

GIOVANNI FETTI UND DIE PORTA DEI CANONICI DES FLORENTINER DOMES *

von Gert Kreytenberg

Für Professor Middeldorf
zum 23. Juni 1976

In ihrem Aufbau wahrt die Porta dei Canonici¹ am östlichen Ende der Südflanke des Florentiner Domlanghauses (Abb. 1) das bei den Domportalen übliche Schema. Sie gliedert sich in drei übereinander geordnete Abschnitte: die Tür mit Rahmen und Gewände, das Tympanon mit Bogenlauf und Archivolten sowie den Giebel. Doch von den beiden älteren Langhausportalen im zweiten Joch² — der Porta del Campanile auf der Südseite und der Porta dei Cornacchini auf der Nordseite, deren Dekoration vorwiegend von flächenhafter Inkrustationsornamentik bestimmt ist — unterscheidet sich die Porta dei Canonici beträchtlich: einerseits werden, präzise aufeinander abgestimmt, der Türrahmen im Bogenlauf des Tympanons sowie das Gewände in den Archivolten fortgesetzt, andererseits sind Gewände und Archivolten, die vielfache, Raum schaffende Stufungen bilden, ganz vom skulpturalen Dekor her konzipiert. Bildhauerisch reicher ausgestattet ist nur die auf der Nordflanke gegenüberliegende Porta della Mandorla.

Zur Entstehung der Porta dei Canonici geben die Dokumente³ spärlich Auskunft: Am 15. Dezember 1377 erhielt der Bildhauer Zanobi di Bartolo 18 Florinen für die Statue eines Michael; am 7. Mai 1378 wurde der Schmied Jacopo der Riccio für zwei eiserne Flügel einer „über dem neuen Portal“ aufgestellten Statue eines Michael bezahlt. Das es sich bei dem neuen Portal um die Porta dei Canonici handelt, geht aus einer Nachricht vom 11. Dezember 1382

* Für viele Anregungen danke ich meinem Freunde Manfred Wundram herzlich. Dott.sa Giulia Brunetti und Prof. Dr. Ulrich Middeldorf bin ich für manchen Ratschlag und eine Durchsicht des Manuskriptes aufrichtig verbunden. Der Florentiner Domopera, ihrem Presidente Ing. Boldrini sowie Ing. Sabatini und Herrn Settesoldi danke ich für die Genehmigung zur fotografischen Aufnahme der Skulpturen an der Porta dei Canonici. Diese Fotokampagne ist Teil eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen, von Prof. Wundram und mir begonnenen „Corpus der toskanischen Skulptur im Trecento. Florenz“; der DFG sowie dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, das einen namhaften Betrag der Fotokosten übernommen hat, bin ich zu Dank verpflichtet.

¹ Das Portal wird in den Dokumenten unter verschiedenen Bezeichnungen erwähnt. Am 7.5.1378 heisst es *portta nuova*, am 11.12.1382 *di san Michele* (Poggi Nr. 333, 334). Während Poggi, p. LXV, die zweite Bezeichnung auf die über dem Portal stehende Michaelstatue zurückführt, glauben Paatz, Kirchen III, p. 365, sie leite sich von der bis 1368 im südöstlichen Dombereich befindlichen Kirche S. Michele Visdomini her — vermutlich haben beide recht, denn die Statue wurde möglicherweise in Erinnerung an die Michaelskirche aufgestellt. Eines früher benachbarten Friedhofs wegen wird das Portal mehrfach auch *janua cimiterii* oder *ex parte cimiterii* genannt (Poggi Nr. 335 ff.); am 5.9.1397 ist es erstmals als *versus canonicos* gelegen bezeichnet (Poggi Nr. 341).

² Zur Entstehungsgeschichte dieser Portale siehe: G. Kreytenberg, Der Dom zu Florenz, Berlin 1974, p. 27 ff.

³ Poggi Nr. 332 (15.12.1377); 333 (7.5.1378); 334 (11.12.1382); 335 (5.9.1397); 336 (5.10.1397); 337 (6.11.1397); 338 (20.11.1397); 339 (7.2.1398); 340 (15.3.1398); 341 (20.3.1398); 342 (30.4.1398); 343 (13.5.1398); 150 (12.12.1401). — Poggi, p. LXVIII f., und Paatz, Kirchen III, p. 485, Anm. 215, beziehen auch das Dokument Nr. 143 (11.2.1401) auf den Auftrag zum Bogenlauf im Tympanon (12.12.1401) — zu unrecht, denn es wird dem Lorenzo, der noch abwesend ist, lediglich eine generelle Arbeitserlaubnis in der Dombauhütte erteilt, die die 1397 verfügte Aussperrung (20.11.1397) aufhebt.

hervor, derzufolge das Portal des hl. Michael im Blickfeld der Wohnung eines Kanonikers namens Niccholai lag. Erst 15 Jahre später wurde die Porta dei Canonici unter den Bezeichnungen *ex latere cimiterii* oder *versos canonicos* wieder erwähnt: Am 5. September, 5. Oktober und 6. November 1397 erhielt der Bildhauer Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio Abschlagzahlungen *pro laborerio unius cardinalis*, für einen Türsturz der Porta dei Canonici. Am 20. November hatte Lorenzo mit seinem Vater Giovanni d'Ambrogio bereits Florenz verlassen, ohne die Arbeit ganz fertiggestellt zu haben. Lorenzos Türsturz wurde am 7. Februar 1398 dem Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco zur Vollendung übergeben. Piero erhielt am 15. März eine Abschlagzahlung; am 20. März taxierte man Lorenzos Arbeitsanteil am Türsturz auf 22 Florinen, die man am 30. April einem Treuhänder gab; nach einer Abschlagzahlung an demselben Tag bekam Piero dann am 13. Mai 1398 den Restbetrag für seinen Anteil am Türsturz, der ebenfalls mit 22 Florinen honoriert wurde.

Im Mai 1398 war der Türsturz der Porta dei Canonici also vollendet. Wiederum einige Jahre später, am 12. Dezember 1401, beauftragte man die Bildhauer Niccolò di Pietro Lamberti, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio und Urbano Andree mit der Ausführung eines Bogenlaufes für ein nicht näher bezeichnetes Portal. Diese Nachricht wird allgemein auf den Bogenlauf im Tympanon der Porta dei Canonici bezogen⁴; die Richtigkeit dieser Annahme jedoch wird eine stilistische Untersuchung des Bogenlaufes noch zu erweisen haben.

Aufgrund der um die Jahrhundertwende datierten Dokumente wurde von Semper bis Paatz angenommen, die Rahmenarchitektur der Porta dei Canonici sei zu Ende des 14. Jahrhunderts entstanden. Während Semper⁵ sie für das Werk des Piero di Giovanni Tedesco hielt, dem Lorenzo di Giovanni lediglich bei der Ausführung des Türsturzes zur Hand gegangen sei, sah Kauffmann, dem Paatz folgte⁶, in Lorenzo den Hauptmeister und beschränkte Pios Anteil auf den mittleren und rechten Block des Sturzes. Brunettis überzeugend begründete und urkundlich gestützte Erkenntnis ist es, dass das Portal im wesentlichen 1378 vollendet war und dass die später belegten Arbeiten sich auf den überlieferten Umfang beschränkten.⁷ Im folgenden wird dieses Resultat erhärtet. Darüberhinaus führt eine erneute Untersuchung zu Ergebnissen, die von Brunettis Hypothesen abweichen, vor allem von jenen: der Portalentwurf stamme aus den Jahren vor 1368 von einem damals bereits betagten Meister (Francesco Talenti?); der Meister des Tondo-Reliefs im Giebelfeld sei mit Giovanni di Balduccio zu identifizieren.

Türrahmen und Gewände

Türrahmen und Gewände (Abb. 1, 2, 3) waren, wie Brunetti zeigte, 1378 vollendet; 1397/98 musste lediglich der Sturz erneuert werden, nachdem er in der Zwischenzeit vermutlich zerbrochen war. Fragmente des älteren Sturzes haben sich in der Via de' Bardi über einer vermauerten Türe zwischen den Hausnummern 42 und 44 erhalten (Abb. 4).⁸

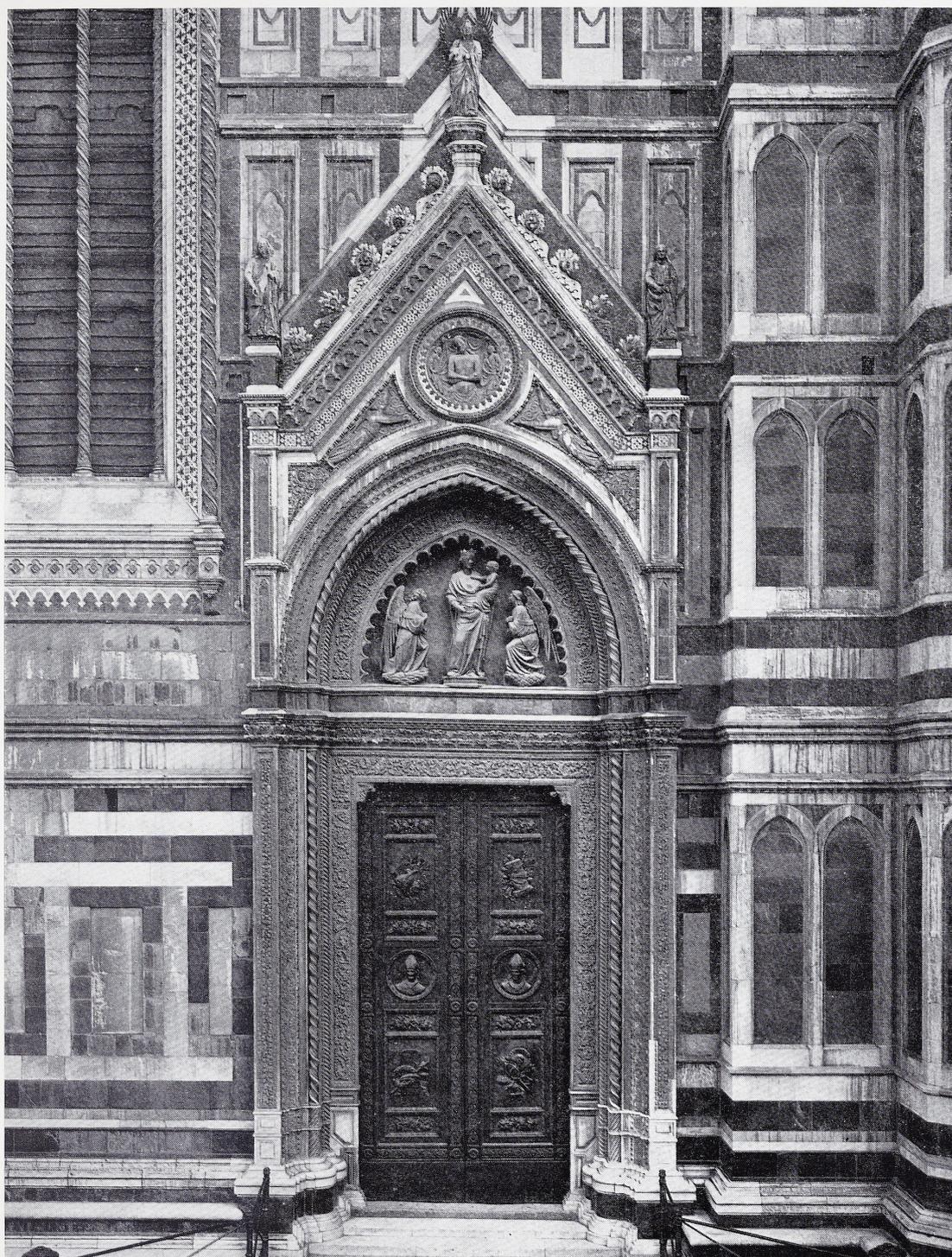
⁴ Poggi p. LXVIII; H. Kauffmann, Florentiner Domplastik, in: Jb. d. preuss. Kslgn. 47, 1926, pp. 141-167, 216-237 (p. 230); Paatz, Kirchen III, p. 365; G. Brunetti, Osservazioni sulla Porta dei Canonici, in: Flor. Mitt. 8, 1957-59, pp. 1-12 (p. 6).

⁵ H. Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, 1. Abschnitt, Berlin 1870, p. 12 ff.; ders., Donatello, seine Zeit und Schule (= Wiener Quellenschriften Bd. IX), Wien 1875, p. 52 f.

