die plastische und räumliche Vorstellung, die Reliefprojektion, dies alles ist sicherer und reicher. In feinem, genau abgestimmten Kontrast sind die Büste mit der leicht nach hinten verschobenen rechten Schulter und der nach rechts gewendete Kopf einander entgegengesetzt, während das grosse



46 Wildschwein. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.

Motiv des Huts die Gestalt in eine frontale Sicht bindet. Dem von links gesehenen Antlitz mit dem verkürzten Ohr entspricht die Verschiebung des gerüschen Kragens; locker, in die Tiefe weisend, ist er um den Hals gelegt; das flatternde Haar tritt folgerichtig links stärker vor, rechts fällt es in zart abgestuftem Relief hinter dem Kragen zur Schulter. Derart differenzierte, auf die Reliefschichtung und die Raumwirkung bezogene künstlerische Erwägungen waren den Meistern der drei bärtigen Köpfe fremd. Das Gesicht besitzt eine — auf dem Foto nicht erkennbare — plastische Greifbarkeit und eine Oberflächenwirkung, die den anderen Reliefs fehlen. Man glaubt, die harte Stirn über den buschigen Brauen, das Jochbein unter den vollen Wangen, das energische kleine Kinn zu spüren. Kurz und treffend sind die verächtlichen kleinen Falten an Nase und Mund gegeben. Die Gespanntheit des Antlitzes drückt sich bis in die Sehnen des Halses aus. Dem Pathos der bärtigen Köpfe haftet noch etwas äusserlich Maskenhaftes an; bei diesem Relief liegt der entschlossene Ernst der Gestalt ganz in ihr selbst.

Dennoch dürfte ein zeitlicher Unterschied zwischen den Relieffeldern kaum bestehen. Die symmetrisch angeordneten, flächenhaft aufeinander bezogenen Locken der bärtigen Köpfe lassen über die anzunehmenden antiken Vorbilder hinaus einen gewissen Zusammenhang mit Tendenzen des internationalen Stils erkennen. Auf eine Verbindung mit der höfischen Mode am Beginn des Quattrocento weist der grosse Hut des jugendlichen Kopfes



47 Ziege. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.

hin. Hüte mit einer hohen, vorn und hinten hochgeschlagenen Krempe begegnen in der französischen Buchmalerei in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts; auch der Herzog Jean de Berry hat einen ähnlich geformten grossen Pelzhut getragen.⁸³ Vielleicht wurde diese Mode durch Zeichnungen in Florenz bekannt; oder die Künstler mögen selbst vornehme Herren in dieser Tracht beobachtet haben. Der Bildhauer, der das Relief schuf, hat den Hut in gross geschwungenen Linien als eine das Relief monumental abschliessende Form und in seiner phantastischen Wirkung verwendet.^{83a}

Dem Mann mit dem Pelzhut steht das Relief offenbar einer älteren Frau in der Nordtribuna in der Gesichtsform und in der sicheren Reliefprojektion nahe (Abb. 58). Die leise Wendung der Figur, das den Kopf gross zusammenfassende, in weichen, lebendigen Windungen hinabfallende Tuch, das mit wenigen Meisselhieben angedeutete Gewand, schon dies ist von hohem Rang. Eingefasst und gerahmt von dem breit gewölbten Schädel und dem ruhig gleitenden Stoff tritt das Antlitz hervor: der klare, etwas knochige Bau, die Zeichen des Alters in den genau unterschiedenen Falten unter den Augen und an den Wangen, der über dem gerundeten Kinn leise vortretende herbe Mund; dazu der versonnene, ernste Blick, die distanzierte Würde und die Monumentalität der Gestalt. Das Relief bezeichnet den Höhepunkt der Laufgangskulpturen überhaupt. Vermutlich hat sich auch sein Meister mit antiken Werken auseinandergesetzt. Die plastisch gerundete Schädelform und die



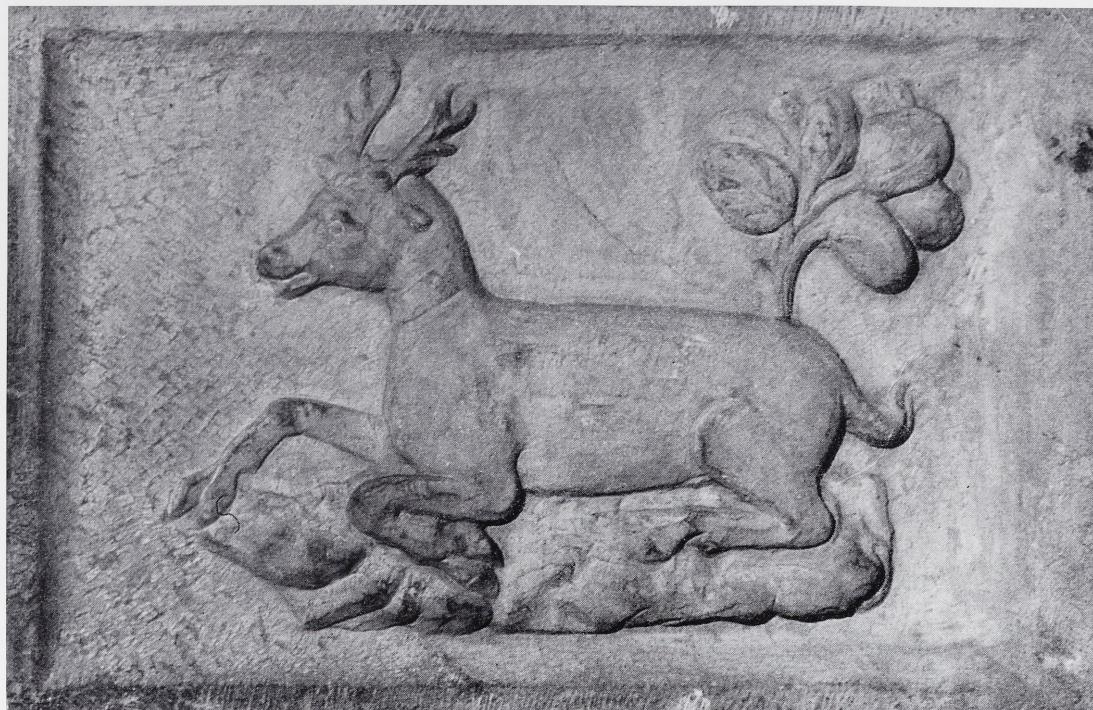
48 Drache. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.

schattenbildende Wirkung des von dem Antlitz deutlich abgesetzten Tuches könnten von trauernden Frauengestalten römischer Sarkophage mitangeregt sein.⁸⁴ Die psychologische Differenziertheit, der Eindruck einer verhaltenen Tragik gehen über die damals vorhandenen Vorbilder wohl weit hinaus. Gegenüber der einheitlichen Sicht und Grösse dieses Kopfes wirkt das Relief des Mannes mit dem Pelzbüut etwas befangener. Bedenkt man, dass es noch im Kuppelraum sitzt und die Reliefs in der Tribuna einige Jahre später entstanden, dann könnte es sich dennoch um Arbeiten derselben Hand handeln.

Wie an den früheren Teilen des Laufgangs arbeiten auch hier Meister ganz unterschiedlicher Begabung zusammen. Nichts zeigt das besser als das Relief eines frontal gesehenen jugendlichen Männerkopfes mit geriefeltem Hut, das sich neben dem schönen weiblichen Kopf befindet. Die Meisselarbeit ist grob, die Ohren stehen unverkürzt in der Fläche, das Haar ist in kurz geritzten Stoppeln gegeben.

Weit besser und interessanter ist die Halbfigur einer jungen Frau in hochgegürtem Gewand im dritten Joch der Tribuna (Abb. 59). Der grosse, lebendig geschlungene Knoten, die Modellierung des Körpers, die Andeutung der hinter dem Rock verschwindenden Arme, das hinter dem Kopf hinabhängende dünne Tuch zeigen den Versuch, in klarer Stufung von einem mittelhohen Relief zu ganz flacher, zarter Schichtung überzugehen. Die Figur ist für die Geschichte des florentinischen Steinreliefs vor Donatello von Bedeutung. Hat sich der Meister des Mannes mit dem Pelzhut und des Kopfes der alten Frau mit dieser frontal gesehenen Gestalt eine neue Aufgabe gestellt? Trotz der sehr originellen Züge besitzt das Relief nicht dieselbe hohe Qualität.

Eindrucksvoll und streng, aber einfacher in der Reliefprojektion, ein wenig schematisch in der Durchführung des Gewandes, ist schliesslich die schöne Büste eines jungen Mannes (?)



49 Rehbock. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.

mit über den Kopf gezogenem Tuch am Ostpfiler des nördlichen Vierungsbogens (Abb. 60). Der Zusammenhang mit dem Relief der älteren Frau ist deutlich. In dem ernsten Tenor des klar geformten Antlitzes verdient auch dieses Relief in der Geschichte der Florentiner Plastik einen Platz.

Kinderfiguren und Putten. Im letzten Feld der Südwestwand des Kuppelraums sitzt auf einem steinigen Hügel — auf einem Kissen? — eine höchst merkwürdige Gestalt in kindlichen Proportionen mit einem gedrungenen, aus kantigen Formen gebildeten affenähnlichen Gesicht, die eine Frucht in der Hand hält (Abb. 61). Der kleine Wicht ist mit einer Kapuze und einem kurzen, dünnstoffigen Wams mit Gürtel und Schnalle bekleidet; an den Beinen wird das Fell sichtbar. Es fragt sich, ob das Affenmännchen eine moralisierende Bedeutung wie in spätmittelalterlichen Bestiarien besitzt oder ob in ihm schon eine Anspielung auf den Menschen oder den Künstler als „*simia naturae*“ im Sinn Boccaccios und Filippo Villanis enthalten sein kann.⁸⁵ Die Projektion einer frontal sitzenden Kinderfigur ins Relief begegnete schon im vierten Langhausjoch bei den kleinen Konsolfeldern mit musizierenden Putten; sie ist auch im Rahmen der Porta della Mandorla ein künstlerisches Problem. Hier handelt es sich um die fast lebensgroße Wiedergabe in einem flacheren Relief. Die Figur ist ganz aus den Gelenken in genau durchdachten Kontrasten und Entsprechungen aufgebaut. Die Verkürzungen sind noch nicht völlig gemeistert; der Unterkörper wirkt auffallend klein. Dennoch steckt das Männchen voll reicher Phantasie.

Es ist interessant, diese Gestalt mit dem Relief eines hockenden Knaben mit Dudelsack zu vergleichen, das sich im ersten Joch der Nordtribuna befindet (Abb. 62). Die Motive dieser Figur erinnern an den Putto mit Dudelsack an der linken Konsole der Porta della Mandorla, für den Giovanni d'Ambrogio 1394 eine Zahlung erhielt.⁸⁶ Wie die Figur an



50 Jacopo di Piero Guidi (?), Löwin mit Jungem. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.



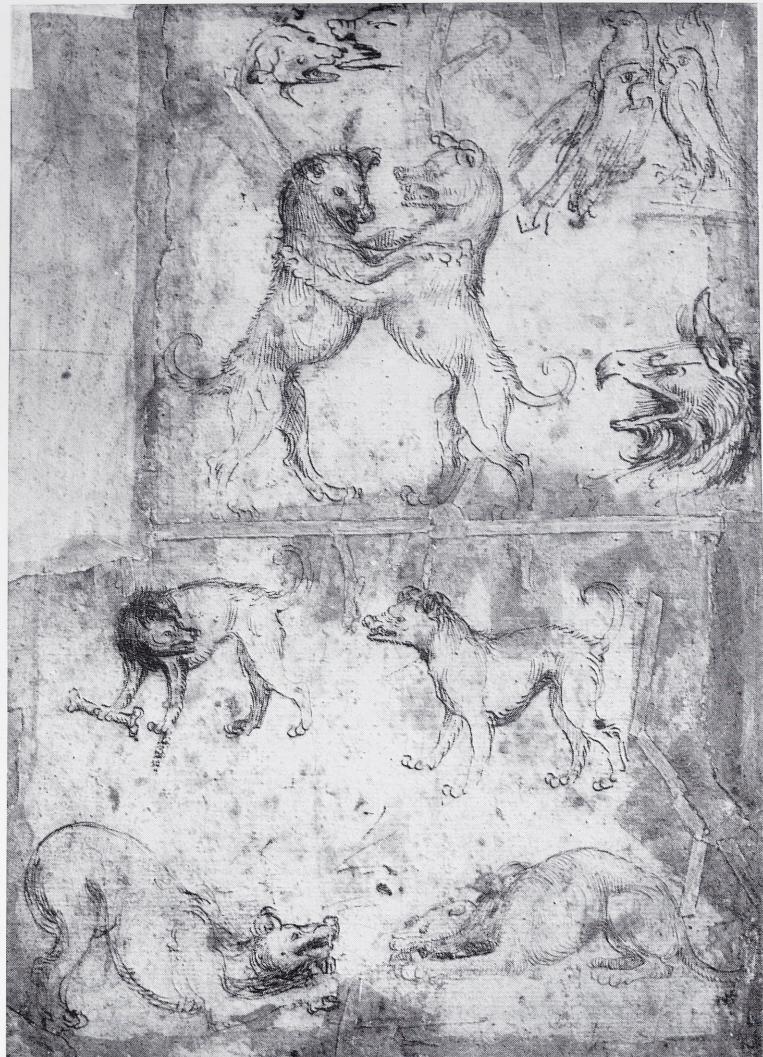
51 Sitzender Hund (Imprese des Maso degli Albizzi ?). Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.

dem Portal, wirkt auch der Knabe des Laufgangs, etwa in der ein wenig schematischen Haarbildung, noch etwas altertümlich. Ausserordentlich sicher hingegen ist die schwierige Projektion der Sitzstellung in das gegenüber dem Affenmännchen höhere Relief. Das Problem ist hier grundsätzlich anders gelöst. Das Affenmännchen zeigt einen klaren, rhythmischen Aufbau aus den Gelenken, der ein räumliches Interesse verrät; der dicke Junge mit dem Dudelsack ist in einheitlicher Sicht von seinem Volumen her begriffen und in die Tiefe projiziert. Offenbar handelt es sich um das Werk eines älteren, erfahrenen Meisters. Die Figur gehört zu den Vorfahren von Nanni di Bancos musizierenden Engeln im Giebel der Porta della Mandorla. Entwicklungsgeschichtlich ist von Bedeutung, dass nun etwa lebensgroße Kinderfiguren zum alleinigen Thema eines Reliefs werden.