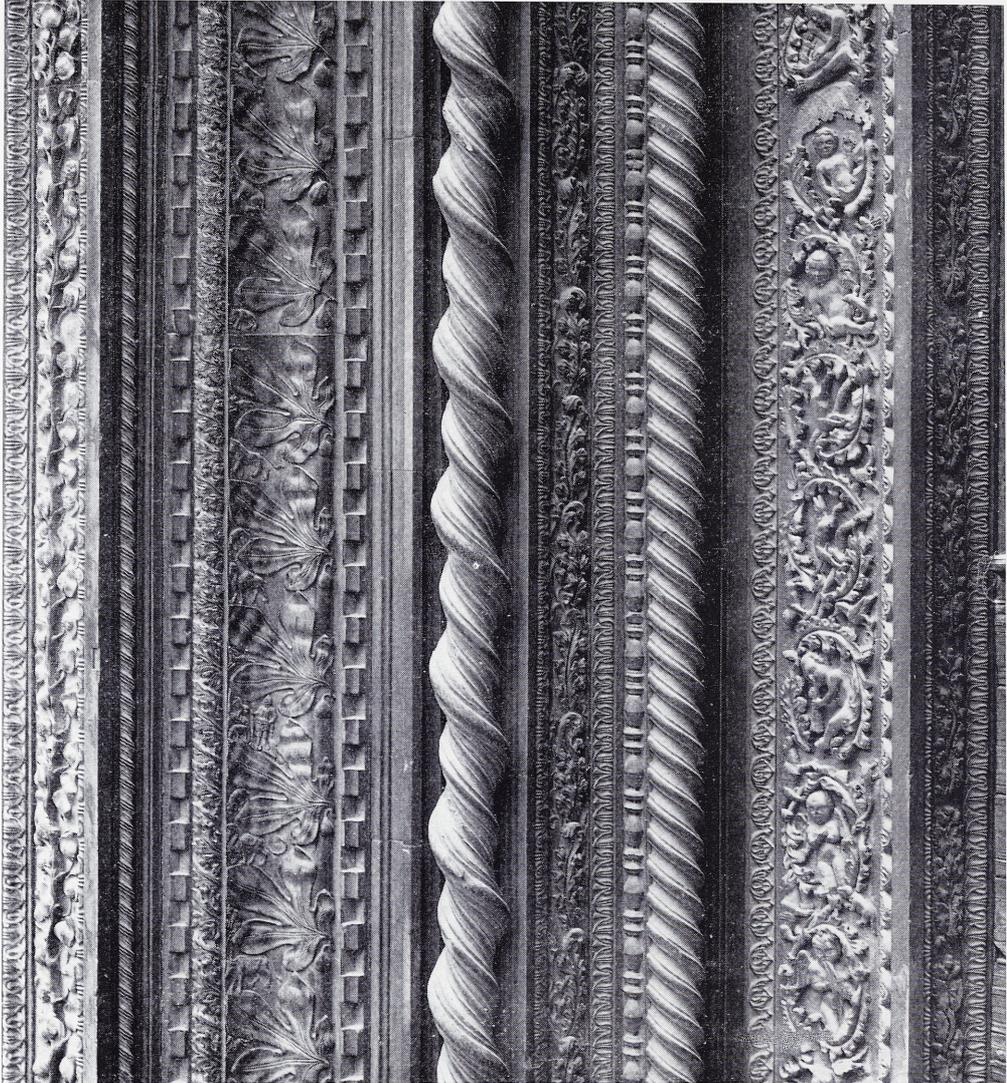
⁶ Kauffmann p. 216 ff.; Paatz, Kirchen III, p. 365, bemerkt: „Einheitlich aufgeführt Ende 14. Jahrh.“. Zur älteren Literatur siehe: Paatz, Kirchen III, p. 485, Anm. 214.

⁷ Brunetti p. 1 ff. — Aus der Nachricht vom 7.5.1378, die Michaelstatue stehe über dem „neuen Portal“, folgt in der Tat zwingend, dass die Porta dei Canonici zu diesem Zeitpunkt vollendet war.

⁸ Bereits Semper, 1875, p. 53, führt die Fragmente an. Es handelt sich um drei Stücke, um die linke Hälfte des mittleren Blockes sowie zwei Fragmente der mit Eichenblättern geschmückten Unterseite des Sturzes.



1 Florenz, Dom, Porta dei Canonici.



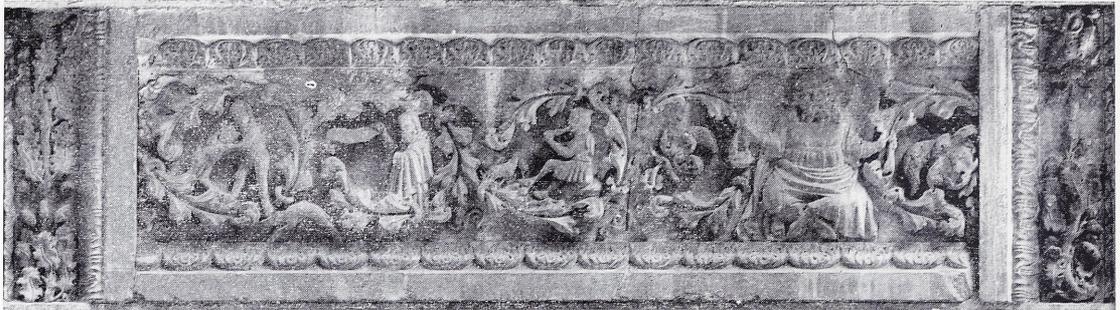
2 Porta dei Canonici, linkes Gewände, Ausschnitt.

Nun stellt sich die Frage, ob alle drei Werkstücke des heutigen Sturzes (Abb. 3, 6, 8, 10), wie ausnahmslos angenommen wird, 1397/98 gefertigt wurden bzw. welchen Anteil Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio und Piero di Giovanni Tedesco daran haben.⁹

⁹ *Semper* (s. Anm. 5) schreibt ihn insgesamt Piero di Giovanni Tedesco unter Mitarbeit von Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio zu. *Kauffmann* p. 221 gibt Lorenzo die Türpfosten und den linken Block im Sturz, den mittleren und rechten Block Piero di Giovanni. *Brunetti* p. 8, Anm. 12, teilt Lorenzo den linken Block zu, Piero di Giovanni den rechten, wie *Kauffmann*, stellt dann fest, dass beide Bildhauer aufgrund des gleichen Honorars etwa gleich viel am mittleren Block gearbeitet haben müssen. Die Türpfosten und die Fragmente in der Via de' Bardi als Teil des Türsturzes hält sie für zusammengehörig und vor 1378 entstanden.



3 Porta dei Canonici, Türrahmen.



4 Florenz, Via de' Bardi, Fragmente aus dem Türsturz der Porta dei Canonici.

Die drei Figürchen am linken Werkstück (Abb. 6) erwecken den Eindruck des Scheibenartigen; Kauffmann sprach von ihrer „einer Laubsägearbeit vergleichbaren Silhouettenwirkung“¹⁰, die dadurch zustande kommt, dass ihre Umrisslinien gleichmässig und Schattenfangend vom Reliefgrund abgehoben sind. Keine der Figuren lässt auch nur ansatzweise ein Interesse an Proportionen erkennen, vielmehr scheint die Aufmerksamkeit dem Erzählerischen, der drastischen Lebhaftigkeit der missgestalteten Figürchen gegolten zu haben. Mit jenem Fragment in der Via de' Bardi stimmen sie technisch wie stilistisch exakt überein — man vergleiche den Propheten am linken Sturzblock mit der Sitzfigur am rechten Ende des Fragmentes oder die gänzlich behaarten Figürchen vom Typ des Wilden Mannes an beiden Stücken (Abb. 5, 6), die wiederum den dürren, nackten Gestalten am rechten Türpfosten (Abb. 14) auf das engste verwandt sind. Die Zusammengehörigkeit all dieser Figuren kann nicht in Frage stehen. — Als Gegenprobe bietet sich ein anderer Vergleich an: Sollte der linke Block im Sturz der Porta dei Canonici (Abb. 6) 1397/98 geschaffen worden sein, wäre zu erwarten, dass seine Gestalten zumindest Ähnlichkeiten mit den 1394/95 zu datierenden Figürchen der motivisch gleichartigen Türrahmendekoration der Porta della Mandorla (Abb. 7, 9)¹¹ aufwiesen; tatsächlich aber haben sie nicht das geringste damit gemein — und ebensowenig mit den viel plastischer durchgeformten Figuren am mittleren und rechten Block (Abb. 8, 10) im selben Sturz, die ihrerseits nun die stilistischen Beziehungen zur Porta della Mandorla nicht leugnen. Offenbar musste 1397/98 nicht der gesamte Sturz, sondern nur sein mittlerer und rechter erneuert werden. Das zeigen auch die Nahtstellen zwischen den einzelnen Blöcken: während zwischen rechtem und mittlerem die Zeichnung der durch die Fuge zerschnittenen Blätter ungestört über diese Fuge hinweggeht, bezeichnet die Fuge zwischen dem mittleren und linken Block einen Bruch in der Dekoration des Türsturzes.¹² Der linke Block dürfte also zum älteren, vor 1378 entstandenen Teil des Türrahmens der Porta dei Canonici gehören.

Wiewohl der gleichen Stilstufe zugehörig, zeigen die Figürchen am mittleren und rechten Werkstück (Abb. 8, 10) beachtliche Unterschiede: Diejenigen am rechten Block halten sich genau in dem von den Blättern gegebenen Rahmen, sie sind im Format kleiner als die anderen; die Körpermodellierung ist weich und undifferenziert. Diejenigen am mittleren Block sind nicht nur grösser, sondern auch in der Zeichnung detaillierter, sie greifen vielfach über das umgebende Blattwerk hinaus, setzen sich stärker vom Reliefgrund ab und können sich in ihren Bewegungen freier entfalten; ihre Gesichter zeichnen sich durch lebhaftes Mimik aus.

¹⁰ Kauffmann p. 221.

¹¹ Bezüglich des Türrahmens der Porta della Mandorla siehe Anhang I, Zu Lorenzo di Giovanni d'Ambrasio (S. 155-156).

¹² Bereits Kauffmann p. 221, Anm. 2, hat den Bruch bemerkt.



5 Ausschnitt aus Abb. 4.



6 Porta dei Canonici, Türsturz, linker Block, Ausschnitt.



7 Porta della Mandorla, linker Türpfosten, Ausschnitt.



8 Porta dei Canonici, Türsturz, mittlerer Block, Ausschnitt.



9 Porta della Mandorla, rechter Türpfosten, Ausschnitt.



10 Porta dei Canonici, Türsturz, rechter Block, Ausschnitt.



11 Porta dei Canonici, linker Türpfosten, unterer Block, Ausschnitt.



12 Porta dei Canonici, rechter Türpfosten, unterer Block, Ausschnitt.



13 Porta dei Canonici, linker Türpfosten, unterer Block, Ausschnitt.



14 Porta dei Canonici, rechter Türpfosten, unterer Block, Ausschnitt.



15 Porta dei Canonici, linker Türpfosten, unterer Block, Ausschnitt.



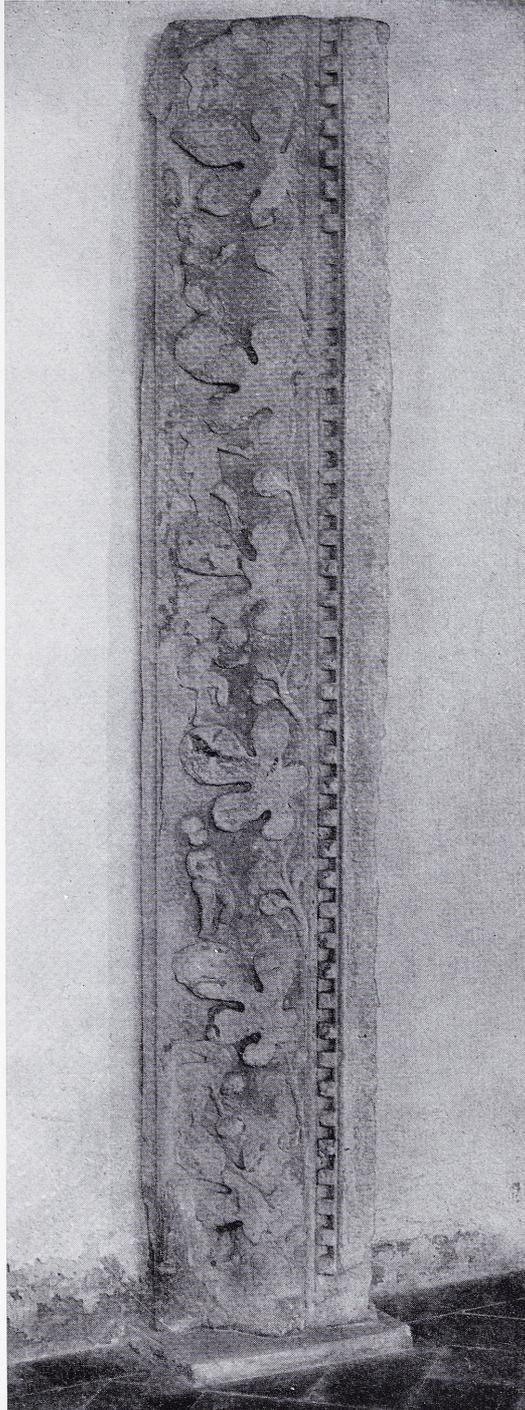
16 Ausschnitt aus Abb. 17.

Das Blattwerk unterscheidet sich entsprechen; rechts ist es weicher und lappig, in der Mitte straffer, kräftiger in der Modellierung, und hier tendiert die Form des Blattkranzes zum Viereck. Diese eigentümliche Kranzform findet sich am mittleren Teil des Bogenlaufes im Tympanon des Portals (Abb. 18 b) wieder.

Piero di Giovanni Anteil lässt sich durch die Gegenüberstellung mit den Figürchen am rechten Türpfosten der Porta della Mandorla (Abb. 9) ermitteln, die Kauffmann ihm überzeugend zugeschrieben hat; seine Kennzeichnung dieser Figuren als „linkische, knochenlose und muskelschwache Putten“¹³ lässt keinen Zweifel, welche der Figürchen am Sturz der Porta dei Canonici von Pieros Hand stammen: diejenigen am rechten Block (Abb. 10). Im Ausschlussverfahren fällt das mittlere Werkstück (Abb. 8) Lorenzo zu; zur Annahme weiterer Hände am Werk¹⁴ fehlt jede Grundlage. Zurecht hat bereits Brunetti auf die enge Verwandtschaft zwischen den Figuren am mittleren Werkstück und denjenigen am linken Teil des Türrahmens der Porta della Mandorla (Abb. 7) hingewiesen¹⁵, die Giovanni d'Ambrogio, der Vater Lorenzos, zuvor gearbeitet hatte.

Die Unterseite des Sturzes ist mit Eichenblättern geschmückt (wie die Innenseiten der Türpfosten, Abb. 2); hier lassen sich keine Unterschiede zwischen den Werkstücken erkennen. So erklärt sich, dass beiden Bildhauern gleichermaßen ein Honorar von 22 Florinen gewährt wurde: Lorenzo führte die Frontseite des grossen mittleren Werkstücks bis November 1397 aus, während Piero di Giovanni den ganzen, um die Hälfte kleineren rechten Block bearbeitete, dazu auch die Unterseite des mittleren. Im Mai 1398 war der Türrahmen wieder hergestellt.

Auf die Gleichartigkeit der technischen Ausführung wie der stilistischen Zusammengehörigkeit der Werkstücke des 1378 bestehenden Türrahmens der Porta dei Canonici wurde bereits hingewiesen. An jedem der Stücke finden sich unterschiedliche Figurentypen, wobei die ein-



17 Arezzo, Museo Medioevale, Fragment eines Gewandefrieses.

¹³ Kauffmann p. 220 f.

¹⁴ Wie Brunetti p. 8, Anm. 12, rein rechnerisch, das Honorar auf den gesamten Sturz umlegend, annimmt; vgl. Anm. 9.

¹⁵ Brunetti p. 8, Anm. 12.

zelen Typen an verschiedenen Blöcken auftreten; doch diese Unterschiede erlauben kaum eine Identifizierung mehrerer selbständiger Hände. Abweichungen vor allem in der Ausführung des Blattwerks machen allerdings deutlich, dass nicht ein einzelner die Türrahmung schuf, sondern dass eine Werkstatt die Dekoration arbeitete, und zwar wahrscheinlich nach einem einheitlichen Entwurf.¹⁶

Die Mehrzahl der Figuren am unteren Werkstück des linken Türpfostens (Abb. 3, 11, 13, 15) heben sich jedoch deutlich von den übrigen Reliefs (Abb. 3, 6, 12, 14) ab. Ihr Gesichtsschnitt ist durch die von scharf gezogenen Lidern eingefassten Augen unter geschwungenen Brauen gekennzeichnet; ihre Körper sind kräftig modelliert, im organischen Zusammenhang freilich nicht voll begriffen. Sie bekunden ein Interesse des Meisters an komplizierter Bewegung und räumlicher Überschneidung. Diese Figürchen können nicht lediglich als derbe Steinmetzenarbeit gelten. Wenngleich die meisten der anderen Teile des 1378 bestehenden Türrahmens überragend, steht die Dekoration des unteren Werkstücks im linken Pfosten stilistisch mit dem Ganzen doch in unverkennbarer Beziehung. So ist z.B. das weibliche Halbfigürchen (Abb. 11) nicht nur im Gesichtsschnitt der weiblichen Gestalt am rechten Pfosten (Abb. 12) verwandt, sondern auch im Verhältnis von Körper und Gewand: die glatten Partien liegen dem Körper so eng auf, dass sie geradezu mit ihm verschmelzen. Auch die Putti am unteren Block im linken Pfosten sind denjenigen am rechten in ihrer Bewegung, in der Lebhaftigkeit ihrer Haltung und auch in Schnitt und Modellierung des Kopfes ähnlich, obwohl die Putten am rechten Pfosten ungestalter sind.

Da die Türrahmenreliefs der Porta dei Canonici von 1378 stilistisch zusammengehörig sind, andererseits aber die meisten derjenigen am unteren Werkstück im linken Pfosten qualitativ über fast alle anderen hinausgehen, ist zu fragen, ob in ihrem Meister nicht das Haupt der Werkstatt zu sehen ist, die diesen Türrahmen schuf.¹⁷

Gleichzeitig mit dem Türrahmen wurde das Gewände (Abb. 1, 2) ausgeführt, dessen Schmuckmotive — Efeuranke, Eichenblattstab, Feigenblattfries mit Früchten und einzelnen Figürchen oder Tieren — in Florenz ungebräuchlich waren. Im Museo Medioevale in Arezzo jedoch befinden sich zwei Fragmente eines Frieses mit Feigenblättern, an denen Früchte hängen und zwischen denen Figuren bzw. Tiere eingestreut sind (Abb. 16, 17).¹⁸ Es handelt sich um zwei

¹⁶ Brunetti p. 7 f., Anm. 11, stellt ohne weitere Präzisierung drei, „wenn nicht sogar vier“ Hände fest; qualitative Unterschiede bei den Türpfostenreliefs wurden nicht bemerkt. — Eine ikonographische Aufschlüsselung der Darstellungen am Türrahmen ist bisher nicht erfolgt und kann auch in der vorliegenden Arbeit nicht erfolgen. E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Uppsala 1960, p. 149, hat auf die Bedeutung von Porta dei Canonici und Porta della Mandorla für die Wiederaufnahme des „fast 50 Jahre verschwundenen“ Puttomotivs an der Wende zum Quattrocento hingewiesen. Die Bedeutung der Porta dei Canonici, genauer ihres Türrahmens, für das Puttomotiv im Trecento liegt aber in der Vermittlung dieses Motivs von der ersten Hälfte zum ausgehenden Trecento. Neben dem klassischen Putto findet sich der mittelalterliche Typ des Wilden Mannes (vgl. R. Bernheimer, Wild Men in the Middle Ages, Cambridge [Mass.] 1952). Zudem gibt es eine Vielzahl inhaltlich rätselhafter Figuren am Türrahmen.

¹⁷ Zu den qualitativ beachtlicheren Darstellungen am übrigen Türrahmen, die ebenfalls jenem Meister zugerechnet werden dürfen, gehören ein lebhaftes Halbfigürchen, das eben einen Ball werfen will (Abb. 39) sowie ein männlicher Kopf im Profil (Abb. 26); dieser Kopf ist auch insofern bemerkenswert, als er von einer antiken Gemme abgeleitet zu sein scheint.

¹⁸ Lediglich Hinweise darauf geben A. del Vita, Il Duomo d'Arezzo, Mailand 1914, p. 17 f. und L. Berti, Il Museo di Arezzo (= Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia No. 103), Rom 1961, p. 12: „... i resti di uno dei portali della vecchia facciata del Duomo (prima sec. XV).“ Belege dafür fehlen. Aus stilistischen Gründen dürfte eine Datierung in das frühe 15. Jh. unwahrscheinlich sein. — Im Zusammenhang mit der Porta dei Canonici wurden die Fragmente nie beachtet. Einige der Figürchen des Aretiner Frieses, der stark verwittert ist, sind jedoch soweit erhalten, dass stilistische Charakteristika erkennbar geblieben sind. — Die jüngsten Ausgrabungen von S. Reparata unter dem Boden des Florentiner Domes haben das Fragment eines Feigenblattfrieses, allerdings ohne Figürchen, zutage gefördert; es befand sich in der oberen Schicht der Füllmasse und kam wohl erst im 16. Jh. bei der Verlegung des heutigen Fussbodens (vgl. Paatz, Kirchen III, p. 370) an seinen Fundort; das Friesfragment dürfte von der 1587 zerstörten arnolfianischen Domfassade stammen; für den Hinweis auf

einander paarweise zugeordnete Fragmente eines Gewändefrieses. Den äusseren Rand dieses Frieses bildet eine Zahnschnittreihe, an die Wulst und Hohlkehle anschliessen und den Grundformen, dem sich die Feigenblätter anpassen. Die Figuren bekunden die Freude des Meisters an komplizierten Bewegungen, die durch Überschneidung der Glieder eine räumlich differenzierte Reliefschichtung bewirken.

Diese Aretiner Friesfragmente stimmen mit dem Feigenblattfries der Porta dei Canonici (Abb. 1, 2) in der Zeichnung wie in der äusseren, von Zahnschnitttrand, Wulst und Kehle bestimmten Form in erstaunlicher Weise überein. Allerdings treten im Aretiner Fries Blätter wie Figürchen weiter aus dem Reliefgrund hervor. Die Figuren (Abb. 16) sind in ihrer Körpermodellierung wiederum den Putten am unteren Werkstück im linken Türpfosten der Porta dei Canonici (Abb. 15) eng verwandt: man vergleiche etwa die keulenförmigen Schenkel der Figuren, die einander auch in der Vielfalt der Bewegungen und Überschneidungen der Glieder wie in den Mängeln der Proportionierung entsprechen. — Die Beziehungen des Aretiner Feigenblattfrieses sowohl zu demjenigen im Gewände der Porta dei Canonici als auch zu der Dekoration ihres Türrahmens ist bemerkenswert.

Archivolten und Bogenlauf im Tympanon

Der Blattfries in der unteren Hälfte des Architravs (Abb. 1) schliesst sich optisch eng mit Gewände und Türrahmung zusammen. Das glatte, grüne Marmorband in der oberen Architravhälfte dagegen hebt Archivolten und Tympanon vom unteren Teil der Portalarchitektur ab, wodurch der Eindruck des Lastenden vermieden wird. Die Stufungen in Gewände und Archivolten zeichnen sich auch im Architrav ab. Zweifellos entstanden beide Portalabschnitte in einem Zuge und nach einem Plan. Bis auf die Efeuranken an den Stirnseiten der äusseren Gewändepilaster werden sämtliche Schmuckmotive des Gewändes in den Archivolten fortgeführt. Im Feigenblattfries der Archivolten fehlen nur die figürlichen Darstellungen; der Grund dafür liegt wohl in der grossen Entfernung vom Betrachter. In der Fortsetzung der äusseren Gewändepilaster markieren Pilaster die seitlichen Grenzen des Archivoltenbereiches und des Giebelfeldes. An der Schnittlinie der beiden Bereiche werden die seitlichen Pilaster zweigeteilt durch ein mit Palmetten besetztes Profil, das sich auch um die Archivolten als obere Grenze gegen den Giebel zieht.

Während Gewände und Archivolten von 1378 entstanden, wurde der Bogenlauf nachträglich dem Tympanon eingefügt — vorausgesetzt, dass das Dokument vom 12. Dezember 1401 zu- recht auf die Porta dei Canonici bezogen wird.¹⁹ Entsprechend der Auftragserteilung an Niccolò di Pietro Lamberti, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio und Urbano Andree müssten sich, was bisher nicht geschehen ist, drei Hände am Bogenlauf (Abb. 1, 18 a-c) scheiden lassen.

Der wie die Türrahmung mit Blattkränzen geschmückte Bogenlauf besteht aus fünf Werkstücken, von denen tatsächlich das — vom Betrachter gesehen — linke, die beiden mittleren sowie die beiden rechten je eine deutlich unterscheidbare Formulierung zeigen. Das linke Werkstück trägt acht Blattkränze, die beiden mittleren umfassen zusammen ebenfalls acht, die beiden rechten insgesamt zehn. Die Kränze aus je drei Blättern sind nicht unverbunden aneinander gereiht, sondern entwickeln sich rankenartig von den beiden Fusspunkten des Bogenlaufes aus, ohne dass die Ringform angetastet würde.

das Fragment danke ich Dr. *Franklin Toker*, Pittsburgh, aufrichtig. Auf ein ebenfalls von der arnolfianischen Dommfassade stammendes, im Dommuseum befindliches Türpfostenfragment mit Eichenzweigen, wie sie sich ganz ähnlich an der Innenseite des Türrahmens der Porta dei Canonici finden (Abb. 2, 4), hat *Brunetti* p. 7, Anm. 10, hingewiesen, ferner darauf, dass die Mehrzahl der Schmuckmotive der Porta dei Canonici eher einem umbrisch-sienesischen Ambiente zugehören. — Derjenige, der das Portal entwarf, dürfte also einerseits nachhaltig von Arnolfos Domportalen beeinflusst worden und andererseits mit dem südtoσκanischen Ambiente, zu dem auch Arezzo zählt, vertraut gewesen sein.

¹⁹ *Poggi* Nr. 150; siehe auch Anm. 4.



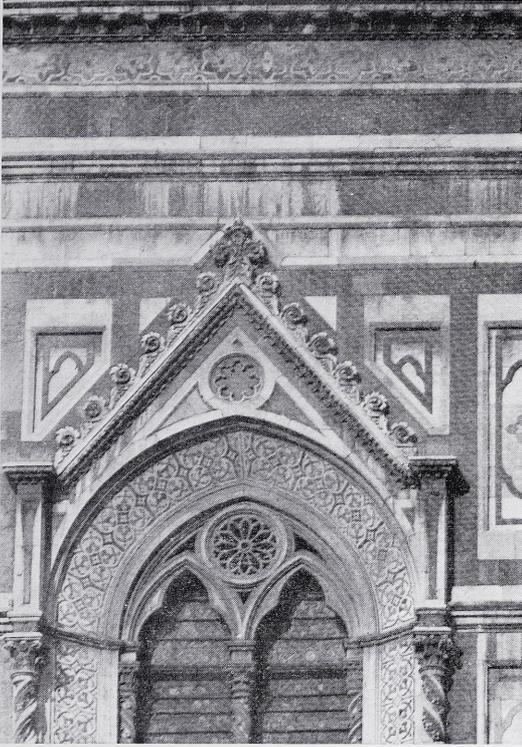
18 a-c Porta dei Canonici, Tympanon, Bogenlauf, Ausschnitte aus dem a) linken, b) mittleren, c) rechten Abschnitt.