Das gilt auch für zwei Darstellungen von geringerem Rang: einen laufenden Putto mit Füllhorn am Westpfeiler des nördlichen Vierungsbogens und einen Putto mit Schwert im letzten Abschnitt der Nordtribuna (Abb. 63, 64). Sowohl das antikische Füllhorn wie Putten mit Schwert finden sich am unteren Abschnitt der Porta della Mandorla.⁸⁷ Der Putto mit Füllhorn greift mit der linken Hand den Fuss des im Knie nach oben geknickten Beines. Dieses auffallende Motiv begegnet ähnlich an einem der kleinen bislang unpublizierten Reliefs am Rand des Taufbrunnens in Orvieto, das anscheinend eine Theatervorführung von puttenähnlichen Figürchen zeigt (Abb. 65). An dem Taufbrunnen haben 1402 Piero di Giovanni Tedesco und vor allem Jacopo di Piero Guidi gearbeitet; ihm am ehesten wird die kleine Szene angehören.⁸⁸ Die Figur am Ballatoio ist relativ schwach, ihr Stand unsicher;



52 Tierreliefs. Florenz, Dom, Gewände der Porta dei Canonici.



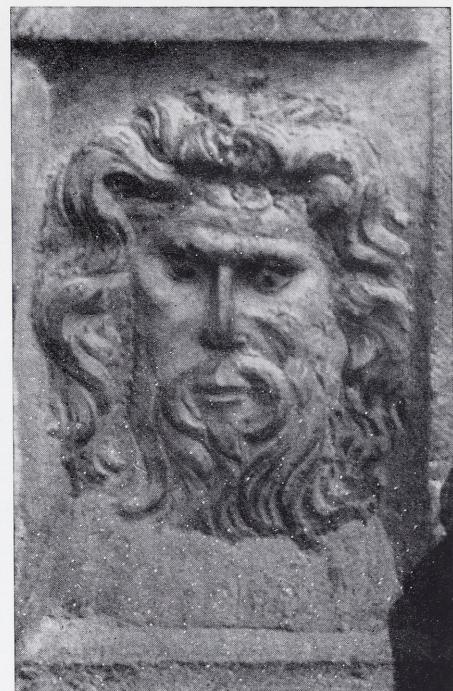
53 Taddeo di Bartolo (?), Tierstudien. Florenz, Uffizien.

der Rumpf ist losgelöst von der Bewegung frontal wiedergegeben. Noch dürtiger, obwohl nicht ohne Komik, wirkt der grimmig schauende Knabe mit gespreizten Beinen und dem Schwert. Vielleicht wurden diese beiden Arbeiten nach besseren Entwürfen ausgeführt. Deutlich erscheint, dass die Kindergestalten in der Nordtribuna Themen und Probleme der Porta della Mandorla und der an ihr tätigen Meister weiterverfolgen. Damit stehen wir vor der Frage nach der Entstehungszeit der besprochenen Reliefs.

Zunächst geht es darum, einen terminus ante quem zu gewinnen. Eine annähernde Datierung des Laufgangs in der Nordtribuna ergibt sich durch deren Baugeschichte. Am 10. November 1404 wird im Zusammenhang mit einem bei Errichtung der grossen Strebemauern der Tribuna aufgetretenen Fehler veranlasst, eine Kommission von mehreren



54 Bärtiger Kopf. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.



55 Bärtiger Kopf. Florenz, Domlaufgang, Westpfeiler des nördlichen Vierungsbogens.

Meistern darüber entscheiden zu lassen, ob die Fenster oder die sie bekrönenden Giebel niedriger als ursprünglich vorgesehen, zu halten sind (Guasti 425). Da sich der Laufgang über den Fenstern befindet, ist es unwahrscheinlich, dass er damals schon aufgemauert war. Am 2. Juni 1407 heisst es, der Bau solle nach einem *designum scarpellatum* des Giovanni d'Ambrogio weitergeführt werden (Guasti 440). Am 20. Februar 1408 wird die Tribuna als vollendet bezeichnet; am gleichen Tag kommt man überein, vor Abbruch der Gerüste einen Putz anzubringen (Guasti 445, 446). Damals muss auch der Laufgang fertig gewesen sein. Für die Reliefs in der Tribuna ergibt sich eine Entstehungszeit bis etwa Ende 1407. Es ist anzunehmen, dass die letzten Bodenplatten im Langhaus, wie diejenigen an der Nordwestwand des Kuppelraums, die zu der Nordtribuna überleiten, vorher entstanden. Diese Reliefs wurden mit einem grösseren künstlerischen Aufwand als alle voraufgehenden ausgeführt. Dem entspricht, dass sich an der Wand des Kuppelraums einige ungewöhnliche Wappen und Insignien befinden: Im ersten an den Vierungspfeiler anschliessenden unregelmässigen Feld ein hervorragend gearbeiteter Adler über einem Tuchballen, d.h. das Wappen der Calimala, der reichen Tuchhändlerzunft (Abb. 66). Obwohl der Dombau der Arte della Lana unterstand, scheint sich auch die Calimala an der Fortführung des Laufgangs beteiligt zu haben; anders lässt sich die Anbringung des Wappens kaum erklären. Genau die mittlere Reliefplatte der Wand zierte ein noch weit überraschenderes Zeichen, der Doppeladler mit Krone (Abb. 67). Ihn hat der spätere Kaiser Sigismund als König von Ungarn im Jahre 1402 anlässlich seiner Ernennung zum Vikar des römischen Reiches in sein Siegel gesetzt; dieses Siegel blieb bis 1410 gültig. Im Gegensatz zu Sigismunds späteren Kaisersiegeln zeigt es die beiden Adler ohne Nimben.⁸⁹ Die Gründe, warum Sigismund am Laufgang diese



56 Bärtiger Kopf (Jupiter?) in Lorbeerkrantz. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.



57 Donatello zugeschrieben, Junger Mann mit pelzbesetztem Hut. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.



58 Donatello zugeschrieben, Alte Frau mit Kopftuch. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.



59 Junge Frau in zeitgenössischem Kleid. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.

Ehrung erfuhr, sind nicht leicht zu fassen. Sie werden zunächst durch die alten Beziehungen der Florentiner Republik zu dem zu den guelfischen Staaten zählenden Ungarn und besonders durch die engen Handelsbeziehungen zwischen Florenz und Ungarn erklärt.⁹⁰ Aus den Jahren 1376, 1380, 1388, d.h. bereits zur Regierungszeit Sigismunds, sind Briefe der Republik an die ungarischen Könige mit Bitten um Schutz und Privilegien für die Florentiner Kaufleute in Ungarn erhalten. Im späteren Trecento hatten u.a. die Medici und die Portinari Banken in Ungarn; Niccolò da Uzzano, während der oligarchischen Regierung einer der führenden Männer in Florenz, betrieb dort über eigene Agenten umfangreiche Geschäfte. Im Jahr 1396 schickte man eine Gesandtschaft zu Sigismund; das Instruktionsschreiben an die Gesandten betont die *grande divotione e confidentia che il nostro Comune ha avuto alla corona d'Ungheria*. Vor allem bittet man Sigismund um eine



60 Junger Mann (?) mit Kopftuch. Florenz, Domlaufgang, Ostpfeiler des nördlichen Vierungsbogens.

Unterstützung gegen den Mailänder Herzog Giangaleazzo Visconti. Zugleich bietet man an, eine Ehe Sigismunds mit der späteren Königin Giovanna II. von Neapel zu vermitteln; man war also bereit, ihn unter die politischen Mächte Italiens aufzunehmen. Schliesslich werden ihm die in Ungarn ansässigen florentinischen Kaufleute empfohlen.⁹¹ Einige Jahre später, 1404, versucht die Republik erneut, sich die Gunst Sigismunds zu erhalten.⁹² Vermutlich war die Anbringung des Reichsvikariatsadlers in der Mitte der Nordwestwand eine unauffällige, respektvolle diplomatische Geste. Den einem Jupiter gleichenden Kopf im Laubkranz hat man kaum ohne Absicht in das Feld neben dem Doppeladler gesetzt. Für die Datierung der Reliefs im Kuppelraum ergibt sich so als terminus post quem das Jahr 1402. Wie gesagt, wurde Maso degli Albizzi im Jahr 1405 zum zweiten Mal Gonfaloniere di Giustizia; er hatte damit das oberste Amt in der Republik inne.⁹³ Die An-



61 Affenmännchen mit Kapuze. Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.



62 Jacopo di Piero Guidi (?), Knabe mit Dudelsack. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.

bringung des hypothetisch mit der Imprese Masos verbundenen Hundes mit Halsband und der erhobenen Pfote kann daher auch für die Datierung einen Hinweis geben. Die Ausführung der Reliefs im Kuppelraum wird sich bis gegen 1405 hingezogen haben; unmittelbar anschliessend, etwa 1406/7, sind die Reliefs in der Tribuna entstanden. Die Bodenplatten mit den Tierdarstellungen im Langhaus werden im Verfolg der dortigen Arbeiten zuerst, wahrscheinlich kurz vor 1402, ausgeführt worden sein.

Capomaestro war vom 1.1.1401 bis mindestens zum 17.6.1405 und wiederum ab 1.3.1406 Giovanni d'Ambrogio; in der Zwischenzeit vom 1.10.1405 bis 16.2.1406, also für etwa fünf Monate, löste ihn Jacopo di Piero Guidi vorübergehend ab.⁹⁴ Die Oberaufsicht über die Arbeiten am Laufgang lag demnach in den für die Entstehung der Reliefs infrage kommenden Jahren in den Händen dieser für die Florentiner Plastik vor und um 1400 wichtigen Meister. Beide Bildhauer waren zwischen 1391 und 1397 an der Porta della Mandorla tätig. Die aufgezeigten Beziehungen der Ballatoio-Reliefs zu dem Portal, aber auch die Verbindung zu dem Taufbecken in Orvieto werden nun verständlich. Fraglich bleibt jedoch, ob die beiden Capomaestri selbst am Laufgang mitgearbeitet haben.

Am ehesten lässt sich dies bei Jacopo di Piero Guidi, und zwar bei den später entstandenen Reliefs in der Tribuna vermuten. Vielleicht hat er das Relief des Putto mit dem Dudelsack ausgeführt; die kräftige, ein wenig grobe Modellierung, die Projektion in die Tiefe, die Jacopo an der Porta della Mandorla und bei der Puttenszene in Orvieto anstrebt, entsprechen seiner Art. Nach seinem Entwurf könnten der mit dem Kindertheater in Orvieto zusammenhängende Putto mit dem Füllhorn und der breitbeinige Putto mit dem Schwert



63 Jacopo di Piero Guidi (?), Putto mit Füllhorn. Florenz, Domlaufgang, Westpfeiler des nördlichen Vierungsbogens.

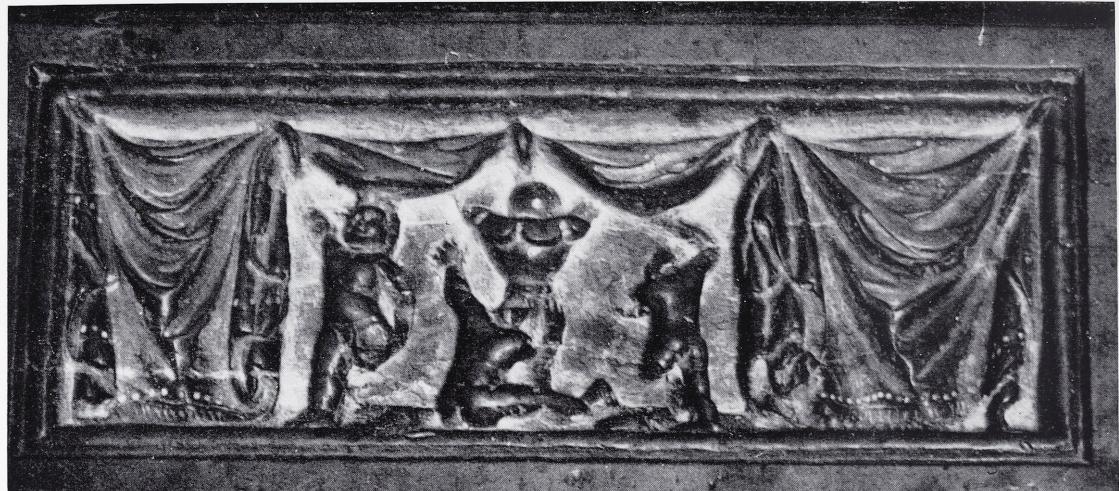


64 Jacopo di Piero Guidi (?), Putto mit Schwert. Florenz, Domlaufgang, Nordtribuna.

gearbeitet worden sein. Eine auf Jacopo Guidi hinweisende kraftvolle und herbe Bewegtheit zeigt schliesslich das Löwenrelief; der kleine Löwe findet in den von Jacopo mit einer gewissen Bravour gearbeiteten Rückenansichten eine Parallel; vielleicht hat er auch hier mit Hand angelegt.