Das linke Werkstück (Abb. 18 a) ist dadurch gekennzeichnet, dass der Zusammenhang der drei Blätter eines Kranzes locker bleibt. Die Blätter werden stark vom Grund abgehoben, der als Fläche in Erscheinung tritt, zumal die Ranken ausserhalb der Blattkränze nur schwach entwickelt sind. Das auffälligste Merkmal der beiden mittleren Werkstücke (Abb. 18 b) dagegen ist es, dass nicht nur die Zwickelflächen ausserhalb der Blattkränze, sondern auch die Binnenflächen von Ranken überzogen sind. Ausserdem erscheinen die Kränze nicht so isoliert wie am linken Werkstück, weil in jeden Kranz ein Blatt des benachbarten einbezogen ist, woraus eine Annäherung der Kranzform an ein Viereck resultiert. Gegenüber den Blattkränzen der mittleren Werkstücke, die durch differenzierte Reliefschichten sowie durch eine weiche, Detailformen überspielende plastische Behandlung gekennzeichnet sind, setzen sich diejenigen der rechten Werkstücke (Abb. 18 c) durch elegante, schwingende, ineinander übergehende Formen ab.

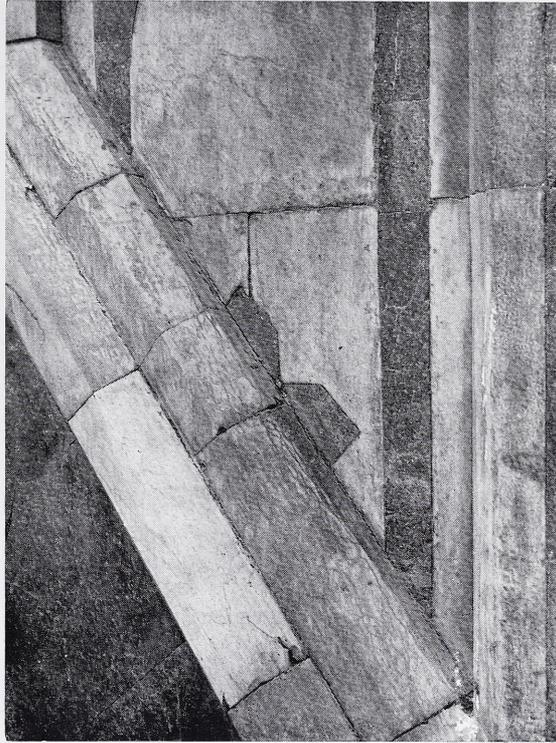
Keines der für Urbano Andree urkundlich überlieferten Werke ist identifiziert²⁰; sein Anteil am Bogenlauf kann also nur im Ausschlussverfahren bestimmt werden. Die den Blattkränzen der mittleren Werkstücke nächst vergleichbaren, zu einem Viereck hin verzogenen Kranzformen finden sich am mittleren Block im Türsturz des Portals, als dessen Autor Lorenzo di Giovanni wahrscheinlich gemacht werden konnte. Gleitende Übergänge, Eleganz und Schwung der Formen, wie an den beiden rechten Werkstücken zu bemerken, sind Charakteristika des von Niccolò di Pietro Lamberti etwa am unteren Block im rechten Gewände der Porta della Mandorla geschaffenen Blattwerks.²¹ Das linke Werkstück im Bogenlauf dürfte also Urbano Andree zuzuschreiben sein. — In jedem Falle erscheint es durch den Nachweis von drei verschiedenen Händen am Bogenlauf begründet, jenes Dokument vom Dezember 1401 auf die Porta dei Canonici zu beziehen.

²⁰ Poggi Nr. 147, 149-151. — Brunetti p. 12, Anm. 19, dachte angesichts der Statue im Tabernakel über dem Giebel der Porta dei Cornacchini an Urbano; Toesca II, p. 363, Anm. 110, erwog, ob Urbano nicht den Verkündigungengel im Tabernakel links des Giebels der Porta del Campanile geschaffen haben könne. Beide Statuen, untereinander stilistisch völlig divergent, können mit keinem der Urbano betreffenden Dokumente in Verbindung gebracht werden.

²¹ Die Dokumente zum Gewände der Porta della Mandorla bei Poggi Nr. 348 ff. — Kauffmann p. 218 ff. teilte die Blöcke des Gewändes unter den vier überlieferten Meistern auf: Giovanni d'Ambrogio schuf den unteren und oberen Block im linken Gewände, dessen mittleren Block Piero di Giovanni Tedesco arbeitete; der untere und obere Block im rechten Gewände stammt von Niccolò, der mittlere von Jacopo di Piero Guidi. M. Wundram, Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400, in: Jb. d. Berliner Museen 4, 1962, pp. 78-115 (p. 92 ff.), konnte Kauffmanns Aufteilung des Gewändes nachdrücklich stützen und die abweichende Aufteilung zurückweisen, die Ch. Seymour Jr., The Younger Masters of the First Campaign of the Porta della Mandorla, 1391-1397, in: Art Bull. 41, 1959, pp. 1-17, vorgeschlagen hatte.



19 Florenz, Dom, Südflanke, 3. Joch, Fenstergiebel.



20 Porta dei Canonici, angeschnittenes Inkrustationsfeld über der rechten Schräge des Giebels.

Giebel

Betrachtet man die Rahmenarchitektur der Porta dei Canonici (Abb. 1), so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Giebel den Archivolten aufgesetzt, hinzuaddiert ist. Die Schnittlinie wird durch das noch zu den Archivolten gehörige Palmettenprofil bezeichnet, das etwa in mittlerer Höhe der Archivolten die seitlichen Pilaster zwischen den beiden übereinander gestellten, lanzettartigen Rahmungen umgreift.

Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, dass die Giebelanlage offenkundig die darüber befindlichen Inkrustationsfelder der Wandverkleidung rigoros anschneidet. Das grüne Marmorband mitsamt den begleitenden Profilen zwischen den beiden Reihen der Inkrustationsfelder rechts des Fensters im vierten Joch musste der Spitze des Giebels sozusagen ausweichen und nach oben abgeknickt werden, wobei zwei der Inkrustationsfelder am unteren Ende überblendet wurden. Ein winziges Detail weist deutlich auf die Tatsache hin, dass die durch den Portalgiebel angeschnittenen Inkrustationsfelder vorhanden waren, bevor der Giebel gesetzt wurde: es ist der hinter der rechten Giebelschräge sichtbare Rest, das obere und rechte Blatt sowie eine Ecke des weissen Zentrums eines der vierblättrigen Ornamente in der Mitte eines jeden der Inkrustationsfelder (Abb. 20). Es dürfte auszuschliessen sein, dass solche Ornamentfragmente bei gleichzeitiger Entstehung von Wandinkrustation und Giebel angebracht worden wären. Wahrscheinlich war die durch den Giebel teilweise verdeckte Reihe der Inkrustationsfelder ganz vorhanden, bis der Giebel der Portalrahmung hinzugefügt wurde.

Urkundlich ist lediglich belegt, dass sich die Statue des hl. Michael 1378 über der Porta dei Canonici befand.²² Offen ist die Frage, ob die Statue auf der Spitze des Giebels stand.

Eine Reihe von Hinweisen deutet also darauf, dass die eher additive als organisch planvolle Zusammenfügung von Archivolten und Giebel zunächst nicht vorgesehen war, dass die Porta dei Canonici als giebelloses Portal (Abb. 21) nicht nur geplant, sondern auch ausgeführt wurde. Dafür spricht ferner, dass die Rahmenarchitektur ohne Giebel und die Wandinkrustation offenkundig aufeinander abgestimmt waren, denn die Spitze der Archivolten blieb knapp unterhalb des grünen, von Profilen gefassten Marmorbandes unter den vom Giebel angeschnittenen Inkrustationsfeldern. Die Porta dei Canonici des Jahres 1378 dürfte als ein giebelloses Portal der Statue des hl. Michael auf der Spitze der Archivolten Platz geboten haben, während die beiden 1377 von Zanobi di Bartolo geschaffenen Prophetenstatuen²³ auf den seitlichen Pilastern in halber Höhe der Archivolten aufgestellt werden konnten. Auch diese Aufstellung der Michaelstatue entspricht der urkundlichen Überlieferung. — Man mag bei der Porta dei Canonici zunächst auf einen Giebel verzichtet haben, weil damit das beengte Nebeneinander von Fenster und Portalarchitektur auf der Südseite des vierten Langhausjoches vermieden wurde. Der Einfügung des Giebels liegt möglicherweise die Absicht einer Angleichung des Portals an die im zweiten Joch bestehenden zugrunde. Auch ohne Giebel, dessen Datierung nur durch eine stilkritische Bestimmung der Giebelreliefs möglich erscheint, bedeutete die Porta dei Canonici die Verwirklichung einer gegenüber den beiden älteren, westlichen Langhausportalen neuen Idee. Dieses Portal setzt sich von den älteren durch die Tiefe und Veräumlichung des Gewändes und der Archivolten sowie durch den Reichtum der ornamentalen und figuralen Skulptur ab und gab somit das Vorbild für die seit 1391 errichtete Rahmenarchitektur der Porta della Mandorla.

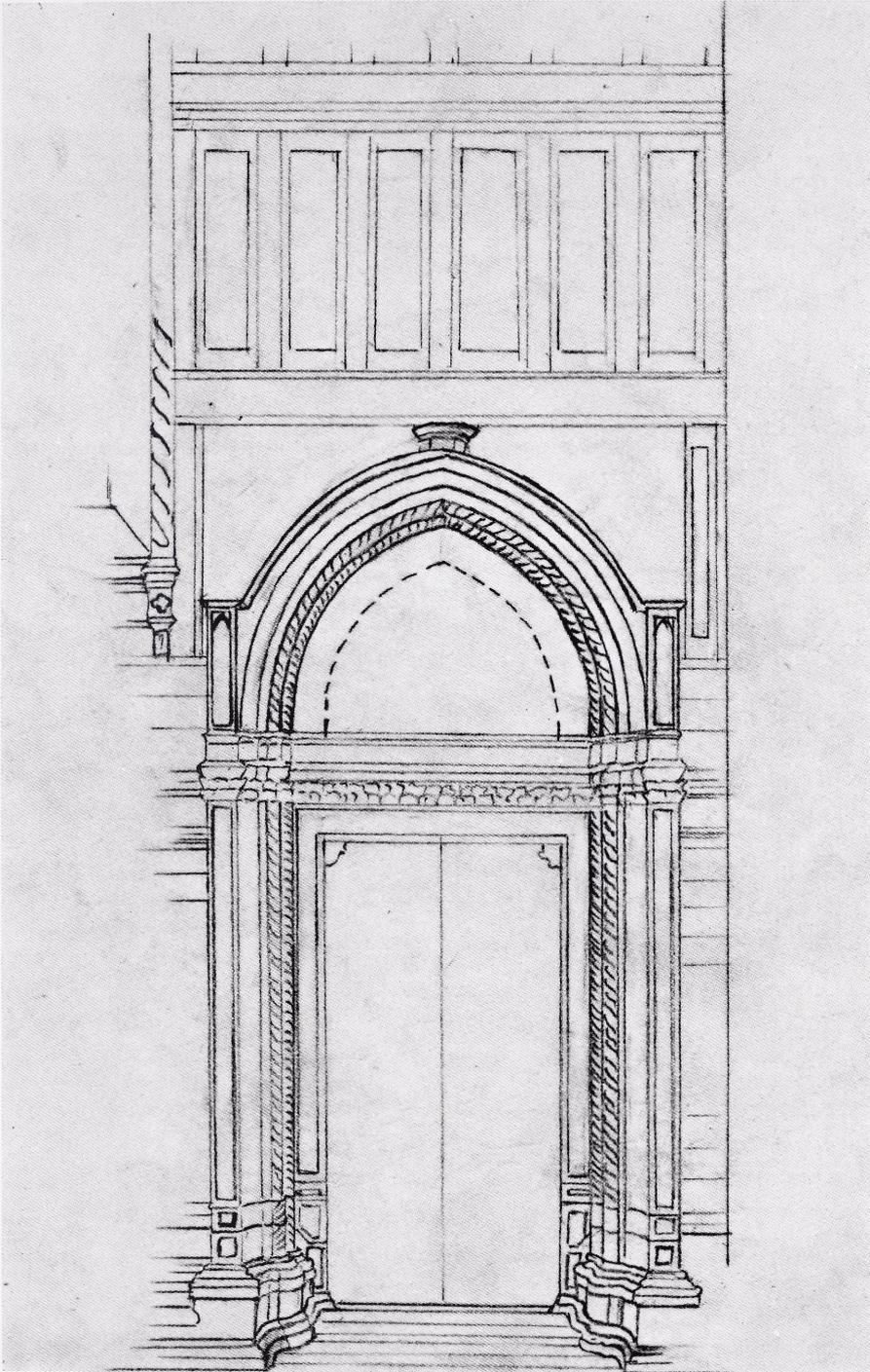
Giebelreliefs

Im Giebfeld der Porta dei Canonici (Abb. 1) ist der Tondo fest zwischen Archivolten- und Giebelschrägen verspannt; er birgt in einem reichen, skulptierten und inkrustierten Rahmen das Relief einer Halbfigur Christi vor dem Hintergrund eines von zwei Engeln ausgebreiteten Tuches. In jedem der beiden gestreckten, auf den Archivolten lagernden Zwickeln des Giebfeldes ist das Relief eines Engels vor einem mit Ranken überzogenen Grund eingelassen. Symmetrisch dem Mittelfeld zugeordnet, sollen die Engel mit ihren nach dem Tondo ausgestreckten Armen den Eindruck erwecken, als trügen sie diesen.

Das Tondorelief (Abb. 22) ist durch das Bemühen um klare räumliche Schichtung gekennzeichnet. Einige Stellen am oberen Rand lassen zwischen Tuch und Rahmen den Reliefgrund erkennen, so dass die Tiefe des Reliefs am Rahmen ablesbar wird. Vom Grund hebt sich das Tuch durch schattenfangende Hinterschneidungen ab. Der jeweils emporgereckte Arm der Engel ist unter das Tuch geschoben, vor dem sich Christus befindet. Der Kopf Christi ist durch die Verschachtelung der Falten des Tuches von diesem abgesetzt. Ganz offen zeigt sich die Freude an Überschneidungen, mit deren Hilfe räumliche Differenzierungen erreicht

²² *Poggi* Nr. 333, 334 — Ein Vergleich mit der zwischen 1391 und 1423 entstandenen Rahmenarchitektur der Porta della Mandorla zeigt, dass die Inkrustationsfelder der Wandverkleidung trotz der Anschnitte durch den Portalgiebel in sich geschlossen sind; sie wurden also vermutlich erst zusammen mit dem Giebel der Wand vorgeblendet. — Wichtiger noch, weil fast gleichzeitig bzw. unmittelbar vorausgehend, ist das Beispiel der Inkrustationsfelder über dem südlichen Fenster im dritten Joch (Abb. 19); diese Felder werden durch den Fenstergiebel ebenfalls angeschnitten, doch ihre Binnenrahmung ist in sich geschlossen.

²³ *Brunetti* p. 5 f. hat diese völlig überzeugende Zuschreibung gemacht unter Berufung auf *Poggi* Nr. 25, 26, 28, 30, 31; ob sich die Nr. 26, 28, 30 auf die Prophetenstatuen beziehen, ist nicht sicher.



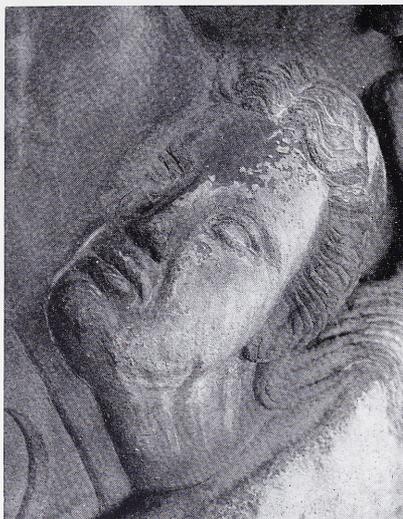
21 Rekonstruktion der Porta dei Canonici im Zustand von 1378.



22 Porta dei Canonici, Giebel, Tondo, Christus mit Engeln.

werden, an den Engeln im Tondo. Das Tuch hinter Christus wird vor den Engeln von einer Hand zur anderen geführt, wobei wiederum ein Gewandstück jedes Engels das Tuch überlappt. Die Engel selbst werden von den Flügeln hinterfangen, die zugleich vor den Rahmen greifen. Entsprechend bewirkt die Verschränkung der Arme Christi von dem Körper eine räumliche Klärung des Reliefs. Im unteren Teil des Reliefs dagegen wird diese Schichtung nicht mehr durchgehalten; das Tuch im Hintergrund wird nach vorne gezogen und lässt sich vom Lententuch Christi kaum mehr unterscheiden. Die Verschleifung der hinteren mit der vorderen Reliefschicht trägt allerdings wesentlich zur Einbindung der Komposition in das Rundformat bei.

Der Veranschaulichung räumlich klarer Schichtung entspricht die voluminöse Artikulierung der Körper. Die seitlichen, ins Halbprofil gewendeten Engel im Tondo haben einen geradezu kompakten Rumpf; die Arme zeichnen sich kräftig unter dem Gewand ab; die auf runden Hälsen ruhenden Köpfe stehen frei vor dem Grund. Zugleich aber zeigen sich die Grenzen des Meisters: die Figuren sind im organischen Zusammenhang nicht voll begriffen, sie sind unproportioniert.



23 Porta dei Canonici, Giebel, rechter Zwickel, Kopf des Engels.



24 Porta dei Canonici, Giebel, Tondo, Kopf Christi.

Der Kopf Christi (Abb. 22, 24) ist schmal und gestreckt. Die Brauen sind aus der an den Seiten leicht eingemuldeten Stirn herausgearbeitet und ziehen weit geschwungene Bögen, die annähernd in den Augenwinkeln enden. Vom Ansatz der Brauen an der Nasenwurzel führen Falten abwärts, die die Nasen- von der Augenpartie scheiden. Breite, flache Lider bedecken die geschlossenen Augen. Die verhältnismässig schmale Nase leitet seitlich zu den Wangen über, die mit hervortretenden Backenknochen und eingefallenen Partien sorgfältig modelliert sind. Vergleichbar den Lidern sind auch die Lippen breit und flach. Leicht gewelltes Haupthaar und ein in einzelne Haarbüschel geordneter Bart rahmen den Kopf des Schmerzensmannes. — Die Köpfe der Engel im Tondo (Abb. 22, 24) sind wie derjenige Christi schlank und gestreckt; dem anderen Motiv entsprechend erscheinen hier jedoch die Wangen wie überhaupt die gesamte untere Gesichtspartie mit einem verhältnismässig schweren Kinn fülliger; gleichwohl kennzeichnet die Gesichter eine straffe Gespanntheit.



25 Porta dei Canonici, Giebel, linker Zwickel, Kopf des Engels.



26 Porta dei Canonici, rechter Türpfosten, mittlerer Block Ausschnitt.



27 Porta dei Canonici, Giebel, linker Zwickel, Engel.

Die Engel in den Zwickeln des Giebels (Abb. 27, 28) gleichen einander völlig. Nur die Faltung der Gewänder sowie die Haltung der Köpfe sind minimal variiert. Während der Kopf des linken Engels (Abb. 25) etwas stärker emporgereckt und im reinen Profil gegeben ist, wendet sich derjenige des rechten Engels (Abb. 23) geringfügig aus dem Profil, so dass auch ein Teil der abgewandten Gesichtshälfte ausgeführt werden konnte. Die gestreckte Kopfform, die Führung der Brauen, die Bildung der Nase mit schmalen Rücken sowie kleinen Nasenflügeln, die schweren Augenlider und die vollen Lippen, unter denen sich ein energisches Kinn rundet, sind Charakteristika, die die Köpfe der Engel in den Zwickeln mit denjenigen der Engel im Tondo (Abb. 22, 24) und ebenso, trotz des grossen motivischen Unterschiedes, mit dem Kopf des Schmerzensmannes (Abb. 24) verbinden. Gemeinsam sind allen diesen Figuren Proportionsmängel; sie sind entschieden überlängt. Entsprechungen bestehen ferner in der Reliefschichtung: wie Christus durch die Faltenzüge des Tuches von jenem abgesetzt wird, so die Engel in den Zwickeln durch die Rankenornamentik vom planen Reliefgrund. Dieses Absetzen der einzelnen Schichten trägt wesentlich zur Veranschaulichung des Figurenvolumens bei. — Verschiedene Meister können weder für die Engelreliefs in den beiden Zwickeln, noch für die Reliefs in Zwickeln und Tondo angenommen werden.

Durch die Flächigkeit des Reliefgrundes in den Zwickeln (Abb. 1) werden die Engel in einer räumlich vorn gelegenen Schicht plaziert entsprechend ihrer Funktion, den Tondorahmen zu tragen, in dem gleichsam von hinten, im Sinne des Erscheinenden, Christus auf der Folie des von den beiden anderen Engeln gehaltenen Tuches hervortritt.

Die kompositionelle Einheit der Giebelreliefs und die Übereinstimmung der Figurenkonzeption sprechen dafür, dass Entwurf und Ausführung der Giebelreliefs von einem Meister geleistet wurde.²⁴

²⁴ Bezüglich *Brunettis* Zuschreibung und Datierung des Tondoreliefs siehe Anhang II, Gegen die Zuschreibung des Tondoreliefs der Porta dei Canonici an Giovanni di Balduccio (S. 156-157).



28 Porta dei Canonici, Giebel, rechter Zwickel, Engel.

Wer war dieser Meister? Die Frage lässt sich unmittelbar nicht beantworten. Um ihrer Lösung näher zu kommen, wird zunächst versucht, verwandte Werke nachzuweisen.

Enge künstlerische Beziehungen zwischen der polychromierten Holzstatue einer Madonna mit Kind, der „Bentornata“, in S. Lorenzo in Florenz (Abb. 29-31) und dem Engel im rechten Giebelzwickel (Abb. 23, 28) — jedoch nur diesem — bemerkte Brunetti.²⁵ Nun lassen sich die Giebelreliefs schwerlich unter verschiedene Hände aufteilen, Demnach müssen stilistische Übereinstimmungen auch zwischen Tondorelief und Bentornata (Abb. 22, 24, 30, 40) zu erkennen sein. Mit den Figuren ausserhalb wie innerhalb des Tondos teilt die Bentornata den schmalen, länglichen Kopftyp, mit den Engeln insbesondere Schnitt und Modellierung des Gesichtes, die weit ausgezogenen Brauen, die Form der von kräftigen Lidern gefassten Augen, die relativ lange Nase im Einklang mit einer gestreckten Wangenpartie, füllige, doch

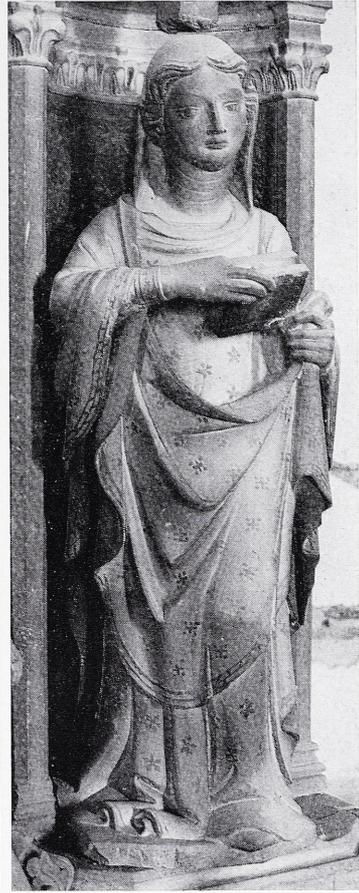
²⁵ Brunetti p. 5 f. — Zur älteren, die Bentornata betreffenden Literatur siehe: Paatz, Kirchen II, p. 562, Anm. 192; Paatz' Meinung (*ebd.* p. 496), die Statue sei in der Mitte des Trecento entstanden, dürfte unzutreffend sein. Die Zuschreibung der Statue an Alberto Arnoldi wurde von L. Becherucci vorgeschlagen, vgl. G. Castelfranco, La Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. Sculture toscane, in: Boll. d'Arte 27, 1933/34, p. 269. Die Zuschreibung wurde von C. L. Raghianti, La Mostra di Scultura Italiana Antica a Detroit (U.S.A.), in: Critica d'Arte 3, 1938, p. 173, bekräftigt und auch, wengleich vorsichtig, von Toesca II, pp. 335 f., 932, wiederholt („maniera dell'Arnoldi“). Brunetti's Zweifel an der Zuschreibung der Bentornata an Alberto Arnoldi besteht zurecht; ausser der Madonnenstatue schrieb Brunetti dem „Maestro della Bentornata“ auch den Engel im rechten Zwickel des Giebels der Porta dei Canonici zu. — Eine Zuschreibung der Bentornata an Alberto Arnoldi verbietet sich, denn die Gemeinsamkeit mit der zwischen 1359 und 1364 von Alberto geschaffenen Madonna auf dem Altar im Oratorio del Bigallo (Dokumente bei: G. Poggi u.a., La Compagnia del Bigallo, in: Riv. d'Arte 2, 1904, pp. 225-228) beschränkt sich auf eine gewisse scharfgratige Modellierung der Faltenzüge, die jedoch nicht allein für diesen Meister typisch ist. Stilistisch weichen die beiden Madonnenstatuen weit voneinander ab. Während Alberto durch die Faltung des Gewandes tiefe Einschnitte in das Volumen der Figur erreicht, ist bei der Bentornata gerade im Gegenteil die Geschlossenheit des Volumens kennzeichnend; Alberto Arnoldi ist als „Meister der Bentornata“ auszuschliessen. Der Verfasser bereitet eine Arbeit über Alberto Arnoldi vor.



29-31 Florenz, S. Lorenzo, „Bentornata“.

nicht volle Wangen, ein schweres Kinn. Gesicht und Hals wirken eigentümlich straff gespannt, wie überhaupt die Oberfläche der Figuren auf weite Strecken: bei der Bentornata ebenso wie bei den Engeln an der Seite Christi ist der Armel über den Arm, das Kleid über den Oberkörper fest wie eine Haut gezogen. Geschlossenheit der Kontur wie des kompakten Volumens ist den Figuren gemeinsam. — Giebelreliefs und Bentornata dürften also von einem Meister stammen.