Die meisten Reliefs sind zur Zeit des Giovanni d'Ambrogio entstanden. Er lässt sich wohl deshalb schwer am Laufgang fassen, weil er damals mit dem Bau der Nordtribuna und den Plänen für die Fortführung der Porta della Mandorla voll beschäftigt war.⁹⁵ Der Gedanke, den Ballatoio nicht mehr mit Konsolfiguren, sondern mit den Bodenreliefs zu schmücken, geht möglicherweise auf ihn zurück. Doch erhebt sich gleich die Frage, ob dies auch für die zuerst entstandenen Tierreliefs im Langhaus zutreffen kann. Die Porta della Mandorla, an deren Entwurf und Ausführung Giovanni d'Ambrogio einen wesentlichen Anteil hatte, zeigt nur wenige entwicklungsgeschichtlich belanglose Tiere, wie etwa den kleinen Hund in dem Giovanni zugeschriebenen linken Teil des Türsturzes. Die Möglichkeit zur Einstreuung zahlreicher Tiere hätte an dem Nordportal ebenso wie an der Porta dei Canonici bestanden. Ein Interesse an Tierdarstellungen ist für Giovanni d'Ambrogio nicht belegbar. Dasselbe gilt für die anderen an der Porta della Mandorla tätigen Meister, Jacopo di Piero Guidi, Piero di Giovanni Tedesco und Niccolò Lamberti. So bleibt zu erwägen, ob Giovanni für die neue Reliefserie am Laufgang nicht einen schon bewährten jüngeren Bildhauer angesetzt haben kann.

Die nächsten Vorstufen der Tierreliefs deuteten nach Siena. Im Jahr 1401 nahm Jacopo



65 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Puttentheater. Orvieto, Dom, Taufbecken.

della Quercia gemeinsam mit Brunelleschi und Ghiberti an der Konkurrenz für die zweite Bronzetür des Baptisteriums teil. Giulia Brunetti hat daher mit Recht nach Arbeiten Quercias in Florenz gefragt und ihm u.a. einige Skulpturen im linken Gewände der Porta della Mandorla zugeschrieben.⁹⁶ Jacopo della Quercia hat sich später mit dem Hund am Ilaria-Grabmal, mit den Tierzeichnungen auf den Entwürfen für die Fonte Gaia und mit den — aus den Kopien erschliessbaren — Wölfinnen des Brunnens in besonderem Mass als Tierbildhauer und -Zeichner erwiesen; bei seinem Tod hinterliess er in Tiere musterbuch.⁹⁷ Die Tiere am Laufgang, zumal der Hund mit dem Knochen, ist dem plastischen Stil Quercias nicht unverwandt: die wuchtige Bewegtheit des Tieres, der schwere, fleischige Körper mit den unter dem Fell angedeuteten Rippen, die kraftvolle Modellierung der Schultern, der Muskeln und der Beine, die grossen Pfoten weisen auf einen Meister in der Richtung Quercias hin. Sollte Quercia, bevor er sich an der Konkurrenz beteiligte, den Hund mit dem Knochen gemeisselt haben? Die Füllung eines älteren Vorbilds mit auf wacher Naturbeobachtung beruhenden neuen plastischen Errungenschaften liesse sich gerade als „Frühstil“ eines grossen Meisters erklären. Das Relief würde die Vorstufe zu dem Hund des Ilaria-Grabmals und zu den Wölfinnen des Brunnens bilden. Trotz der durch die andere Aufgabe und die spätere Entstehungszeit erklärbaren Unterschiede ist die bildnerische Auffassung dieser Tiere dem Hund mit dem Knochen ähnlich. Die Reliefs mit dem apportierenden Hund und dem laufenden Affen sind schwerer zu beurteilen. Quercia könnte sie entweder ein wenig summarischer gearbeitet oder — was weniger wahrscheinlich ist — die Tiere nur auf den Stein vorgezeichnet und die Ausführung einem weiteren Meister überlassen haben. In ihrer sicheren Charakterisierung, dem lebendigen Umriss und der reichen Modellierung stehen auch diese Reliefs Quercia nahe. Sie besitzen eine Qualität, die sich bei den späteren Tierdarstellungen am Laufgang nicht mehr findet.⁹⁸

Das Thema des Konkurrenzreliefs, das Opfer Abrahams, erforderte unter anderem die Wiedergabe von Tieren. Der Aufruf zur Konkurrenz fand nach florentinischer Zeitrechnung im Jahr 1401, das heisst zwischen dem 25. März 1401 und März 1402 statt. Im Januar 1401 war Giovanni d'Ambrogio Capomaestro geworden. Hat er den jungen Quercia kurz nach seiner Amtsübernahme mit der Ausführung der Reliefs betraut, vielleicht, um ihm



66 Wappen der Calimala.



67 Reichsvikariatssiegel König Sigismunds von Ungarn.

Florenz, Domlaufgang, Nordwestwand des Kuppelraums.

eine grössere Chance für die Teilnahme an dem wahrscheinlich schon diskutierten Wettbewerb zu geben? Dies würde die These stützen können, dass Jacopo della Quercia unter Giovanni d'Ambrogio gearbeitet hat.⁹⁹ Eine nur kurze Mitarbeit Quercias am Laufgang unmittelbar vor seiner Beteiligung an der Konkurrenz vermag die geringere Qualität der späteren Tierreliefs im Kuppelraum und in der Nordtribuna zu erklären.

Die bärtigen Köpfe mit dem reichen Haar setzen das Thema der im Mittelalter und bis in das 15. Jahrhundert hinein in der Toskana im Bereich der Konsolen wie der Bogen- und Gewölbeanfänge häufigen plastischen Kopfmasken in das Relief um.¹⁰⁰ Giovanni d'Ambrogio hat unter den Sitzfiguren der *Iustitia* und der *Prudentia* an der Loggia dei Lanzi auf dem Kopf stehende, fast vollplastische Büsten angebracht, die wahrscheinlich die Gegenbilder der Tugenden verkörpern. Besonders eindringlich ist der herbe, knochige Kopf mit geöffnetem Mund und in gebündelten, geschwungenen Strähnen hinabhängendem Haar unter der *Iustitia* (Abb. 68); er wirkt ganz unantik und bei aller Kraft noch mittelalterlich. Die Anregung für die Wiedergabe der grossen Köpfe am Laufgang mag dennoch von Giovanni d'Ambrogio stammen. Daher ist zu fragen, ob der bärtige Kopf im Laubkranz ein spätes Werk des Giovanni d'Ambrogio sein kann. Einen sicheren Anhaltspunkt dafür, dass sich sein Stil in dieser Richtung entwickelt hat, besitzen wir nicht; so muss das Problem ungelöst bleiben. Vielleicht waren hier ebenfalls jüngere Kräfte tätig. Auch eine Mitarbeit des jungen Nanni di Banco wäre zu erwägen. Der breit gebaute Kopf mit der weichen Oberfläche, der lebendig modellierte Laubkranz, die abgewogene ruhige Komposition, der ganz antikische Charakter weisen auf einen Bildhauer in der Richtung Nannis hin.¹⁰¹ Die beiden anderen bärtigen Köpfe wären in ihrer Mischung aus eingehender Modellierung und



68 Giovanni d'Ambrogio, Kopfmaske. Florenz, Loggia dei Lanzi.

etwas oberflächlicher plastischer Auffassung eher als frühe Werke eines Meisters in der Art des Ciuffagni unter der Oberleitung eines bedeutenderen Bildhauers vorstellbar. Es ist interessant, dass diese antike Vorlagen voraussetzenden Masken schon auf den Kopf des Goliath von Donatellos Marmordavid im Bargello hindeuten.

Wer aber hat die bedeutendsten Werke der ganzen Reihe, den Mann mit dem grossen Pelzhut und das Relief der älteren Frau mit dem Kopftuch, ausgeführt, und wie weit lässt sich ihre künstlerische Herkunft erklären? Die überragende Modernität der beiden Reliefs wird deutlich, wenn man sie den etwa zur gleichen Zeit von Niccolò Lamberti und Nanni di Banco gearbeiteten Engelbüsten in der Archivolte der Porta della Mandorla gegenüberstellt.¹⁰² Weder ein Giovanni d'Ambrogio, noch Lamberti oder Nanni, dessen Reliefstil ein durchaus anderer ist, kommen als Meister der beiden Laufgangreliefs in Frage. Verwandte Tendenzen in der Erfassung der Struktur und in dem starken Ausdruck eines Kopfes



69 Blattmaske einer jungen Frau. Florenz, Dom, Porta della Mandorla.

finden sich am ehesten in der Monumentalplastik, bei den sogenannten vier Kirchenvätern in der Domopera, und zwar gerade bei der meist Piero di Giovanni Tedesco zugeschriebenen Statue, die einen zwar extra angesetzten, aber angeblich ursprünglichen Laubkranz trägt. Die Identifizierung der Figuren mit den Kirchenvätern ist von Peter Meller — wahrscheinlich mit Recht — angezweifelt worden; sie könnten später, als man gemeinhin annimmt, etwa in denselben Jahren wie die beiden Laufgangreliefs entstanden sein.¹⁰³ Die feine räumliche Bewegtheit der beiden Büsten, den neuen Reliefstil erklären die in ihrem Aufbau eher starren Statuen nicht.

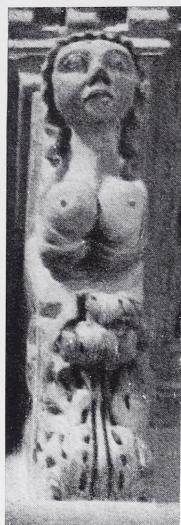
Als die Bodenreliefs im Kuppelraum und in der Tribuna entstanden, hatten Brunelleschi und Ghiberti ihre Konkurrenzreliefs wahrscheinlich schon vollendet. So wundert es nicht, wenn wir in den weichen Windungen am Kopftuch der älteren Frau in der Tribuna Züge finden, die an Ghibertis Gewandstil anklingen. Der internationale Stil hat damals auch in der Domopera seinen Einzug gehalten. Das zeigt ein in Blattwerk eingefügter kleiner Frauenkopf in dem Fries über dem Türsturz der Porta della Mandorla (Abb. 69). Das bisher unpublizierte Relief wird spätestens 1404, bei Beginn der Arbeiten für die Archivolte, vollendet gewesen sein. Der internationale Stil ist hier voll ausgeprägt. Das Köpfchen ist mit grosser Freiheit gearbeitet; seine etwas hart gemeisselten, griesgrämigen Züge stehen zu der weichen, anmutigen Bildung des Kopfputzes in Widerspruch. Vielleicht hatte der offenbar sehr geschickte Meister schon eine gewisse Kenntnis von den Laufgangreliefs. Die kleine Blattmaske des Portals kann die Stillage beleuchten, eine Auskunft über den Bildhauer der beiden bedeutenden Köpfe gibt auch sie nicht.



70 Kindlicher Herkules und Löwe. Florenz, Domlaufgang, Nordostwand des Kuppelraums.

Nachdem die bisher genannten Meister für die Ausführung der Reliefs kaum in Frage kommen, stehen wir vor dem Problem, ob es sich um Frühwerke Donatellos handeln kann. Donatello war zwischen 1404 und 1407, wohl eher gegen Anfang dieser Zeit, in Ghibertis Werkstatt tätig. Der Zusammenhang mit seinem Gewandstil würde so erklärt.¹⁰⁴ Doch ist hier grundsätzlicher zu fragen. Frühwerke Donatellos, wie wir sie von Michelangelo besitzen, sind bisher unbekannt. Gesicherte Werke gibt es erst seit 1408, seinem zweihundzwanzigsten Lebensjahr; zwei Jahre zuvor, 1406, wird er in den Domdokumenten mit eigenen Arbeiten genannt (Poggi 362). Dass er schon vorher in der Domopera tätig war, als Steinbildhauer hier gelernt hat, darf angenommen werden, auch wenn die Urkunden fehlen. Damit war er zunächst bis zu einem gewissen Grad an die Gebräuche der Dombauhütte gebunden, während Michelangelo freier war. Dies macht es schwerer, erste Arbeiten Donatellos zu erkennen. Frühwerke grosser Meister können in Technik und Auffassung wie auch in der Sicherheit der Durchführung unterschiedlich sein; darin verrät sich die Suche nach neuen Mitteln und Wegen. Das beste Beispiel hierfür geben Michelangelos Kentaurenschlacht und seine Bologneser Arbeiten. Daher ist auch bei Donatellos Frühwerk mit einer gewissen Spannweite und mit Schwankungen zu rechnen.

Bei beiden Laufangreliefs wird die Absicht deutlich, die Figuren in feinen Verschiebungen, in einer leisen räumlichen Bewegtheit wiederzugeben. Das künstlerische Problem kehrt akzentuierter und bei einem sehr andersartigen Auftrag bei Donatellos frühester gesicherter Statue, dem Marmordavid im Bargello, wieder. Der Kopf mit dem Pelzhut weist — trotz der verschiedenen Aufgabe — im Aufbau des Gesichts und in dem strengen



71 Weibliche Konsolbüste.



72 Konsolkopf.



73 Ziegenkopf.



74 Kaninchenkopf.

Florenz, Domlaufgang, Osttribuna.

Ausdruck schon auf den bartlosen Propheten vom Campanile hin. So wie Michelangelo sich als etwa Neunzehnjähriger beim Proculus der Arca in San Domenico in Bologna an der Wiedergabe eines pathetischen jugendlichen Antlitzes versuchte, mag der etwa siebzehn- bis neunzehnjährige Donatello dies bei dem jungen Mann mit dem Pelzhut getan haben.