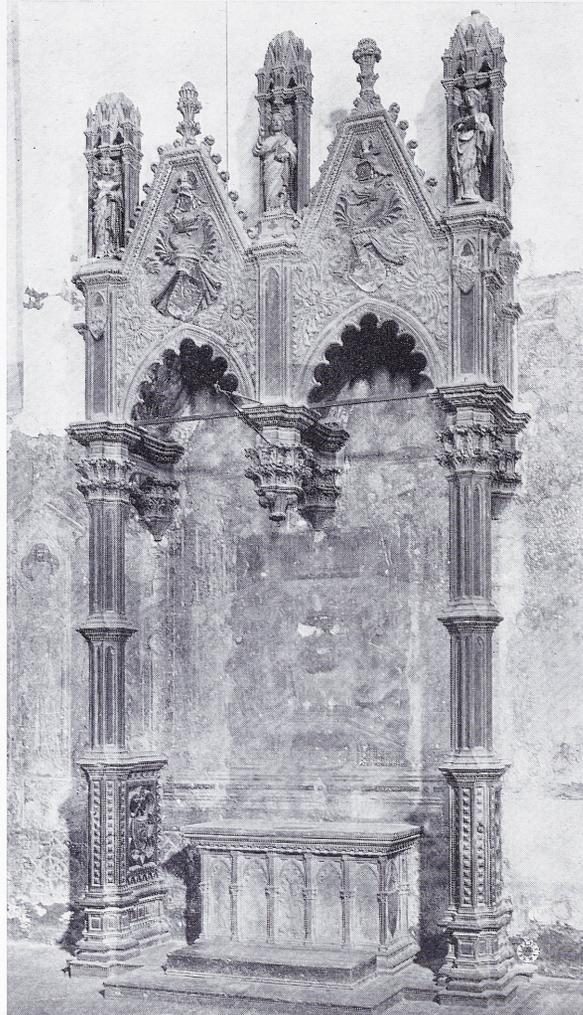
Der Bentornata stilistisch nächst verwandte Statuen finden sich über der Cappella Dragonelli in S. Domenico in Arezzo (Abb. 32-35). Die gleiche Kopf- und Gesichtsbildung; die nämliche Kompaktheit und geschlossene Rundung des Körperes; völlig gleichartige Gewandbehandlung mit klar geschnittenen, um die Figur geführten Faltenzügen; dieselbe straffe Formung, in der eine gleichsam aus dem Innern heraus wirksame Energie anschaulich wird. Nicht in der Modellierung des Kopfes, wohl aber im bewegteren Aufbau der Figur unterscheidet sich die rechte Statue über der Cappella (Abb. 34) etwas von den beiden anderen; man wird jedoch einen Bildhauer nicht auf einen einzigen Figurentyp festlegen dürfen. — Hervorzuheben ist, dass die Formen des skulpturalen Dekors der Cappella Dragonelli am Giebel der Porta dei Canonici wiederkehren: der die Wimperge der Cappella umziehende Rahmen ist dem Tondorahmen in den Motiven wie in der Modellierung verwandt. Die kräftigen, plastisch

32 Arezzo, Cappella Dragon-
delli, Gabriel.33 Arezzo, Cappella Dragon-
delli, Christus.34 Arezzo, Cappella Dragon-
delli, Maria.

geformten Krabben über der Cappella sind über den Fenstergiebeln der östlichen Langhaus-
joche des Domes und entwickelter, gleichsam entfaltet, über der Porta dei Canonici anzutreffen;
der Bogenfries an den Giebelschrägen des Portals findet sich, umgesetzt in Inkrustationsorna-
mentik, übrigens an den Basen dieser Fenster, deren Giebel wiederum mit dem Portalgiebel
in der Gedrungenheit der Gestalt übereinstimmen. Die Form der Wimperge der Cappella ist
dagegen gestreckt; jedoch auch diese Wimpergform steht bemerkenswerterweise in Beziehung
mit dem Florentiner Dom, und zwar leitet sie sich offenbar von den älteren Fenstergiebeln
im Bereich der beiden westlichen Joche des Domlanghauses her.

Die Cappella Dragondelli, deren Statuen so eng mit der Bentornata wie mit den Giebel-
reliefs der Porta dei Canonici verwandt sind, bietet nun einen Anhaltspunkt für die Identifi-
zierung dieses Meisters; sie trägt auf den Kämpfern eine nach Florenz weisende Signatur ²⁶:

²⁶ Zitiert nach *Venturi IV*, p. 694. — Eine Datierung der Cappella Dragondelli kann nur stilkritisch er-
folgen. Der Name wird auch mit Cappella Dragomanni angegeben; er ist jedoch derzeit weniger ge-
läufig. Welcher Familienname zurecht mit der Cappella zu verbinden ist, habe ich nicht herausfinden
können.



35 Arezzo, S. Domenico, Cappella Dragondelli.

HOC OP(us) FECIT MAGIST(er) IOH(anne)S FI(lius) MAGISTRI FRANCISCI DE FLORENTIA. Wer ist dieser Giovanni di Francesco aus Florenz? Die Dekoration der östlichen Langhausfenster des Florentiner Domes, durch ihre Schmuckformen einerseits mit der Cappella, andererseits mit dem Giebel der Porta dei Canonici in enger Verbindung, vermag den Hinweis zu geben: ihr Meister ist Giovanni di Francesco, der in Florenz den Beinamen Fetti führt und zumeist kurz Giovanni Fetti genannt wird.²⁷ Die stilistische Zusammengehörigkeit

²⁷ Am 5.11.1377 (*C. Guasti*, Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile, Florenz 1887, Nr. 282) erhielt Giovanni Fetti den Auftrag zur Dekoration des Fensters auf der Nordseite des dritten Jochs; die Fenster im vierten Joch stimmen mit jenem exakt überein, dürften also auch von Fetti stammen. Möglicherweise kann auch die Dekoration des im dritten Joch gegenüberliegenden Fensters Fetti zuerkannt werden. Es zeigt eine den drei anderen Fenstern auf das engste verwandte Inkrustationsornamentik sowie Krabben von gleichartiger Form und Modellierung. Unmittelbar vergleichbare Krabben finden sich über der Cappella Dragondelli.



36 Florenz, Loggia dei Lanzi, Temperantia.



37 Florenz, Loggia dei Lanzi, Fortitudo.

dieser Werke macht die Identität des Giovanni di Francesco de Florentia in Arezzo und des Giovanni di Francesco Fetti in Florenz sehr wahrscheinlich. Giovanni Fetti, der gerade während der Jahre von 1377 bis 1382 Capomaestro der Florentiner Dombauhütte mit dem Aufgabenbereich der „Dekoration“ war²⁸, dürfte also der Meister der Bentornata sowie der Giebelreliefs der Porta dei Canonici sein.

Die Identifizierung von Giovanni di Francesco de Florentia mit Giovanni di Francesco Fetti ist keineswegs neu.²⁹ Sie basierte aber allein auf der Übereinstimmung des Namens Giovanni di Francesco, denn in Florenz sind für Fetti nur zwei Skulpturen belegt: Fortitudo und Temperantia im Zyklus der sieben Tugenden an der Loggia dei Lanzi (Abb. 36, 37), die beide jedoch nicht von Fetti, sondern von Jacopo di Piero Guidi vollendet wurden; auf ihrer Grundlage ist deshalb unmittelbar keine sichere Vorstellung von dem Bildhauer Fetti zu gewinnen. Fettis Arbeitsanteil an der Fortitudo wurde mit der beachtlichen Summe von 55 Florinen honoriert;

²⁸ Siehe Anhang III, Zusammenstellung der Giovanni Fetti betreffenden Dokumente (S. 157-158).

²⁹ *Venturi* IV, p. 694.

erheblich weniger erhielt er für seine Arbeit an der *Temperantia*.³⁰ So konnte man immerhin darauf schliessen³¹, dass die Arbeit an der *Fortitudo* schon weit gediehen war, als Guidi die Skulptur zur Vollendung übernahm. Erst jüngst erkannte Wundram bei dem Versuch, Guidis Anteil an der *Fortitudo* zu bestimmen³², in der „Geschlossenheit des Volumens“, in der „Zusammenfassung der Umrisse“, in den glatten, gratigen Faltenzügen, schliesslich in der Ausarbeitung des Kopfes die Hand Fettis, der diese Figur im wesentlichen selbst ausgeführt haben dürfte; die *Temperantia* dagegen fügt sich dem Werk Guidis weitgehend ein.

An der *Fortitudo* (Abb. 37, 41, 43) also hat sich die Stichhaltigkeit erstens der Zuschreibung der *Bentornata* (Abb. 29-31, 40, 42) und der Giebelreliefs (Abb. 22-25, 27, 28) an Giovanni Fetti und zweitens der Annahme einer Identität von Giovanni di Francesco Fetti und dem Giovanni di Francesco de Florentia der Cappella Dragondelli (Abb. 32-34, 38) zu erweisen. Dabei ist einerseits zu bedenken, dass in unbekanntem, wahrscheinlich geringem Mass Guidi an der *Fortitudo* beteiligt ist, andererseits, dass Arbeiten, die möglicherweise in der Zeitspanne zweier Jahrzehnte entstanden, dem spätesten Werk gegenübergestellt werden; schliesslich sind vom Motiv her bedingte Unterschiede zwischen bestimmten Typen zu berücksichtigen.

Zunächst ist zu bemerken, dass die von Wundram angeführten Charakteristika der *Fortitudo* weitgehend auf die Fetti hier zugeschriebenen Skulpturen zutreffen: die „Zusammenfassung der Umrisse“ und die — konträr etwa zu Alberto Arnoldis Manier — betonte „Geschlossenheit des Volumens“. Bei einem Vergleich des Gewandstils scheint Vorsicht geboten, denn es ist evident, dass bei der *Fortitudo* selbst beachtliche Unterschiede in der Draperie bestehen. Während das Obergewand vor der linken Seite des Oberkörpers glatt gespannt und sparsam von straff gezogenen Falten gefurcht ist, fällt dasselbe Tuch in der Beinpartie der Sitzfigur lockerer, in grosszügigeren, tieferen Falten; wenn überhaupt, dann hat Guidi an diesen Teil der Figur Hand angelegt, ohne allerdings jene ihm eigene Dynamik der Gewandbewegung zu erreichen, vermutlich eingeengt durch Fettis Vorarbeit. Die gespannte, straffe Faltenführung im oberen Gewandabschnitt aber kennzeichnet auch die Fetti zugeschriebenen Skulpturen. Der Panzer der *Fortitudo* zeichnet getreu die Formen des keineswegs naturgetreu begriffenen Körpers ab, dessen Proportionierung eine leicht verzerrende Streckung aufweist ganz ähnlich derjenigen des Schmerzensmannes (Abb. 22, 37); bei beiden Skulpturen zeigen sich entsprechende Unsicherheiten und Unbestimmtheiten in der Körpermodellierung. So fremd sich der Kopf der *Fortitudo* im Kreis der Werke Guidis ausnimmt, so vertraut erscheint er in der Nachbarschaft der *Bentornata* (Abb. 40-43), der Engel inner- und ausserhalb des Tondorrahmens im Giebelfeld der *Porta dei Canonici* sowie der Figuren der Cappella Dragondelli (Abb. 38). Allesamt sitzen die Köpfe auf zylindrisch gerundeten Hälsen, haben die gleiche längliche Form, werden von gleichartig gekerbtem Haar gerahmt; Gesichtsschnitt und -modellierung weisen auf das engste verwandte Züge auf in der Bildung der breiten, geschlitzten Augen, der gesamten Augenpartie, der verhältnismässig langen Nase und entsprechend gestreckten Wangen, die nicht voll, doch füllig sind und in ein schweres Kinn übergehen.

Nach den an *Fortitudo* und verwandten Skulpturen gewonnenen Kriterien für Fettis Stil ist man versucht, seinen Anteil an der *Temperantia* (Abb. 36) konkret zu fassen. Da fällt nun auf, dass das Obergewand abweichend von der übrigen Gewandung sparsam gefaltet, straff über beide Schultern und den linken Arm gezogen ist. Diese Partie der Figur wird unmittelbar auf Fetti zurückgehen.

³⁰ Die 55 Florinen wurden taxiert am 18.7.1386 (C. Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin 1885, p. 306, Nr. 42). Für die *Temperantia* sind mit Sicherheit 20 Florinen belegt (Frey p. 304, Nr. 32, 24.11.1385; p. 307, Nr. 46, 11.9.1386).

³¹ In Übereinstimmung mit Frey: K. Rathe, Fetti, in: *Thieme-Becker* XI (1915), p. 509 f.

³² M. Wundram, Jacopo di Piero Guidi, in: *Flor. Mitt.* 13, 1968, pp. 195-222, die zitierten Passagen auf pp. 203-206. Die Ergebnisse stehen in Übereinstimmung mit Frey und Rathe, sie widerlegen *Venturi* (IV, p. 711 ff.), der *Fortitudo* und *Temperantia* uneingeschränkt als Werke Fettis sah.

Die Cappella Dragondelli mitsamt ihren Statuen in S. Domenico in Arezzo und die Bentornata in S. Lorenzo in Florenz, die Fensterdekorationen am östlichen Langhaus des Florentiner Domes und Giebel wie Giebelreliefs der Porta dei Canonici, ein Abschnitt der Temperantia sowie die Fortitudo an der Loggia dei Lanzi stehen stilistisch in so engem Zusammenhang, dass sie auf einen Meister zurückzuführen sind: Giovanni di Francesco, genannt Fetti.