Vielleicht ist das Relief der älteren Frau mit Kopftuch in der Tribuna Donatellos frühes Meisterwerk. Der breit gewölbte Schädel, die Art, wie der Stoff (oder in anderen Werken Donatellos auch das hinabfallende Haar) das Antlitz rahmt, die gewölbten Brauen über den tiefliegenden Augen, die genau erfassten Falten, dies sind Formen, denen wir bei Donatello in immer neuen Variationen bis in die Spätzeit begegnen. Eindringlicher als alles spricht der Ausdruck des Gesichts. Einen solchen Grad in sich verschlossenen, leidenden Bewusstseins wiederzugeben, hat im Quattrocento nur Donatello vermocht. Man mag an den bartlosen Propheten, an den Tondo Johannes des Evangelisten und einige Figuren der Bronzetüren in der Alten Sakristei und auch an die Spätwerke — den Petrus der Paduaner Grablegung und selbst an die Magdalena denken. Im Keim ist in dem Frauenkopf des Baldatoio schon viel von den letzten Arbeiten Donatellos enthalten. So scheint ein Bogen von dem Frühwerk zu den reifsten Äusserungen Donatellos zu reichen. Auch das erinnert an Michelangelo.

Donatello wird den Mann mit dem Pelzhut etwa 1403/5 und das Relief mit dem Frauenkopf einige Jahre später, um 1406/7, als etwa Zwanzigjähriger, gearbeitet haben.

Bei den anderen Reliefs ist seine Mitwirkung fragwürdiger, aber er mag ihre Gestaltung bereits angeregt haben. Das gilt für die Halbfigur der jungen Frau mit dem reich abgestuften, einen dünnen Stoff wiedergebenden Relief. Auch das Relief des jungen Mannes mit Kopftuch könnte in der strengen Auffassung schon eine Auswirkung Donatellos zeigen, — sofern er bei ihm nicht selbst die Hand mit im Spiel gehabt hat. Dies war vielleicht schon bei dem Affenmännchen der Fall, dessen Modellierung an Gesicht und Hals dem Mann mit dem Pelzhut gleicht.



75 Adler über Hasen. Florenz, Domlaufgang, Südpfeiler des östlichen Vierungsbogens.



76 Hahn. Florenz, Domlaufgang, Südpfeiler des östlichen Vierungsbogens.



77 Junger Doppeladler. Florenz, Domlaufgang, Ostpfeiler des südlichen Vierungsbogens.

Wie aber ist das Zusammenwirken der verschiedenen Bildhauer zu denken, wer war der bestimmende Meister? Bei allen Unterschieden in Qualität und plastischer Behandlung besitzen die Köpfe untereinander eine leise Ähnlichkeit. Dies spricht dafür, dass Antiken-nachzeichnungen und zeichnerische Entwürfe eine Rolle gespielt haben.¹⁰⁵ Musterblätter nach der Antike haben wahrscheinlich schon Giovanni d'Ambrogio und Jacopo di Piero Guidi verwendet. Doch leuchten bei den grossen Köpfen ein Antikenverständnis und ein Pathos auf, die über die Möglichkeiten der älteren Meister der Porta della Mandorla hinauszugehen scheinen. Donatello war im Jahr 1402 oder 1403 zeitweise mit Brunelleschi in Rom, um antike Werke zu studieren. Ist nicht anzunehmen, dass er von dieser Reise zahlreiche Antiken-nachzeichnungen mitgebracht und diese mit seiner eigenen Intensität angefüllt hat? Eine endgültige Antwort ist schwer zu geben. Aber es wäre denkbar, dass Giovanni d'Ambrogio erst Jacopo della Quercia und dann, als begabtestem unter verschiedenen Meistern, dem jungen Donatello eine gewisse Verantwortung für die Ausführung des Ballatoio übertragen hat. Die Bedeutung der Reliefköpfe für die Plastik der Frührenaissance steht ausser Frage.¹⁰⁶

V

Der künstlerische Rang der letzten Abschnitte des Laufgangs ist geringer, obwohl es auch hier nicht wenig Interessantes gibt. Es wurde damals intensiv am Dom gearbeitet. Schon im Februar 1410 beschliesst man, die grossen Rundfenster des Kuppelraums zu vollenden (Guasti 454). Da sich unter ihnen bereits der zweite über den Scheiteln der Vierungsbögen im Tambour herumgeführte Laufgang befindet, war der grosse untere Ballatoio im Kuppelraum wohl spätestens um 1410 erstellt.

Die Konsolen der beiden Ostwände schliessen in dem stark unterschnittenen Laubwerk und im Stil der zahlreichen in die Blätter eingefügten Köpfe an den Konsolschmuck der östlichen Vierungspfeiler an. Einige Köpfe an der Nordostwand erinnern, wie schon ein Konsolkopf am nördlichen Pfeiler des östlichen Vierungsbogens, an Jacopo di Piero Guidis *Temperantia* an der Loggia dei Lanzi. So werden die Konsolen dieser Wand spätestens in der Zeit, als Jacopo Guidi Capomaestro war, zwischen Oktober 1405 und Februar 1406 ausgeführt worden sein. Es begegnen öfter Köpfe mit langem Haar und Bart; als ein gutes Beispiel sei der grosse weibliche Kopf mit über die Brust hinabfallendem Haar an einem der unteren Konsolsteine genannt. Die kleinen Seitenreliefs dieses Abschnitts zeigen teils prall gerundete, sich öfter wiederholende Gesichter. An der Südostwand hingegen sind kraftvolle, mittelalterlich wirkende Konsolköpfe ziemlich regelmässig einmal am oberen, einmal am unteren Konsolabschnitt angebracht; die kleinen Seitenfelder sind im allgemeinen von geringerer Bedeutung. Diese Konsolen werden kaum später als die der nordöstlichen Wand entstanden sein.

Zuletzt, wahrscheinlich erst nach Vollendung der Nordtribuna, wurden die Bodenplatten hinzugefügt. Das mittlere Relief der Nordostwand schmückt — analog zu dem Doppeladler Sigismunds in der Mitte der Nordwestwand — als Wahrzeichen der Republik die ganz unantikische, etwas kläglich ausgefallene Figur eines kleinen Herkules mit Löwenfell und Keule. Neben ihm befindet sich ein Löwe im Profil, der vermutlich auf den Marzocco anspielt (Abb. 70). Im übrigen zeigen die Reliefs dieser Wand einen Wolf und einige schön gearbeitete Pflanzen. Die beiden Tiere mögen auf dasselbe Musterbuch wie die früheren Tierdarstellungen zurückgehen. Die Bodenreliefs der Südostwand sind durchweg etwas einfacher gehalten.



78 Laufender Hund (Imprese des Maso degli Albizzi?). Florenz, Domlaufgang, Südpfeiler des östlichen Vierungsbogens.

Als die Arbeiten an der Nordtribuna 1408 abgeschlossen wurden, waren die beiden anderen Tribunen schon länger im Bau. Die Dokumente sprechen nur von der zweiten und dritten Tribuna; daher war eine Identifizierung bisher nicht möglich. Die Frage lässt sich, wie zu zeigen ist, durch den Stil der Laufgangskulpturen klären: mit der zweiten Tribuna ist wahrscheinlich die Ostkonche, mit der dritten die Südkonche gemeint. Am 21.8.1414 werden die Masse für den Gewölbeansatz und für die Gewölbehöhe der zweiten Tribuna mit dem damaligen Capomaestro Antonio di Banco festgelegt (Guasti 471); damit ist ein terminus post quem für die Aufmauerung der Konsolen und der Bodenreliefs gegeben. Am 25.10.1415 beauftragt man Giovanni d'Ambrogio, der nach dem Tod des Antonio di Banco erneut Capomaestro wird, den Laufgang *circum circa tribunas* fortzuführen (Guasti 474); hiermit sind wohl zunächst die Arbeiten in der Osttribuna gemeint. Über ihre Wölbung liegen keine Daten vor; sie wird zwischen 1416 und 1418 vollendet gewesen sein. Ende Oktober 1418 scheidet Giovanni d'Ambrogio wegen seines hohen Alters als Capomaestro aus; Battista d'Antonio löst ihn im Rang eines Vicecapomaestro ab (Guasti 478, 479). Unter seiner Aufsicht wurden wahrscheinlich die Arbeiten am Laufgang der Südtribuna abgeschlossen. Im Juli 1419 sollen Macignosteine, offenbar für den Ballatoio, beschafft werden (Guasti 481); im Oktober desselben Jahres sind die Konsolen in Arbeit (Guasti 482). Das Gewölbe der dritten Tribuna ist im Juni 1421 vollendet (Guasti 484); die Gerüste werden im Monat darauf entfernt (Guasti 485). So muss auch der Laufgang der Südkonche, und damit der ganze Ballatoio, damals fertig gewesen sein.

An den Konsolen der Osttribuna gibt es neben kraftvollen, altertümlichen grossen Köpfen — einer mit schreiend geöffnetem Mund und eine weibliche Figur mit apfelähnlichen Brüsten — einzelne bartlose männliche Gesichter, die in ihrer Modellierung und Auffassung moderner wirken: ein Kopf mit hohem Kragen wächst in feiner Straffung aus dem Laubwerk hervor; die Knöpfe seines Wamses ersetzen die Mittelrippe des Blattes (Abb. 71, 72). Derselben Hand mögen die Konsole mit dem monumentalen Ziegenkopf und vielleicht noch weitere menschliche und tierische Köpfe angehören (Abb. 73, 74). Es ist nicht ausgeschlossen, dass Giovanni d'Ambrogio hier einen Bildhauer der im zweiten Jahrzehnt



79 - 80 Laufender Hund (zersägt). Florenz, San Pierino, Grabmal des Maso degli Albizzi.

heranwachsenden Generation eingesetzt hat.¹⁰⁷ Die kleinen Seitenreliefs sind mit einigen meist im Profil gegebenen Köpfen geschmückt; trotz einer gewissen Derbheit wird bei ihnen ein physiognomisches Interesse erkennbar.

Bei den Bodenplatten erscheint nochmals — wie an der unter Giovanni d'Ambrogios Leitung gearbeiteten Nordwestwand — ein Kopf in einem Laubkranz, diesmal in Dreiviertelansicht. Die Auffassung wirkt unantikischer als die des früheren Reliefs. Ferner kommen ein hockender Putto und ein origineller, einem alten Bacchus gleichender Kopf vor. Diese ziemlich schwachen Reliefs verraten etwas von der neuen Sphäre, die um die Mitte des zweiten Jahrzehnts auch die einfacheren Steinmetzen in ihren Bann zieht. Die antiken Themen mag Giovanni d'Ambrogio angeregt haben. Am interessantesten sind einige Tierreliefs, weniger ein kleiner Esel und ein allzu zahmes Dromedar als ein Adler, der einen Hasen schlägt, und ein Hahn auf einem Zweig mit hängender Dolde am Südpfeiler der Tribuna; sie scheinen anderen Vorbildern als die bisherigen Tiere zu entstammen (Abb. 75, 76). Vielleicht liegt ihnen ein symbolischer bzw. heraldischer Sinn zugrunde.¹⁰⁸ Eine sarkastische Anspielung auf den greisen Maso degli Albizzi darf man vielleicht in einem mageren, alten, schlaff daherlaufenden Hund sehen (Abb. 78). Im Jahre 1414 war Maso degli Albizzi zum dritten Mal Gonfaloniere di Giustizia; 1417 ist er gestorben. In hohem Alter soll er mit zitternden Händen, aber voller Energie an den Ratsversammlungen teilgenommen haben.¹⁰⁹ Wahrscheinlich deutet der Hund hierauf oder schon auf seinen Tod hin. Ein ganz ähnlicher, künstlerisch überlegener Hund ohne die Zeichen des Alters befindet sich an der Stirnseite von Masos Grabmal in San Pierino in Florenz (Abb. 79, 80). Für den Hund des Grabmals bilden die Tierreliefs am Laufgang die wichtigste Vorstufe.¹¹⁰ Zu derselben Gruppe wie die zuletzt besprochenen Tiere könnte ein junger Doppeladler mit weichem Flaum am Ostpfeiler der Südkonche gehören¹¹¹ (Abb. 77).

In der Südtribuna werden die Themen der Ostkonche etwas abgewandelt; figürliche antike Motive und Tierdarstellungen in der bisherigen Art treten fast ganz zurück. An den Konsolen finden sich zwei seltsame doppelköpfige kindliche und weibliche Wesen. Am frischesten wirkt der Kinderkopf unter einer harpyenähnlichen weiblichen Figur (Abb.



81 Kopf eines Stieres (Wappen der Lanzi?). Florenz, Domlaufgang, Südtribuna.

81). Dieser Kopf — wie auch die ein wenig derbere Frau mit zeitgenössischem Kopftuch in einem der kleinen Seitenfelder — sind in der Unmittelbarkeit der Modellierung und Sicht Ausdruck einer neuen Zeit. Bei den Bodenreliefs ist der Maßstab grösser gegriffen als in der Osttribuna. Der Kopf eines jungen Mannes mit Stirnband und ein bäriger Kopf mit Mütze reichen an die Reliefs an der Nordwestwand des Kuppelraums und in der Nordtribuna nicht heran; ein Bemühen um die stoffliche Wiedergabe der Oberfläche ist sichtbar. Das beste Bodenrelief in dieser Konche ist der mit wenigen sparsamen Zügen geformte monumentale Kopf eines Stieres¹¹² (Abb. 81). Ein auf einem Erdabsatz sitzendes Tier mit erhobenen Pfoten, vermutlich ein Honig schleckender Bär, wirkt bei gutem Umriss sehr weich und undifferenziert; ihm wendet sich ein grosser Löwenkopf mit bleckenden Zähnen zu (Abb. 82). Die Darstellung erinnert an Tierfabeln. Doch liegt diesen Tieren, wie auch einem in ein unregelmässiges Eckfeld eingefügten Ferkel, wohl ebenfalls ein Musterbuch zugrunde.