Giovanni Fetti

Fetti widerfuhr das Missgeschick, von Venturi in zweifelhafte Gesellschaft — im doppelten Sinne des Wortes — gebracht und danach beurteilt worden zu sein: Venturi schrieb ihm den Hochaltar des Domes in Arezzo ohne Differenzierung seiner offenkundig unterschiedlichen Reliefs und Statuetten zu und wertete diese Arbeiten als 'schlecht' und 'lächerlich'. Venturi stützte sich dabei auf zwei Dokumente, die für den Altar u.a. einen Giovanni di Francesco de Aretis belegen; die Identität dieses Giovanni aus Arezzo mit jenem „de Florentia“ der Cappella Dragondelli und dem in Florenz Fetti Genannten wurde fraglos vorausgesetzt.³³ Einmal abqualifiziert durch die Verbindung mit für ihn völlig ungesicherten Werken, konnte die Verbindung Fettis mit seinem einzigen gesicherten Werk, der Fortitudo, nicht unangetastet bleiben; Venturi schrieb: „Die Zeichnung von Agnolo Gaddi muss die Skulptur von Fetti verbessert haben, der hier kaum wiederzuerkennen ist“.³⁴ Nun ist bekannt, dass Gaddi die Vorzeichnungen zu allen sieben Tugenden an der Loggia dei Lanzi lieferte³⁵, und es ist evident, dass diese Zeichnungen nur allgemeine Anweisungen an die beteiligten Bildhauer gegeben, nicht aber die Qualität ihrer Skulpturen beeinflusst haben können. Die Geringschätzung durch Venturi haftet seither an Fetti, obwohl oder gerade weil niemand mehr — vermutlich wiederum bedingt durch jene Geringschätzung — nach diesem Bildhauer gefragt hat.

³³ *Venturi* IV, pp. 687-699. — Dokumente in: *Vasari-Milanesi* I, p. 311; *Milanesi* führt zwei Dokumente zum Hochaltar des Aretiner Domes an: ... "Infatti tra i rogiti di ser Adatto Cungi notaio aretino si trova uno strumento del 22 di febbrajo 1369, che si dice fatto sotto il portico della cattedrale di Arezzo, essendo presenti *magistro Iohanne Francisci de Aretis et magistro Betto Francisci de Florentia magistris lapidum et intalli laborerii quod fit super altare beati Donati in dicta ecclesia*; ed in un altro del 9 di marzo 1375 fatto parimente sotto il portico suddetto fu tra i testimoni *magistro Iohanne magistro intallii marmorei quod costruitur super altare beati Donati in ecclesia aretina, filio olim ... cive aretino*." — Solange Statuetten und Reliefs des Altares nicht eingehend untersucht sind und die Entstehungsgeschichte des Altares in ihren Umrissen nicht zumindest klarer gezeichnet werden kann, verbietet sich eine Identifizierung des *Giovanni Francisci de Aretis* mit den identischen *Giovanni Francisci de Florentia* und *Giovanni Francisci Fetti*. Wenn für Fetti ein Arbeitsanteil am Altar dabei nicht konkret zu umreißen sein sollte, dann ist eine solche Identifizierung auszuschließen. Ein Arbeitsanteil lässt sich aber erst von einem anderweitig für Fetti wahrscheinlich gemachten Werkbestand her bestimmen; unmöglich ist es, von der Altarskulptur her ein Œuvre Fettis abzugrenzen. Ich würde mich allerdings nicht wundern, wenn es sich erweisen lassen sollte, dass Fetti in irgendeiner Weise am Aretiner Altar beteiligt gewesen wäre. Immerhin scheinen z.B. das Madonnenrelief im Zentrum der Altarfront und das Tondorelief der Porta dei Canonici nicht ohne stilistische Beziehung zueinander zu sein. Bemerkenswert jedenfalls ist auch, dass mit jenem *Giovanni Francisci de Aretis* ein *Betto Francisci de Florentia* erwähnt wird, und Betto di Francesco taucht 1384 neben Giovanni Fetti in Florenz auf (*Guasti* Nr. 352, 355). Die bei verschiedenen Belegen genannten unterschiedlichen Herkunftsbezeichnungen würden einer Identifizierung nicht im Wege stehen, ist doch Andrea Pisano auch mit den Herkunftsangaben „*de Pisis*“ (Signatur der Südtüre im Baptisterium) und „*da Pontedera*“ (*F. Bonaini*, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846, p. 60) überliefert. Auch *Kauffmann* (p. 147), der Fetti in der Nachfolge von Andrea Orcagna sieht und ihn für den Vorgänger von Jacopo di Piero Guidi hält, identifiziert Fetti als Meister des Hochaltars im Aretiner Dom.

³⁴ *Venturi* IV, p. 713.

³⁵ Für Fetti ist die Vorzeichnung Gaddis belegt (*Frey* p. 302, Nr. 17). Zuvor schon hatte Gaddi die erste für den Zyklus bestimmte Zeichnung für eine von Jacopo di Piero Guidi ausgeführte Figur geliefert (*Frey* p. 302, Nr. 13); vgl. *Wundram*, 1968, p. 201.



38 Arezzo, Cappella Dragonelli, Gabriel, Ausschnitt.



39 Porta dei Canonici, linker Türpfosten, mittlerer Block, Ausschnitt.

Wahrscheinlich wurde Giovanni Fetti zwischen 1310 und 1320 geboren.³⁶ Zum ersten Mal ist er 1355, und zwar in der Florentiner Dombauhütte, erwähnt, wo er während der folgenden Jahre und noch 1362 tätig war; über seine künstlerische Arbeit in diesen Jahren ist nichts bekannt. Innerhalb jener Zeitspanne war er von 1357 bis 1360 auch in Prato beschäftigt, ohne dass dort irgendetwas für ihn in Anspruch genommen werden könnte. Da er seit 1377 in Florenz belegt ist, muss er zwischen 1362 und 1377 die Cappella Dragonelli in S. Domenico in Arezzo geschaffen haben, vermutlich schon während der 1360er Jahre, denn die Form der Wimperge der Cappella lässt noch einen unmittelbaren Einfluss der älteren Fenstergiebel am Florentiner Domlanghaus erkennen. Im Juni 1377 wurde er „erneut“ in die Leitung der Dombauhütte gewählt; er muss also bereits zuvor Capomaestro gewesen sein. Mit wenigen kurzen Unterbrechungen hatte er das Amt bis 1382 inne, zeitweilig zugleich mit der Bauleitung der Loggia dei Lanzi; sein Aufgabenbereich erstreckte sich nachweislich auf die Dekoration des noch in Bau befindlichen Langhauses. Nach seiner Entlassung als Capomaestro war er 1384 noch einmal beratend am Dombau tätig. Von 1384 bis 1386 arbeitete er für die Loggia dei Lanzi an der Fortitudo und der Temperantia, die er aus Altersgründen nicht vollenden konnte.³⁷

Welche Aufgaben erwarteten Fetti als Capomaestro des Domes 1377, bzw. welche Arbeit qualifizierte ihn zur Berufung in dieses Amt? — Die Porta dei Canonici war im Mai 1378 vermutlich als giebellooses Portal (Abb. 21) vollendet. Unter den in Florenz ungebräuchlichen Schmuckmotiven des Gewändes (Abb. 2), die nach Brunetti³⁸ eher in einem umbrisch-siene-

³⁶ Erschlossen aus der ersten und letzten Erwähnung; zuerst ist Fetti, schon Meister, 1355 belegt (*Guasti* Nr. 70, 26.6.1355), zuletzt, als er aus Altersgründen die Arbeit an den Skulpturen für die Loggia dei Lanzi am 11.9.1386 abgeben muss (*Frey* p. 307, Nr. 46).

³⁷ Zu den vorstehenden Angaben siehe Anhang III.

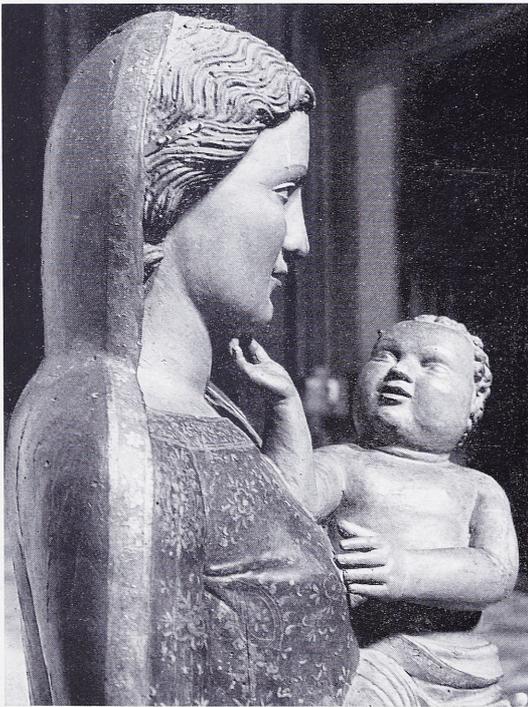
³⁸ *Brunetti* p. 6; siehe auch unsere Anm. 18.



40 S. Lorenzo, „Bentornata“, Ausschnitt.



41 Loggia dei Lanzi, Fortitudo, Ausschnitt.



42 S. Lorenzo, „Bentornata“, Ausschnitt.



43 Loggia dei Lanzi, Fortitudo, Ausschnitt.

sischen Ambiente beheimatet sind, findet sich ein Feigenblattfries, der in Form und Zeichnung mit zwei Aretiner Gewändefragmenten genau übereinstimmt. Zudem sind die Figürchen des Aretiner Frieses in der Modellierung der kräftigen Körper, in der Neigung zu komplizierten Bewegungen, im Streben nach räumlicher Schichtung des Reliefs durch Überschneidungen, ebenso auch in den Schwächen der Figurenproportionierung eng mit den Putten am unteren Werkstück im linken Türpfosten der Porta dei Canonici (Abb. 15, 16) verwandt. Die gesamte übrige, 1378 bestehende Türrahmung dürfte in der Werkstatt des Meisters dieses Werkstücks und unter seiner Mitwirkung entstanden sein.

Ist es Zufall, dass sich einerseits ein Feigenblattfries ausgerechnet in Arezzo findet, der formal und motivisch in enger Beziehung zu Gewände und Türrahmen der Porta dei Canonici steht, dass andererseits für die Cappella Dragonelli in Arezzo und für Giebel sowie Giebelreliefs der Porta dei Canonici ein und derselbe Meister anzunehmen ist? Lassen sich Beziehungen zwischen Türrahmen oder Gewände und anderen hier für Fetti in Anspruch genommenen Werken aufweisen? Das Bestreben nach räumlicher Schichtung durch Überschneidungen etwa kennzeichnet nicht allein die einzelnen Reliefs am unteren Werkstück im linken Türpfosten der Porta dei Canonici (Abb. 2), sondern ebenso ihre Giebelreliefs, insbesondere dasjenige im Tondo (Abb. 1). Doch über eine gemeinsame Reliefkonzeption hinaus lässt sich die unmittelbare Zusammengehörigkeit von Türrahmen und Giebel mit der Gegenüberstellung zweier Köpfe belegen: Der einzige 'grosse' Kopf der Türrahmendekoration am mittleren Block im rechten Pfosten (Abb. 26) ist seiner reinen Profilhaltung wegen am besten mit dem Kopf des Engels im linken Giebelzwickel (Abb. 25) vergleichbar; die Übereinstimmung der Gesichter in Schnitt und Modellierung ist völlig evident. — Der Jesusknabe der Bentornata (Abb. 40, 42), dessen Profil frappant demjenigen des Gabriel über der Cappella Dragonelli (Abb. 38) ähnelt, ist mit dem Putto am mittleren Block im linken Türpfosten der Porta dei Canonici (Abb. 39) geschwisterlich verwandt. Diese beiden Figuren entsprechen sich sowohl in den einzelnen Zügen des Gesichtes als auch in der Körpermodellierung; man beachte nur ein Detail wie die kugelige Ausbildung der Arme am Ansatz zur Schulter, eine Eigentümlichkeit, die sie mit der Bentornata selbst teilen. — Die Beziehungen der 1378 bestehenden Türrahmendekoration zu Werken Fettis sind so mannigfaltig, dass der Türrahmen, der Aretiner Feigenblattfries sowie das Gewände der Porta dei Canonici auf Fetti zurückzuführen sein dürften. Die Existenz der für Florenz ungewöhnlichen, nach Brunetti im Umbrisch-Sienesischen beheimateten Schmuckmotive erklärt sich zwanglos durch Fettis Arbeit in Arezzo, das durchaus im sienesischen Einflussbereich lag. In Giovanni Fetti wäre also der Meister der gesamten Porta dei Canonici zu sehen.³⁹ Was liegt näher als die Annahme, dass derjenige Capomaestro, der in der urkundlich ungefähr auszumachenden Entstehungszeit des Portals für die Dekoration des Domes zuständig war, die Rahmenarchitektur in Zusammenarbeit mit einer offenbar umfänglicheren Werkstatt schuf?

Doch zurück zur Frage nach den Aufgaben Fettis bei seiner Rückkehr nach Florenz wahrscheinlich schon 1376 oder noch früher, da er 1377 „erneut“ zum Capomaestro gewählt wurde. Als erste Aufgabe dürften Fetti Entwurf und Ausführung der Porta dei Canonici übertragen worden sein, die wahrscheinlich zunächst ohne Giebel geplant und bis 1378 vollendet wurde. Zu Ende des Jahres 1377 beauftragte man Fetti mit der Dekoration des Fensters auf der Nordseite des dritten Jochs, dem die Fenster im vierten Joch exakt entsprechen, so dass auch sie unter Fettis Leitung entstanden sein dürften.⁴⁰ Auf Gemeinsamkeiten von Fensterrahmen

³⁹ Wann das Portal entworfen wurde, lässt sich nicht ausmachen. Fetti wird die Porta dei Canonici zunächst als giebelloses Portal um die Mitte der 1370er Jahre entworfen haben, möglicherweise noch während seiner Arbeit in Arezzo.