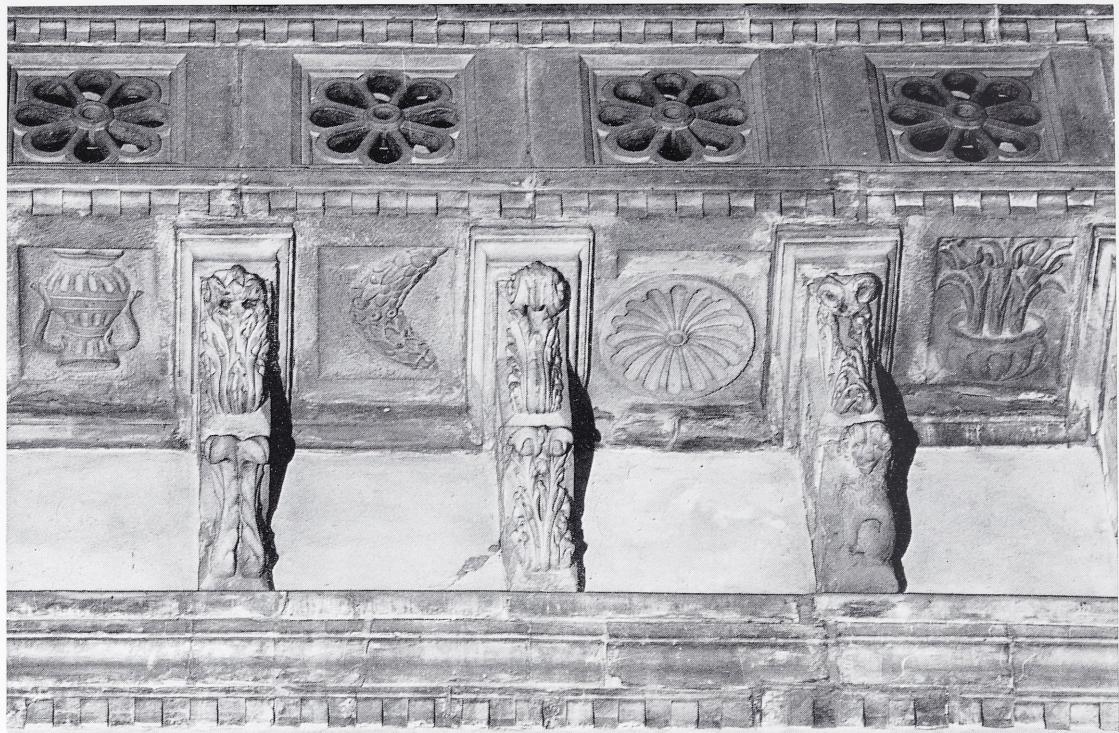
Eingangs wurde gesagt, dass sich an den Bodenplatten des Laufgangs zahlreiche Ornamente und Gefäßformen befinden. Dies trifft auch für die beiden letzten Tribunen zu. Schüsselähnlich gebildete Rosetten und eine Spiralrosette mit perspektivisch gegebenem Rand in der Osttribuna weisen bereits auf den Schmuck an der Unterseite von Luca della Robbias Cantoria voraus. Noch moderner wirken einige antikische Elemente in der Südkonche: eine Kanne mit an antikischen Gefäßformen orientierten Kanneluren, aber noch gotischem Fuss und eine breite kannelierte Schale mit Blumen, dazu ein isolierter Blattfeston (Abb. 83). In diesen Motiven wird der Geist der Frührenaissance vernehmbar. Wenige Jahre später sind das kleine antikische Wandweihwasserbecken in der Sakristei von S. Trinita und das grössere freiplastische, einer antiken Aschenurne ähnelnde Becken in der Alten Sakristei von San Lorenzo entstanden.¹¹³ Vermutlich zeigte das laut Vasari von Brunelleschi für die Barbadori-Kapelle von S. Felicita gearbeitete Weihwasserbecken ebenfalls antike Formen.¹¹⁴ Seit 1417 war Brunelleschi an den Beratungen und an der Erstellung des Modells für die Wölbung der Domkuppel massgeblich beteiligt; im April 1420 wird an erster Stelle er mit der Ausführung der Kuppel betraut. Vielleicht darf man in den noch unbeholt-



82 Bär und Löwenkopf. Florenz, Domlaufgang, Südtribuna.

fenen Versuchen der in der Südtribuna arbeiten den Meister erste Reflexe der Gedanken Brunelleschis erkennen.

Fragen wir zurückblickend nach der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Ballatoio, so sind zwei Werkgruppen besonders wichtig: die zwischen 1375 und etwa 1385/90 entstandenen Konsolfiguren und kleinen Konsolreliefs sowie die wahrscheinlich zwischen 1401 und 1407 ausgeführten Reliefs mit Tieren, grossen menschlichen Köpfen und Kindergestalten. Diese Arbeiten bereichern und verändern unsere Kenntnis von der Geschichte des Putto und des musizierenden Kinderengels, über die Entwicklung der Tierdarstellung und die Verwendung von Tierelementen in der Bildnerei, von der Wiedergabe des Nackten, dem Studium der Antike und dem Aufkommen neuer Ausdruckswerte wie nicht zuletzt über die Verbreitung und das Aussehen des Flachreliefs in Stein an der Wende zum Quattrocento. Die Wurzeln und der Beginn der Frührenaissance, die Anfänge eines Jacopo della Quercia und Donatellos erscheinen nun, wo wir die Laufgangskulpturen in das geschichtliche Bild einzuordnen haben, in einem weiter gestreuten, genaueren Licht.



83 Bodenreliefs mit antikischen Gefäßen und Ornament. Florenz, Domlaufgang, Südtribuna.

ANMERKUNGEN

* Die Untersuchung der Skulpturen wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, das Kunsthistorische Institut in Florenz und durch die Wissenschaftliche Gesellschaft, Freiburg, unterstützt. Dank für grosszügige Hilfe schulde ich dem Delegato diocesano per l'arte sacra, Monsignor F. Fiorini, dem Präsidenten der Opera del Duomo, Ingenieur G. Boldrini und vor allem den Herren E. Settesoldi und E. Viciani der Dombauverwaltung in Florenz. Die schwierige Herstellung der Fotos übernahmen L. Artini, A. Quattrone und O. Ciuffi, Florenz. Nicht zuletzt danke ich Herbert Keutner für die Förderung der Arbeit.

¹ Den dekorativen Schmuck an der Unterseite des Laufgangs und die Puttenreliefs in der Nordtribuna hat die Verfasserin bereits in ihrer Doktorarbeit erwähnt (Die Sängerkanzel des Luca della Robbia, Freiburg i. Br. 1955, maschinenschriftl., pp. 23, 150, Anm. 57); vgl. dies., Luca della Robbia — Die Sängerkanzel, Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 59, Stuttgart 1960, p. 17. Siehe auch den Hinweis von G. Brunetti, Osservazioni sulla porta dei Canonici, in: Flor. Mitt., VIII, 1957-59, p. 7.

² Die baugeschichtlichen Erwägungen beruhen auf den von C. Guasti publizierten Dokumenten (Santa Maria del Fiore — La costruzione della Chiesa e del Campanile, Firenze 1887). Die Texthinweise auf die Urkundennummern werden mit „Guasti ...“ zitiert. Für die Baugeschichte des Domes vgl. Paatz, Kirchen, III, pp. 329 ff.; A. Grote, Das Dombauamt in Florenz 1285-1370, München 1959; H. Saalman, Santa Maria del Fiore: 1294-1418, in: Art Bull., XLVI, 1964, pp. 471 ff.; G. Kreytenberg, Der Dom zu Florenz, Berlin 1974.

³ Auskünfte über das in der Literatur gelegentlich ungenau angegebene Material verdanke ich Herrn Enzo Viciani, *Opera del Duomo, Florenz*. — Das die Arkadenzone abschliessende Gesims unter den Konsolen besteht aus braunem Sandstein, gehört also zur architektonischen Gliederung des Baues.

⁴ Vgl. *M. Lisner*, op. cit., 1955 (s. Anm. 1), p. 23, und *M. Trachtenberg*, *The Campanile of Florence Cathedral*, New York 1971, p. 148, Abb. 278.

⁵ *M. Trachtenberg*, op. cit., p. 139, scheint Talenti für den entwerfenden Meister zu halten; beachtenswert ist sein bautechnischer Vergleich mit den inneren Geschossen des Campanile, Abb. 100 und 253. Für die Bedeutung der Kommission beim Dombau und die Stellung der Capomaestri siehe *A. Grote*, op. cit. (s. Anm. 2), besonders pp. 76 ff., für die Aufgaben Talents *H. Saalman*, op. cit. (s. Anm. 2), p. 477, Anm. 25, p. 482. Die Rosetten der Brüstung gehen eher auf die Schranken des zwischen 1352 und 1360 errichteten Oratoriums des Bigallo (*H. Saalman*, *The Bigallo*, New York 1969, p. 10, Planzeichnung III und Abb. 4) als auf die Brüstungen des Campanile zurück (*M. Trachtenberg*, op. cit., s. Anm. 4, Abb. 73, 83, 85).

⁶ Die Doppelkonsolen bestehen aus dem für sich gearbeiteten unteren Konsolstein, der vorladenden, mit einem rechteckigen Seitenfeld verzierten oberen Konsole und einer Deckplatte. Deren aus Karnies und Leiste bestehendes Profil ist zwischen den Konsolen an der Rückwand fortgeführt; es rahmt somit die Reliefelder der Unterseite des Ganges an drei Seiten. Die vordere Rahmung der Bodenplatten bilden ein Zahnschnitt und ein Rundstab. Über ihnen stufen sich die reichen Sockelprofile der Brüstung zurück; ihnen entspricht auf der Innenseite des Laufgangs eine kräftige Schräge; vgl. *M. Trachtenberg*, op. cit. (s. Anm. 4), Abb. 253, 255. Der Abstand der Konsolen voneinander und die Breite des Laufgangs unterliegen leichten Schwankungen; damit wechseln die Grösse der Reliefs und vermutlich die Tiefe der Konsolen. Die Reliefbreite mit Rand dürfte im Durchschnitt etwa einen Braccio, knapp 60 cm, betragen.

⁷ Eine Ausnahme bilden zwei ziemlich schwache Löwenköpfe in dem nach Westen gerichteten Seitenfeld jeweils der siebten Konsole der Nord- und Südseite. Die symmetrische Entsprechung wird beabsichtigt sein; vgl. Anm. 8.

⁸ Löwenköpfe kommen am Laufgang immer wieder vor. Da die Signoria der eigentliche Bauherr des Domes war, dürften sie auf den Löwen als Wahrzeichen der Stadt hindeuten. — Das Motiv der Fischsirene mit dem geteilten Unterleib war schon in der romanischen Kunst verbreitet und anscheinend auch in Florenz bekannt; vgl. das Marmorfragment eines Fischweibchens im Bargello. Das Motiv begegnet auch später am Laufgang. — Der Mönch trägt unter der Kapuze eine eng anliegende Kappe; sie findet ebenso wie das quergezogene Schultertuch und der sich darunter öffnende Mantel bei Mönchsdarstellungen in der florentinischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts eine Parallele. Für den Kardinalshut sind die schmalen hinabhängenden Bänder bezeichnend; für die Troddel über dem Hutrand siehe z.B. das Relief der Ordensübergabe an dem Dalle Masegne-Altar in San Francesco in Bologna. Es ist nicht auszuschliessen, dass ihre burleske Betonung eine ähnliche Bedeutung hatte wie sie ein alterer Dante-Kommentar in Bezug auf die Bischofsmütze Giotto in den Mund legt (*Vasari-Milanese*, I, p. 371 Anm. 1).

⁹ Die Fassung findet sich vor allem an Augen, Mund, Wangen, Kopfbedeckungen. Da farbige Akzente auch später am Laufgang begegnen, könnte die Bemalung ursprünglich sein.

¹⁰ Im Gegensatz zu den Bodenreliefs an der Innenfassade und den meisten Reliefs des Laufgangs steht die Figur für den Betrachter auf dem Kopf. Dieser Zug begegnet vereinzelt auch später, meist bei auffällig guten Reliefs. Vermutlich widerstrebt es den Bildhauern, die Köpfe nach oben hin von dem Zahnschnitt begrenzen zu lassen. Siehe unten Anm. 82, 84.

¹¹ Am 17.10.1358 erhielt Francesco Talenti den Auftrag, für 25 Gulden einen Marmorpropheten für die Domopera auszuführen (*G. Poggi*, *Il Duomo di Firenze*, Berlin 1909, Dok. 9). Damit ist ein Beweis für seine bildhauerische Tätigkeit gegeben. Für die hypothetische Identifizierung siehe *L. Becherucci* e *G. Brunetti*, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, I, Firenze o.J., Nr. 73 (vgl. dagegen *G. Kreytenberg*, *Giovanni d'Ambrogio*, in: *Jb. der Berliner Museen*, XIV, 1972, p. 15).

¹² Für das Zusammenwirken von Francesco und Simone Talenti vgl. *Guasti*, p. 116, Dok. vom 16.2.1358 (st.c.) und *Guasti* Nr. 210 vom 27.11.1368.

¹³ Siehe die schmalen Felder unter Orcagnas *Marienfod*, die Grabmäler des Niccolò Acciaiuoli (gest. 1365) in der Certosa und des Tommaso Corsini (gest. 1367) im Kloster S. Spirito. Für die Arkadenfüllungen an Or San Michele vgl. *Paatz*, Kirchen, IV, p. 484.

¹⁴ Diese Köpfe sind bisher nicht publiziert. Vergleichbar sind vor allem die Köpfe der inneren Arkadenfüllungen der Ostseite zur Via Calzaiuoli hin. Für einen heute weitgehend zerstörten verwandten Kopf an der Südseite des Aussenbaus vgl. Foto Anderson-Alinari Nr. 40.356.

¹⁵ Die weiteren Arbeiten beziehen sich schon seit August 1366 vor allem auf die Entwürfe für die Fortführung des Dombaus und das Konkurrenzmodell; *Guasti*, pp. 150, 174 ff., 185, 192.

¹⁶ Im November 1368 stand Karl IV. mit seinem Heer in Lucca. Zu den Anfängen und der Lösung der Krise, den Auseinandersetzungen mit Mailand in den Jahren 1369/70, den Hungersnöten und Pestepidemien dieser und der folgenden Zeit siehe *G. A. Brucker*, *Florentine Politics and Society 1343-1378*, Princeton 1962, pp. 73, 84, 201, 215 Anm. 86, 236 ff. Im Januar 1374 wird festgestellt, dass die Comune der Opera mehr als 4500 Gulden schulde und die Opera auch andere grosse Einkünfte nicht erhalten habe (*Guasti*, Nr. 232). Die lückenhafte Dokumentenüberlieferung in den Jahren 1370-1374 mag sich mit durch diese Ereignisse erklären.

¹⁷ Diese Motive begegnen vorher zum Teil an den Bodenplatten der ersten beiden Jochs.

- ¹⁸ Wann Francesco Talenti ausschied, wer sein Nachfolger war, ist unbekannt. Am 27.2.1374 (st. fior.?) tritt Francesco Salvetti erstmals als Capomaestro auf (*Guasti*, Nr. 236); er könnte das Amt schon vorher innegehabt haben.
- ¹⁹ Hierauf weist der Wortlaut der Urkunde vom 14.4.1375 ...super anditu becchadellorum qui incipit super cappellas et circundat pilastros et sacrestiam... hin (*Guasti*, Nr. 240). Unter den Kapellen sind wahrscheinlich die Seitenschiffjoche zu verstehen. Als Pfeiler *della Sagrestia* wird der dritte Mittelschiffpfeiler der Nordseite bezeichnet, an der sich die Sakristei damals befand; vgl. hierzu *H. Saalman*, op. cit. (s. Anm. 2), p. 487, Anm. 62; wie p. 474, Anm. 12.
- ²⁰ Da die Doppelkonsolen aus zwei Stücken gearbeitet sind, ist ihre einheitliche Konzeption nicht ohne weiteres selbstverständlich. Bei dieser und der folgenden figürlichen Doppelkonsole fällt der grosse Kopf des unten sitzenden Kindes auf; möglicherweise wollte man die räumlich zurückliegenden und stärker verschatteten unteren Figuren auf diese Weise hervorheben.
- ²¹ Die Figuren des unteren Konsolsteins drücken meist grössere Furcht aus, obwohl ihre Anbringung im Bau nicht gefährlicher ist. Es wäre wohl überspitzt, deshalb eine Scheidung in eine höhere und eine niedere Sphäre anzunehmen.
- ²² Vermutlich wurde der nördliche Vierungspfeiler nach dem südlichen Vierungspfeiler vollendet. Hierfür dürfte außer dem Stil der Figur auch die spätere Anbringung der unten zu behandelnden Bodenplatten sprechen.
- ²³ Die Figuren scheinen sich anzuschauen; vermutlich war die Gegenüberstellung beabsichtigt.
- ²⁴ Die beiden ersten Köpfe sind in der Oberfläche reicher charakterisiert als der grobere dritte. An der jeweiligen Ostseite derselben Konsolen befinden sich hinter dem Papst eine Blattmaske, hinter dem ersten Bischof ein geneigter Kopf mit Tiara, offenbar ebenfalls ein Papst, hinter dem zweiten Bischof eine Fratze. Die Zusammenstellung scheint mehr beliebig als inhaltlich bedeutsam zu sein.
- ²⁵ Die Seitenfelder der Figurenkonsolen an der Nordseite und an den beiden Vierungspfeilern zeigen einfacheren Schmuck; an der Konsole mit dem eine Kappe tragenden Knaben am südlichen Vierungspfeiler befindet sich ein kraftvoller Profilkopf mit Stirnbinde, der antike Eindrücke in einen altertümlichen Stil umsetzt.
- ²⁶ Vgl. zuletzt *R. Jeřábek* in: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University*, XVII, 1973, pp. 125 ff. Den Hinweis verdanke ich Vladimír Juřen, Paris.
- ²⁷ *R. Salvini*, *Wiligelmo e le origini della scultura Romanica*, Milano 1956, Abb. 32. Es gibt dort weitere unbekleidete und bekleidete reitende Figuren auf tierischen Mischwesen; vgl. Abb. 28-30.
- ²⁸ Die Anregung zur ikonographischen Herleitung des Reliefs gab mir ein Gespräch mit Vladimír Juřen, Paris.
- ²⁹ Siehe *J. C. Webster*, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*, New York 1938; und *B. Bresciani*, *Figurazioni dei Mesi nell'arte medioevale italiana*, Verona 1968. Vgl. auch *G. de Francovich*, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952.
- ³⁰ Vgl. *Paatz*, Kirchen, III, 332; *G. Kreytenberg*, op. cit. (s. Anm. 2), p. 62. Anscheinend nimmt Kreytenberg die Einwölbung des dritten Joches schon im Jahr 1367 an; doch sind die Urkunden hier keineswegs eindeutig, der Stil spricht dagegen.
- ³¹ Die ausführenden Meister sind Pagno di Francesco und Baccello di Giovanni aus Fiesole.
- ³² Die Arbeiten an der Loggia sind für drei Monate geplant; es sollen 55 *Magistri di scarrello* eingesetzt werden. Vgl. *C. Frey*, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin 1885, p. 256, Nr. 9, 10; pp. 285 ff., Nr. 6, 9; p. 262, Nr. 8.
- ³³ Francesco Salvetti war schon 1357 unter den Meistern, die von der Opera zur Beratung zugezogen wurden; 1364 nimmt er an den Entschliessungen über die Anbringung des Laufgangs teil (*Guasti*, p. 92, Nr. 120). Im April 1375 unterstützt er die Fortführung der Arbeiten (*Guasti*, Nr. 240); am 31.12.1375 tritt er auf eigenen Wunsch als Capomaestro zurück, er soll aber auf ausdrückliche Bitte der Domoperai weiter am Dom arbeiten (*Guasti*, Nr. 250). Vielleicht hängt sein Rücktritt mit der Unterbrechung der Marmorarbeiten am Dom und der Arbeiten am Laufgang im November 1375 zusammen (*Guasti*, Nr. 248).
- ³⁴ *M. Wundram* hat Simone Talenti eine der Apostelstatuetten im Florentiner Dom zugeschrieben (Die 16 Heiligenstatuetten im Museum der Florentiner Domopera, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, pp. 73 ff., Taf. XLI, 16); vgl. dagegen *Becherucci-Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 11), Nr. 90, 104. Der blutleere, mit weichen Übergängen arbeitende Stil der Statuette ist den kraftvollen Köpfen in den Arkadenfüllungen von Or San Michele entgegengesetzt.
- ³⁵ Vgl. *Venturi*, IV, pp. 687 ff. und *Vasari-Milanese*, I, Anm. zu p. 311. Die Identifizierung Fettis mit Giovanni di Francesco allein aufgrund des Namens scheint etwas gewagt, da die Namen Giovanni und Francesco sehr verbreitet waren. An dem Altar des Domes haben mehrere Bildhauer gearbeitet. Die erzählenden Reliefs zeigen zwei deutlich unterscheidbare Stile: die kraftvoll modellierte (vielleicht eher Fetti nahe?) *Verkündigung an Joachim* der Rückseite stammt von einer anderen Hand als die Taufszene der rechten Schmalseite mit der gestreckten Proportionierung und der weichen Oberflächenbehandlung der Gestalten. Dürfte man in diesem und den zugehörigen Reliefs die Hand des Betto di Francesco erkennen, wäre zu erwägen, ob auch er an den Konsolen des Laufgangs mitgewirkt haben kann. In der Domopera wird er zuerst im April 1384 genannt (*Guasti*, Nr. 352).
- ³⁶ Für die ältere Literatur, u.a. die Zuschreibung an venezianische Meister vgl. *Paatz*, Kirchen, II, p. 259, Anm. 166. Für eine Einordnung in das Florentiner Ambiente siehe die wichtigen Beobachtungen *G. Brunettis* in: *Becherucci-Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 11), II, p. 7. Es wäre interessant, den

Taufbrunnen im Zusammenhang mit einigen Reliefs am Hochaltar des Aretiner Domes zu untersuchen, die einen in manchen Zügen verwandten Stil zeigen.

³⁷ C. Frey, op. cit. (s. Anm. 32), p. 262, Nr. 8; Guasti, Nr. 334.

³⁸ Zu Wundrams Zuschreibung der Heiligenstatuetten der Domopera an Francesco Sellario vgl. die in Anm. 34 zitierte Literatur. Die Michaelsstatue des Zanobio di Bartolo war am 7.5.1378 über der Porta dei Canonici aufgestellt; G. Poggi, op. cit. (s. Anm. 11), Nr. 333.

³⁹ M. Wundram, Jacopo di Piero Guidi, in: Flor. Mitt., XIII, 1968, pp. 195 ff.

⁴⁰ Nach den ausführlichen Darlegungen von G. Kreytenberg, op. cit. (s. Anm. 2), pp. 35 ff., Abb. 25f., scheinen die Putten der Porta dei Cornacchini weder der ersten noch der zweiten Bauphase des Portals anzugehören. Putten in Blattwerk kommen im früheren Trecento schon bei den aus dem Baptisterium stammenden Konsolen im Museo Bandini in Fiesole vor. Vgl. ferner den aus S. Maria Novella stammenden Macigno-Giebel im Bargello; auch dort sind die Konsolputten mit Blattwerk verbunden.

⁴¹ Den terminus ante quem für die Ausführung der Konsolen der Loggia gibt der Auftrag für die beiden Gewölbe am 26.6.1380; C. Frey, op. cit. (s. Anm. 32), p. 291, Nr. 37. C. Frey, op. cit., p. 29, und vor allem W. R. Valentiner, Simone Talenti scultore, in: Commentari, VIII, 1957, pp. 235 ff., haben die Konsolen Simone Talenti zugeschrieben; M. Wundram, op. cit. (s. Anm. 39), pp. 195 ff., möchte sie dem jungen Jacopo di Piero Guidi geben. Die schwere Bildung der Köpfe in Or San Michele lässt auf einen wuchtigen plastischen Stil Simones schliessen. Für die These Valentiners könnte weiterhin sprechen, dass die Frauengestalt an der linken Konsole eine sehr ähnliche Haarbehandlung wie die Köpfe in den Arkadenfüllungen von Or San Michele und die Blattmasken an der Innenfassade des Domes zeigt. In ihrer Auffassung scheinen die Konsolen einem älteren Meister als Jacopo Guidi anzugehören; vgl. S. 138f.

⁴² Für eine Charakterisierung der weitgehend von Fetti gearbeiteten *Fortitudo* an der Loggia dei Lanzi siehe M. Wundram, op. cit. (s. Anm. 39), pp. 203 ff.

⁴³ Für die wechselnde Auftragsgeschichte der *Caritas* vgl. M. Wundram, op. cit. (s. Anm. 39), pp. 206 ff. Für die kleineren Arbeiten des Jacopo Guidi vor den Musikengeln für die Domfassade und den Tugenden der Loggia dei Lanzi siehe Wundram, pp. 196 f.

⁴⁴ Vgl. M. Wundram, op. cit. und die Fotos im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

⁴⁵ G. Brunetti, op. cit. (s. Anm. 1), pp. 1 ff.

⁴⁶ In der Artikulierung ist am ehesten die hockende Profilfigur mit Kapuze des ursprünglichen Architravs in der Via dei Bardi vergleichbar; die Sphäre der Konsolreliefs ist jedoch eine modernere. — Im Museum von Arezzo befinden sich zwei Fragmente eines Portalgewändes, die der Porta dei Canonici verwandt und offenbar von ihr abhängig sind. Die Feigenblätter sind grober ausgeführt als im Gewände des Florentiner Portals; auf der anderen Seite wirken die zwischen sie eingefügten nackten Figürchen in ihrer akzentuierten Bewegtheit weiter entwickelt. Anscheinend hat hier ein Meister, der zuvor in Florenz arbeitete, verschiedene Züge der Porta dei Canonici miteinander verbunden. Er mag auch die Konsolreliefs schon gekannt haben. Der Austausch zwischen Florenz und Arezzo war damals offensichtlich rege.

⁴⁷ Für einen Versuch, frühe Werke des Giovanni d'Ambrogio zusammenzustellen, siehe G. Kreytenberg, op. cit. (s. Anm. 11), pp. 5 ff.

^{47a} Nach Abschluss des Manuskripts erschien G. Kreytenbergs Untersuchung über Giovanni Fetti und die Porta dei Canonici (Flor. Mitt., XX, 1976, pp. 127 ff.). Die Identifizierung Fettis mit dem Meister der *Bentornata* und des Schmerzensmanns im Giebel der Porta dei Canonici erscheint der Verfasserin kaum überzeugend. Der gesamte Fragenkomplex bedarf weiterer Bearbeitung; vgl. das unten zu den Tierdarstellungen Gesagte.

⁴⁸ Die Figuren zeigen, besonders an den Augen, eine vermutlich alte Fassung. Diese scheint ihnen — nach einigen hier nicht publizierten Aufnahmen von L. Artini, Florenz — einen teils seitwärts gerichteten Blick zu verleihen.

⁴⁹ Über einer Stange hängt ein kaum definierbares Gebilde, vielleicht ein Sack oder ein Kleidungsstück. Für frühere Darstellungen von Bildhauern und Steinmetzen vgl. V. W. Egbert, The Mediaeval Artist at Work, Princeton 1967.

⁵⁰ Ferner finden sich in den Seitenreliefs eine offenbar halbtierische sitzende Gestalt mit einem Saiteninstrument, ein interessanter Negerkopf in Profil und, an der Konsole mit dem Putto, eine weibliche Büste, die ebenfalls den Kopf der Exemplumkonsole im dritten Langhausjoch wiederholt.

⁵¹ Nur an einer Bodenplatte befindet sich ein künstlerisch unwichtiger Kopf mit hohem Hut.

⁵² Vgl. Guasti, Nr. 404, 411, 412. Im März 1400 ist der nördliche Vierungsbogen vollendet; dies ergibt sich aus der Anbringung des noch heute vorhandenen Lilien-Wappens (Guasti, Nr. 417). Vgl. das Libertas-Wappen an der Kuppelseite des westlichen Vierungsbogens, für das 1378 und 1382 Zahlungen erfolgten (Guasti, Nr. 291, 332). Im Mai 1400 scheinen alle grossen Bögen fertig gewesen zu sein, da man Eisenstangen offenbar für ihre Verspannung in Auftrag gibt (Guasti, Nr. 418). Anschliessend, spätestens ab Februar 1401, nimmt man die Arbeiten zur Vollendung der Nordtribuna in Angriff (Guasti, Nr. 421).

⁵³ Der Unterschied besteht darin, dass an den vier westlichen Vierungspfeilern jeweils zwei Konsolen über den beiden äusseren Ecken der Pfeilergesimse schräg versetzt sind, an den vier östlichen Pfeilern dagegen nur je eine. Bei den östlichen Kuppelraumwänden hat man die vorher schräg versetzten äusseren Konsolen nunmehr im rechten Winkel vor den senkrecht verlaufenden, die Wände rahmen-

- den Pietra forte-Streifen, in Reih und Glied mit den übrigen Konsolen, versetzt; zugleich wurde eine weitere Konsole hinzugefügt. Als Konsequenz ergibt sich, dass die Abstände zwischen den Konsolen der beiden Ostwände geringer und die Bodenreliefs hier etwas schmäler sind. Zu den Tribunen hin ist die Änderung weniger gelungen; hier sind die äusseren Konsolen der Pfeiler etwas unglücklich in die Ecke zwischen Pfeiler und Wand gequetscht.
- ⁵⁴ Aus der Versetzung der Konsolen ergibt sich eine leichte Knickung im Verlauf des Bodens und der Brüstung. Für die etwas spätere Entstehung der Konsolen des Westpfeilers des südlichen Vierungsbogens siehe die unten besprochene dort angebrachte Konsofigur.
- ⁵⁵ Dies ist umso wahrscheinlicher, weil im Februar 1410 bereits an den Rundfenstern des Kuppeltambours gearbeitet wird; zu dieser Zeit muss bereits der zweite obere Laufgang unter den grossen Oculi bestanden haben (*Guasti*, Nr. 454). Siehe hierzu den letzten Abschnitt des Beitrags.
- ⁵⁶ Zwischen 1383 und 1386 entstanden die *Iustitia* und die *Prudentia* des Giovanni d'Ambrogio (G. Kreytenberg, op. cit., s. Anm. 11, pp. 5 ff.), zwischen 1383 und 1385 die *Fides* und *Spes* des Jacopo di Piero Guidi, die *Caritas* wurde in den Jahren 1389-1391 von Jacopo vollendet (M. Wundram, op. cit., s. Anm. 39, pp. 200 ff.).
- ⁵⁷ Für die an einem Gürtel hängende Tasche vgl. Giovanni da Milano, Christus im Hause des Simon, Florenz, S. Croce, Rinuccini-Kapelle; Lorenzo di Niccolò, Bekehrung des hl. Giovanni Gualberto, New York, Metropolitan Museum (*B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, I, London 1963, Abb. 275, 389). Für Tracht und Gewandstil ist auch das Grabmal des Giovanni da Legnano (gest. 1383) der Dalle Masegne im Museo Civico in Bologna vergleichbar. Zu Tracht und Stil siehe auch Anm. 59.
- ⁵⁸ Die Übersetzung wird Antonio Pucci (1310-1390) zugeschrieben. Die Novelle wurde spätestens 1395 in einem Freskenzyklus im Palazzo Davanzati in Florenz illustriert. Siehe hierzu zuletzt *L. Berti, Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, Florenz o.J., pp. 14 ff., Abb. 29, 35.
- ⁵⁹ Paris, Bibl. Nat. Für die Handschrift vgl. *P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1966, pp. 162 ff., Abb. 330-334; Katalog, Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano 1958, Nr. 69; *G. A. dell'Aqua, Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959, Taf. XII, Abb. 34-37; *M. Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The late fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, London 1967, Abb. 585 (*lombard ca. 1380*).
- ^{59a} Vgl. zuletzt *M. Lisner, Zu Jacopo della Quercia und Giovanni d'Ambrogio*, in: *Pantheon*, XXXIV, 1976, pp. 275 ff.
- ⁶⁰ Ausser den in Anm. 56 genannten Arbeiten meisselte Jacopo di Piero Guidi ab 1383 die musizierenden Engel für die Domfassade. Für sie und die in den Köpfen besonders schönen Engel mit der Ribekka und dem Dudelsack, die H. Kauffmann dem sonst unbekannten Luca di Giovanni zuschrieb (Florentiner Domplastik, in: *Jb. Preuss. Kunstslgn.*, XLVII, 1926, pp. 145 ff.), G. Brunetti jedoch Giovanni d'Ambrogio und seinem Sohn Lorenzo geben möchte, siehe *Becherucci-Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 11), I, Nr. 79, 80, Abb. 136-138. Die Frage ist noch nicht endgültig geklärt.
- ⁶¹ Der von Piero Tedesco gearbeitete Engel mit dem Portativ von der Domfassade zeigt in der freien Modellierung des vom Körper gelösten Armes Piers Interesse an räumlicher Stufung. Eine symmetrische Anordnung, die parallele Bewegtheit der Glieder und sichere Tiefenprojektionen finden sich bei den trompetenden, vom Rücken gesehenen, nackten Kinderengeln im Türsturz der Porta della Mandorla, die zuerst H. Kauffmann Piero di Giovanni Tedesco zugewiesen hat (op. cit., s. Anm. 60, pp. 219 ff.). Zu Piero di Giovanni Tedesco vgl. neuerdings G. Brunetti, *L'Angelo del Metropolitan Museum di New York e qualche nuovo contributo a Piero Tedesco*, in: *Metropolitan Museum Journal*, VI, 1972, pp. 157 ff.
- ⁶² Siehe *Becherucci-Brunetti*, op. cit., Nr. 77, 78, 90/104, Abb. 123, 124, 128, 129.
- ⁶³ Vgl. *M. Wundram, Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400*, in: *Jb. der Berliner Museen*, IV, 1962, pp. 78 ff.
- ⁶⁴ Den Hinweis darauf, dass die Figur am Pfeiler ersetzt wurde, verdanke ich Enzo Viciani, die Mitteilung, dass sie sich noch im Magazin der Domopera befindet, sowie die freundliche Überlassung des Fotos Gert Kreytenberg. Die Höhe der Figur beträgt ca. 42 cm, die Breite ca. 23 cm, die Tiefe ca. 34 cm.
- ⁶⁵ *Paatz, Kirchen*, III, p. 356, gibt die Jochlänge mit 19,3 m an. Man könnte fragen, ob das Dokument nicht auf die Brüstung zu beziehen sei; in diesem Fall wäre der Wortlaut wohl ein anderer gewesen.
- ⁶⁶ Zwei Bodenreliefs wurden vermutlich wegen ihres schlechten Zustands zu unbestimmter Zeit durch schmucklose glatte Platten ersetzt.
- ⁶⁷ Ein entsprechendes Trecento-Wappen dieser Familie befindet sich in der Florentiner Domopera (Foto Brogi-Alinari 20.800); doch kommt das Wappen auch bei anderen florentinischen Familien vor. Das Relief wird rechts grob von der Konsole überschnitten, entweder weil das Feld nicht richtig in der Platte sass oder infolge einer gleichgültigen Versetzung.
- ⁶⁸ *B. Degenhart-A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, Berlin 1968, Kat. Nr. 154, Taf. 186 c, 187 a, b.
- ⁶⁹ Giovannino de Grassi, Taccuino di disegni, *Monumenta Bergomensia*, V, 1961, fol. 1 r., 6 v. Zu den verschiedenen am Taccuino beteiligten Händen siehe *R. W. Scheller, A survey of medieval model books*, Haarlem 1963, Kat. Nr. 21.
- ⁷⁰ Sitzende Hunde im Profil begegnen schon am Campanile und an der Porta dei Canonici, anschliessend im Türsturz der Porta della Mandorla. Der Erdhügel weist jedoch auf eine zeichnerische Vorlage hin.

⁷¹ Zu Maso degli Albizzi vgl. *Litta*, unter Albizzi, Taf. I und besonders Taf. XIV, Sp. 5. Ein gewöhnlicher Hund mit einem Knochen wäre anders dargestellt worden.

⁷² Siehe unten S. 171, Abb. 78.

⁷³ Der hockende Rehbock begegnet ähnlich bereits am Silberaltar des Baptisteriums in der Florentiner Domopera. Vgl. *Becherucci-Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 11), II, Abb. 43. Doch auch bei diesem Relief deutet der Erdhügel auf eine Musterzeichnung.

⁷⁴ Vgl. den ähnlichen Drachen an der Reiterstatue des Bernabò Visconti von Bonino da Campione, in *C. Baroni, Scultura Gotica Lombarda*, Milano 1944, Taf. 240.

⁷⁵ *Degenhart-Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 68), Taf. 185 c ff.; siehe auch das Taccuino von Bergamo, op. cit. (s. Anm. 69).

⁷⁶ Einer der beiden römischen Sarkophage im Hof der Domopera, die früher am Baptisterium standen, zeigt auf den Türflügeln Löwenköpfe mit einem Ring im Maul.

⁷⁷ Die im Museum von Pisa aufbewahrten Reliefs sind noch nicht richtig publiziert.

⁷⁸ Die Tierdarstellungen der Porta dei Canonici, wie auch die Frage nach dem verantwortlichen Meister, bedürfen noch der eingehenden Untersuchung.

⁷⁹ *Degenhart-Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 68), Kat. Nr. 31, Taf. 61 b; Taccuino, op. cit. (s. Anm. 69), c. 17 r. Der Hund mit dem Vogel im Maul geht ebenfalls auf einen alten Typus zurück; vgl. *R. Salvini*, op. cit. (s. Anm. 27), Abb. 203.

⁸⁰ *Degenhart-Schmitt*, op. cit., (s. Anm. 68), Kat. Nr. 107, Taf. 157 b. Die sienesische Herkunft ergibt sich aus den auf der Vorderseite des Blattes befindlichen Zeichnungen der Anbetung der Könige und einer vielfigurigen Kreuzigung des Taddeo di Bartolo.

⁸¹ Ein künstlerisch unbedeutendes Relief eines Mannes mit hohem, phantastisch geriefelten Hut befindet sich schon an der Südwestwand des Kuppelraums rechts neben der Konsole mit dem stämmigen hockenden Mädchen. Allein dass das Motiv hier wiederauftaucht, ist interessant.

⁸² Peter Meller machte mich auf die Okeanus-Masken antiker Nereiden-Sarkophage aufmerksam, deren Nachzeichnungen den Köpfen als Vorlage gedient haben könnten; vgl. *A. Rumpf*, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Rom 1969, Taf. 10 Nr. 47, Taf. 11 Nr. 33, 37, 32, Taf. 13 Nr. 36. Besonders der Aldobrandini-Sarkophag Nr. 37 ist den bärtingen Köpfen vergleichbar. Der Bärtinge im antiken Laubkranz steht für den Blick von unten auf dem Kopf; dies bewirkt eine unterschiedliche Beleuchtung der Köpfe auf den Fotos, die den Blick verändert. Die umgekehrte Anbringung des Kopfes auf der Bodenplatte findet sich schon bei der männlichen Büste im ersten Langhausjoch. Dieser Zug begegnet auch an einigen der folgenden Reliefs, und zwar teils an solchen, die künstlerisch besonders hoch stehen. Wahrscheinlich widerstand es den Meistern, die Köpfe so anzubringen, dass sich über ihnen der die Platten abschließende Zahnschnittfries befand.

⁸³ Einen hohen, aber steiferen Hut mit Pelzbesatz trägt schon Ambrogio Lorenzettis allegorische Figur der Comune im Palazzo Pubblico in Siena. Für die sich seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert allmählich zu der Hutform des Reliefs entwickelnde Mode vgl. *M. Meiss*, op. cit. (s. Anm. 59), Abb. 24, 25, 32, 440; für die Hüte des Jean de Berry Abb. 490, 497, 498, 500. — Während der Drucklegung des Manuskripts wird mir eine Predellentafel der Starnina-Werkstatt mit dem Martyrium einer Heiligen in der National Gallery (London) bekannt, auf der sich eine Herrschergestalt mit einem sehr ähnlich geformten, aber geriefelten Hut befindet; die Hutform war also in Florenz bekannt; vgl. zuletzt *Cornelia Syre*, Studien zum Maestro del Bambino Vispo und Starnina, Diss. Freiburg i.Br. 1977, maschinenschriftl., pp. 111 ff.

⁸⁴ Vgl. etwa die beiden römischen Sarkophage vom Baptisterium im Hof der Florentiner Domopera. Zu ihrer Geschichte, Lokalisierung und Datierung siehe *Paatz*, Kirchen, II, pp. 196 ff. Der Frauenkopf ist durch seine umgekehrte Versetzung schwer fotografierbar. Das von unten einfallende künstliche Licht beleuchtet sonst verschattete Partien. Dies ist bei der Beurteilung des Kopfes zu berücksichtigen.

⁸⁵ *H. W. Janson*, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, pp. 73 ff., 287 ff.

⁸⁶ *Poggi*, Dok. 353; vgl. *G. Kreytenberg*, op. cit. (s. Anm. 11), p. 25, Abb. 17.

⁸⁷ Der Portalschmuck ist bislang nicht vollständig abgebildet. Für die Putten mit dem Schwert siehe Foto von A. Middeldorf-Kosegarten im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

⁸⁸ Frau Antje Middeldorf verdanke ich die Erlaubnis, das von ihr aufgenommene Foto abzubilden. Die kleinen Reliefs bedürfen genauer Untersuchung. Für die Entstehung des Taufbrunnens siehe *L. Fumi*, Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, pp. 312 ff. Die Zuschreibung an Jacopo di Piero Guidi legen u.a. die Rückenfiguren und die etwas ungefüige Bewegtheit der Kindergestalten nahe.

⁸⁹ Vgl. *O. Posse*, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, II, Dresden 1910, Taf. 13 Nr. 1 für das Reichsvikariatssiegel, Taf. 17 für das Kaisersiegel; dazu *B. Kéry*, Kaiser Sigismund-Ikonographie, Wien-München 1972, p. 129, Abb. 99 und 98. Siehe ferner den Artikel „Doppeladler“ von *O. Neubcker* im RDK, IV, 1958.

⁹⁰ Für die Verbindung zwischen Florenz und Ungarn im Trecento siehe *G. A. Brucker*, op. cit. (s. Anm. 16), pp. 13, 74, Anm. 71, pp. 140, 241.

⁹¹ *C. Canestrini*, Discorso sopra alcune relazioni della Repubblica Fiorentina col Re d'Ungheria e con Filippo Scolari, in: Archivio storico italiano, IV, 1, 1843, pp. 185 ff., dazu p. 200, Dokument II. Die Hilfe gegen Mailand konnte Sigismund wegen eigener Schwierigkeiten nicht gewähren; die Ehe

- mit Giovanna von Neapel, an der offenbar die Florentiner Republik interessiert war, kam nicht zu stande.
- ⁹² Für das Bemühen der Florentiner Signoria, auch nach dem Tod Giangaleazzos gute Beziehungen zu Sigismund zu unterhalten vgl. *Scipione Ammirato*, *Istorie Fiorentine*, IV, 1848, zum Jahr 1404, pp. 128 ff., besonders p. 130 f.
- ⁹³ *Scipione Ammirato*, op. cit., p. 141.
- ⁹⁴ Vgl. *Guasti*, Nr. 420, 426, 431-434.
- ⁹⁵ Siehe *G. Kreytenberg*, op. cit. (s. Anm. 11), pp. 6, 22 ff.; *Poggi*, Dok. 367.
- ⁹⁶ *G. Brunetti*, Jacopo della Quercia a Firenze, in: *Belle Arti*, 1951, pp. 3 ff.; *dies.*, Jacopo della Quercia and the Porta della Mandorla, in: *Art Quart.*, XV, 1952, pp. 119 ff. Zu dem Problem vgl. neuerdings *M. Lisner*, op. cit. (s. Anm. 59 a).
- ⁹⁷ *Degenhart-Schmitt*, op. cit. (s. Anm. 68), Kat. Nr. 112, 113, Taf. 161 a, 162 a. Eine der Verfasserin unbekannte, vielleicht von dem Brunnen stammende Wölfin hat *Ch. Seymour* veröffentlicht (Jacopo della Quercia sculptor, New Haven-London 1973, Abb. 44).
- ⁹⁸ Bei gutem Licht wirkt der Affe weitaus plastischer als auf dem Foto; die Umrisse sind sehr lebendig. In diesem Zusammenhang ist es auffallend, dass auch bei der Zeichnung für die Fonte Gaia ein Affe und ein Hund, allerdings in anderer Stellung, vorkommen.
- ⁹⁹ *G. Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 96), 1951, p. 8; 1952, p. 126, und *M. Lisner*, op. cit. (s. Anm. 59 a).
- ¹⁰⁰ Vgl. in Florenz z.B. die schönen Gewölbekonsolen an der Fassadeninnenseite von S. Trinita und die grossen Konsolköpfe an Or San Michele. Verschiedene Köpfe, die von Konsolen stammen könnten, befinden sich im Bargello und im Dommuseum in Florenz. Besonders beachtenswert sind die frühen Konsolköpfe am Pisaner Dom und in Lucca am Dom und an S. Michele.
- ¹⁰¹ Das Relief ist vielleicht noch vor den Archivoltenbüsten der Porta della Mandorla entstanden, an denen Nanni nach den Urkunden ab 1404 tätig war. Für die umstrittene Zuschreibung siehe *Becherucci-Brunetti*, op. cit. (s. Anm. 11), I, Nr. 112-114. Zu Nanni di Banco vgl. zuletzt *M. Lisner*, Josua und David: Nannis und Donatellos Statuen für den Tribuna-Zyklus des Florentiner Doms, in: *Pantheon*, XXXII, 1974, pp. 232 ff.
- ¹⁰² Siehe *Becherucci-Brunetti*, op. cit.
- ¹⁰³ Vgl. *Becherucci-Brunetti*, op. cit., Nr. 106-109. — In einem Anfang der sechziger Jahre in der Kunsthistorischen Gesellschaft, Freiburg i.Br., gehaltenen Vortrag hat Peter Meller die Identität der Piero Tedesco und Niccolò Lamberti zugeschriebenen Statuen u.a. wegen ihrer mit den Kirchenvätern nicht zu verbindenden Kleidung angezweifelt. Er hat eine spätere Ansetzung, möglicherweise erst nach 1406, vorgeschlagen.
- ¹⁰⁴ *R. Krautheimer-T. Krautheimer-Hess*, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, Dok. 28.
- ¹⁰⁵ Den Gedanken, dass hier Musterblätter nach der Antike eine Rolle gespielt haben könnten, verdanke ich Peter Meller.
- ¹⁰⁶ Vgl. ausser dem Goliathkopf des Marmordavid im Bargello die Masken am Sockel des Tabernakels der Parte Guelfa und vor allem die umstrittenen grossen Bronzeköpfe an Donatellos Sängerkanzel.
- ¹⁰⁷ Die Figur mit den Brüsten scheint von älteren Harpyendarstellungen abzuhängen. Die besten Konsolen könnten von einem Meister in der Art des jungen Michelozzo stammen.
- ¹⁰⁸ Das Motiv des hasenschlagenden Adlers im Profil scheint besonders im byzantinischen Bereich und seinen Ausstrahlungsgebieten verbreitet gewesen zu sein; vgl. *M. V. Schmieden*, Zur Herkunft des hasenschlagenden Adlers als Herrschaftszeichen Kaiser Friedrichs d. II., in: *Symbolon*, I, 1972, pp. 79 ff. Der Hahn könnte auch eine heraldische Bedeutung besitzen.
- ¹⁰⁹ Zum Grabmal des Maso degli Albizzi vgl. *M. Lisner*, Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos, in: *Münchner Jb.*, IX/X, 1958/9, pp. 93 ff.; die Verfasserin hat hier, R. Borghini und Cinelli folgend, nicht ohne ein Fragezeichen, die Zuschreibung des Grabmals an Donatello erwogen. *U. Middeldorf*, Additions to Lorenzo Ghiberti, in: *Burl. Mag.*, CXIII, 1971, pp. 72 ff. schreibt den Entwurf des Grabmals Ghiberti zu; dies ist — abgesehen von den für Ghiberti zu schweren Profilen — angesichts der Tierreliefs am Ballatoio kaum überzeugend. Der Sarkophag des Onofrio Strozzi in der Sakristei von S. Trinita, dessen Entwurf Middeldorf ebenfalls Ghiberti geben möchte, hat mit Ghiberti nichts zu tun.
- ¹¹⁰ Die weiteren Tierreliefs an diesem Pfeiler scheinen schwächer zu sein; sie sind sehr schlecht erhalten.
- ¹¹¹ Der Bronzekopf eines Stieres oder Rindes auf der 1442 datierten Grabplatte des Pietro Lenzi wirft die Frage auf, ob das Relief des Laufgangs ebenfalls die Bedeutung eines Wappens haben könnte. Die Zuschreibung des Bronzereliefs an Ghiberti durch *U. Middeldorf*, op. cit. (s. Anm. 110), erscheint durch das Relief am Ballatoio fraglich.
- ¹¹² In diesen Zusammenhang gehören auch die schönen Sgraffito-Vasen an dem wohl 1423 vollendeten Grabmal des Onofrio Strozzi in der Sakristei von S. Trinita.
- ¹¹³ *Vasari-Milanese*, II, p. 350.

RIASSUNTO

Le sculture del ballatoio nel Duomo fiorentino furono eseguite, sembra senza un programma fisso, dal 1364 al 1421 parallelamente alla costruzione della chiesa. La decorazione inizia in tono modesto alla parete d'ingresso sulle formelle fra le mensole sotto l'andito con mascheroni circondati da fogliame; fra di essi un busto di un „cardinale“ di carattere burlesco è modellato con un certo vigore. I rilievi furono eseguiti quando Francesco Talenti era capomastro e presentano analogie con i mascheroni circondati da fogliame nei grandi archi di Or San Michele, disegnati da Simone Talenti. Perciò i Talenti, forse Simone, avranno fornito il disegno per questi spazi. Nelle prime due campate della navata la decorazione delle formelle sotto l'andito cambia e presenta oggetti diversi spesso di scarsa esecuzione. Nuove idee si incontrano sul lato sud della terza e nella quarta campata. La decorazione si concentra ora sulle mensole, con figure di bambini, per lo più nudi, atteggiati a mo' di cariatidi, intravisti nella forma della foglia d'acanto, e su teste e scenette ricche di fantasia nei piccoli spazi laterali. Appaiono qui formelle con putti musicanti, finora sconosciute nella scultura fiorentina. Sulla grande parete sud-ovest, sotto la cupola, le mensole figurate proseguono con figure talvolta in costume del tempo. È di notevole interesse la mensola con una coppia che si abbraccia inserita abilmente entro i limiti della pietra. L'eleganza delle due figure sembra echeggiare l'arte delle corti.

Dai documenti ed altre osservazioni risulta che i beccatelli figurati nella navata debbono essere stati eseguiti fra il 1375 e il 1378, quelli sulla grande parete sud-ovest probabilmente prima del 1390, se non già prima del 1385. Data la poca visibilità delle opere, le attribuzioni rimangono difficili. È evidente che insieme a scalpellini piuttosto semplici hanno lavorato scultori fra i più moderni del loro tempo. Non è da escludere che maestri come Giovanni Fetti, Jacopo di Piero Guidi e Giovanni d'Ambrogio abbiano avuto una parte nelle mensole della navata, e un maestro come Piero di Giovanni Tedesco nella parete sotto la cupola.

Sulla parete nord-ovest, sotto la cupola, la decorazione si concentra di nuovo sulle formelle sopra i beccatelli sotto la galleria. Questa serie inizia già con le ultime formelle della navata (che possono essere state terminate in un secondo tempo) e prosegue nella tribuna a nord. Qui si trovano in successione irregolare rilievi di animali, in parte derivati da un libretto perduto di modelli di animali, grandi teste umane anticheggianti e bassorilievi con bambini. Opere di qualità stupenda e di debole esecuzione stanno una vicino all'altra, ciò fa supporre che abbiano lavorato insieme maestri non molto ben retribuiti, forse scultori valenti ancora giovani e semplici scalpellini.

Nella sezione sotto la cupola si trova lo stemma dell'arte di Calimala e, proprio nel mezzo della grande parete, una doppia aquila con corona, insegnano che si può identificare col sigillo assunto da Sigismondo, allora re d'Ungheria, quando divenne vicario dell'Impero nel 1402. Sembra che l'intera serie dei bassorilievi sia stata eseguita sotto la guida di Giovanni d'Ambrogio, capomastro dal gennaio 1401, e per pochi mesi di Jacopo di Piero Guidi negli anni 1405/06. Il terminus ante quem pone il compimento della tribuna a nord nel febbraio 1408. Alcuni rilievi rivelano lo stile di Jacopo Guidi, mentre una partecipazione diretta di Giovanni d'Ambrogio risulta meno evidente. Sembra che egli avesse affidato i lavori a maestri giovani come Jacopo della Quercia e quindi Donatello. A Jacopo della Quercia, prima della sua partecipazione al concorso per la porta del Battistero, potrebbe spettare il bassorilievo di un cane con l'osso e il disegno di due bassorilievi di un cane che porta un uccello e di una scimmia; a Donatello invece i rilievi d'un giovane con un grande cappello di pelliccia e di una donna anziana con la testa coperta. L'uomo col cappello dovrebbe essere datato negli anni 1402/05 e la donna anziana alcuni anni dopo verso il 1406/7 circa. Possiamo do-

mandarci se anche le altre teste, per esempio le maschere barbate con il loro nuovo pathos, possano riflettere le concezioni donatelliane, e forse anche i suoi disegni dall'antico risultato del suo viaggio a Roma con il Brunelleschi intorno al 1402/3. I lavori successivi del ballatoio non raggiungono questo livello, ma sono notevoli per la comparsa di ornamenti rinascimentali forse eccezionali motivi Brunelleschiani.

Bildnachweis:

Alinari: Abb. 1, 41. *A. Quattrone, Florenz*: Abb. 2-21, 23-40, 43-51, 54-64, 66, 67, 70, 75-78, 81-83. *L. Artini, Florenz*: Abb. 22, 52, 71-74. *Soprintendenza alle Gallerie, Florenz*: Abb. 42, 53, 68, 69. *A. Middeldorf-Kosegarten*: Abb. 65. *Bencini, Florenz*: Abb. 79, 80.