⁴⁰ Vgl. Anm. 27. — Zur weiteren Tätigkeit Fettis am Dom siehe: *Kreytenberg* (s. Anm. 2), p. 66 f.

und Giebel der Porta dei Canonici wurde hingewiesen. Sollte der Giebel der Portalarchitektur nachträglich hinzugefügt worden sein, dann wird Fetti ihn bald nach 1380 geschaffen haben. Ob die Rahmenarchitektur nun in einem Zuge oder in zwei Abschnitten ausgeführt wurde, mag dahingestellt sein; wesentlich ist, dass in jedem Falle als Meister der gesamten Porta dei Canonici der in den Jahren um 1380 amtierende Capomaestro Giovanni Fetti anzunehmen ist.

Vermutlich im Anschluss an seine Tätigkeit für den Dombau und vor dem umfänglichen Auftrag für die Loggia dei Lanzi, also zwischen 1382 und 1384, wird die Marienstatue der sogenannten Bentornata entstanden sein.

Giovanni Fettis späteste Werke sind die monumentalen Sitzfiguren der Fortitudo und der Temperantia an der Loggia dei Lanzi. Während Fetti die Fortitudo noch weitgehend fertigstellen konnte, so dass sie durchaus als sein Werk gelten kann, steckte die Arbeit an der Temperantia offenbar im Anfangsstadium, als Fetti aus Altersgründen diese Skulpturen aus der Hand und an Jacopo di Piero Guidi geben musste. Diese Übergabe bedeutete nicht lediglich einen Wechsel von einem Meister zum anderen, sondern auch einen Generationswechsel in der Florentiner Bildhauerei des letzten Trecento-Viertels.

Aufschlussreich für die Beurteilung der Arbeit Giovanni Fettis ist jenes Dokument, das aus dem Jahre 1377 die Auftragserteilung zur Dekoration des Fensters im dritten Joch des Domlanghauses überliefert: das Fenster solle *ad voluntatem et libitum magistri Johannes Fecti capudmagistri dicti operis*, also nach Fettis Gutdünken gemacht werden.⁴¹ Man wird schwerlich die sich in dieser Freizügigkeit aussprechende Anerkennung Fettis in Abrede stellen können; vergleichbare Bemerkungen sind jedenfalls ansonsten vom Dombau im 14. Jahrhundert nicht überliefert, im Gegenteil ist in den Dokumenten von dauernden Auseinandersetzungen um jedes gestalterische Detail des Domes die Rede. Diese Anerkennung Fettis wird verständlich, wenn man sich das gegenüber den beiden älteren, westlichen Langhausportalen grundlegend Neuartige der Porta dei Canonici vor Augen führt. Welchen künstlerischen Rang man heute Giovanni Fetti auch immer zubilligen mag, in seiner Zeit, in der Generation zwischen Andrea Orcagna und Francesco Talenti einerseits, Jacopo di Piero Guidi und Giovanni d'Ambrogio andererseits war er in Florenz der führende Bildhauer, und seine Zeitgenossen haben diesen Rang anerkannt.

⁴¹ *Guasti* Nr. 282.

A N H A N G I

Zu Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio

Poggi (p. LXVIII) bezog zwei Dokumente auf den Türrahmen der Porta della Mandorla, die Datierung und Händescheidung ermöglichten: Am 16.10.1394 wurde Giovanni d'Ambrogio für eine Türkonsolle bezahlt, am 3.2.1395 Piero di Giovanni Tedesco für eine zweite (*Poggi* Nr. 353, 354). *Kauffmann* (1926 [s. Anm. 4], p. 220 f.) ordnete die gesamte Türrahmung aufgrund einer Kombination dieser Dokumente mit einem stilkritischen Vergleich diesen beiden Bildhauern zu; am linken Türpfosten und am linken Block im Sturz erkannte er die Arbeit Giovanni d'Ambrogios, am mittleren sowie rechten Block im Sturz und am rechten Türpfosten diejenige Piero di Giovanni Tedescos. Darin ist ihm, soweit ich sehe, die Forschung gefolgt. *Kauffmanns* Händescheidung ist in einem Punkte jedoch zu korrigieren: Am linken Ende des rechten Werkstücks im Sturz befindet sich eine bärtige Männergestalt mit entblösstem Oberkörper, die aus der Reihe der Figürchen von Piero di Giovanni am Türrahmen evident herausragt. *M. Lisner* (Zum Frühwerk Donatellos, in: *Münchner Jb.* III. Folge 13, 1962, p. 67) ist gerade diese Figur besonders aufgefallen als eins der Beispiele in der Türrahmendekoration, die zu den Voraussetzungen des Schmerzensmannes im Archivoltenstempel des Portals, d.h., nach *Lisner*, Donatellos gehören; in der Zuschreibung an Piero di Giovanni folgte die Autorin *Kauffmann*. Die Plastizität dieser Figur, die Modellierung der Muskulatur, die Freiheit der Bewegung, mit der sich dieses Sitzfigürchen aus seiner Ranke herauswendet, die Gewandbehandlung — *Lisner* betont die weiche Wiedergabe des

Stoffes — schliesslich auch der Masstab der Figur unterscheiden sie von Arbeiten Piero di Giovanni. Die genaue Übereinstimmung dieser einen Figur am rechten Werkstück des Sturzes mit den Figürchen am linken Teil der Türrahmung, die Giovanni d'Ambrogio zuzuschreiben sind, lässt keinen Zweifel an der Annahme, dass auch diese Sitzfigur von Giovanni Hand stammt. Die übrigen Figürchen des rechten Blockes im Sturz fügen sich aufgrund ihres Masstabes wie ihrer präziser artikulierten Körperlichkeit ebenfalls nicht in das Werk des Piero di Giovanni ein; andererseits unterscheiden sie sich durch die Überlängung des Rumpfes auch von Giovanni d'Ambrogios Figuren am Türrahmen, wengleich sie von diesem beeinflusst zu sein scheinen. Offenbar wurde der rechte Block im Sturz nicht von Piero di Giovanni geschaffen. *Kauffmann* stützte seine Zuschreibung von zwei Werkblöcken des Sturzes an Piero di Giovanni auf das Dokument vom 5.11.1395 (*Poggi* Nr. 355): *Piero Johannis, teothonico, pro duobus petiis cimase marmoris albi factis per eum pro cardinali porte maioris ecclesie versus viam Casseptariorum de supra, ut in libro duorum L c. 150, l. IV et s. XVIII fp.* *Kauffmann* übersetzte das Dokument offenbar ungenau, denn nicht von zwei Stücken des Sturzes ist die Rede, sondern von zwei Stücken Gesims für den Sturz. Es handelte sich dabei wohl um das Sims mit Palmettenrand unmittelbar über den Türsturzreliefs. Die Zuschreibung von zwei Werkblöcken des Sturzes an Piero di Giovanni ist also urkundlich nicht erforderlich und stilistisch nicht nachzuvollziehen. Doch auch Giovanni d'Ambrogio dürfte lediglich die Sitzfigur am linken Ende des Blockes beigetragen haben. Die übrigen Figürchen des rechten Blockes sind nach meiner Ansicht von Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio geschaffen worden. Diese Zuschreibung hat ihren Grund nicht allein darin, dass eine der Figuren am Block sich klar in das Œuvre des Vaters Giovanni einfügt, sondern vor allem darin, dass die Putten in wesentlichen Zügen mit jenen Figürchen am mittleren Block im Sturz der Porta dei Canonici übereinstimmen, die von Lorenzo geschaffen wurden. — Ihnen fügt sich stilistisch die linke Konsolfigur unter dem nach Westen gerichteten Kapellenfenster der Nordtribuna des Domes an, deren Pendant dem Vater, Giovanni d'Ambrogio, zugeschrieben wurde (*G. Kreytenberg*, Giovanni d'Ambrogio, in: *Jb. d. Berliner Museen* 14, 1972, p. 26 ff.). — Das gemeinsame Arbeiten von Vater und Sohn an dieser Stelle, am rechten Block im Sturz der Porta della Mandorla, der gemeinsame Fortgang beider 1397 von Florenz, die Rückkehr des Sohnes im Gefolge des Vaters, dies alles weist darauf hin, dass Lorenzo keine selbständige, ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit gewesen sein kann. Belegt wird diese Annahme durch die offenkundige stilistische Abhängigkeit des Sohnes vom Vater bei der Ausführung seiner einzigen gesicherten, grossformatigen Skulpturen, der beiden Propheten in den Tabernakeln zuseiten der Archivolten der Porta della Mandorla aus den Jahren 1396/97. Die beiden Statuen unterscheiden sich beträchtlich, weil sie eng an unterschiedliche Vorbilder des Vaters angelehnt sind: während der rechte Prophet deutlich an eine Skulptur wie die Verkündigungsmaria im Florentiner Dommuseum anschliesst, die Giovanni 1391/92 gearbeitet haben dürfte, spiegelt der linke Prophet bis in Details Aufbau und Drapierung der Barnabasstatue im Dommuseum, die Giovanni 1396 vollendete, wieder; der linke dürfte folglich etwas später als der rechte Prophet entstanden sein (zum Barnabas und zur Verkündigungsmaria siehe zuletzt: *Kreytenberg*, 1972, p. 7 f., Anm. 11 bzw. pp. 6 f. und 12 f.).

ANHANG II

Gegen die Zuschreibung des Tondoreliefes der Porta dei Canonici an Giovanni di Balduccio

Als *terminus ante* für den Entwurf der Porta dei Canonici kann der 31.8.1366 gelten; der an diesem Tag vergebene Auftrag zum Bau von zwei „dicken Pfeilern“, vermutlich Vierungspfeilern des Chores, gibt ein sicheres Indiz für die Einführung des vierten Joches. Für eine frühe Entstehung des Entwurfs bald nach diesem Datum hat sich *Brunetti* (1957 [s. Anm. 4], p. 6 f.) ausgesprochen unabhängig von ihrer Hypothese der Autorschaft Giovanni di Balduccios am Tondorelief, sondern allein aufgrund der im unteren Portalbereich anzutreffenden Dekorformen. Sie hält es für „nicht unwahrscheinlich, dass die Zeichnung für die Türe, die einen so archaischen Geschmack zeigt und an deren Ausführung so verschiedene Hände teilnahmen, von einem alten Meister geliefert wurde, der z.B. Talenti gewesen sein könnte“ (p. 7). Es konnte hier dargelegt werden, dass sich zwar möglicherweise mehrere, wenn nicht gar viele, keinesfalls aber „verschiedene“ Hände, im Sinne selbständiger Mitarbeiter, am Werke beteiligten, dass nur von einem Meister und seiner Werkstatt die Rede sein kann. Es ist dargelegt worden, dass in der Porta dei Canonici gegenüber den beiden älteren, westlichen Langhausportalen eine durchaus neue Konzeption realisiert worden ist, auf der der Entwurf der späteren Porta della Mandorla fusst. So archaisch kann der sich an der Porta dei Canonici manifestierende Geschmack gar nicht sein. Wenn „z.B. Talenti“ die Zeichnung geliefert hätte, so ist zu fragen, warum er diese Konzeption nicht an den westlichen Portalen des Langhauses verwirklicht hat. Zu den talentianischen Rahmungen dieser Portale siehe: *Kreytenberg*, 1974, p. 27 ff. Wenn *Brunetti* (p. 7 f., Anm. 11) stilistische Beziehungen zwischen Figürchen am *ballatoio* im vierten

Langhausjoch und solchen an der Porta dei Canonici bemerkt, mag die Beobachtung stimmen; jene Figürchen am *ballatoio* imvierten Joch sind aber nicht 1364 von Talenti ausgeführt worden: das Dokument *Guasti* Nr. 122 bezieht sich auf den *ballatoio* im Bereich der ersten beiden Joche, die nicht vor 1366 vollendet waren, während das vierte Joch zu Talentis Zeiten (letzte Erwähnung 1369; *Guasti* Nr. 224) noch nicht erbaut war.

Die Annahme *Brunettis* (p. 1 ff.), Giovanni di Balduccio habe ca. 1369 das Tondorelief geschaffen, ist sicher unzutreffend. Seine letzte Erwähnung fällt in das Jahr 1349 (vgl. *G. Biscaro*, Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo da Campione, in: Arch. Stor. Lomb., ser. IV, vol. 9, anno 35, 1908, p. 517 ff.). Nach 1349 ist nichts mehr über Giovanni di Balduccio bekannt. — Das Tondorelief und die Krabben auf den Giebelschrägen — „alle von höchst akkurater Ausführung, von denen eine ein graziöses Löwenköpfchen umschliesst“ — sollen nach Brunetti (p. 4) von Balduccio ursprünglich nicht für die Porta dei Canonici, sondern für das Nordportal des vierten Joches geschaffen worden sein. Der Entwurf des Nordportals hat 1368 (*Poggi* Nr. 346) vorgelegen; das Nordportal war bis 1377 soweit gediehen, dass sich Skulpturen daran befanden, die in diesem Jahr wieder entfernt wurden (*Poggi* Nr. 347); ab 1391 hat es seine Gestalt als Porta della Mandorla erhalten. Hätten sich Tondorelief und Krabben über dem Nordportal befunden, wäre es vollendet gewesen; mit Sicherheit hätte man keine Portalrahmung auf der Nordseite entfernt, um sie an der Südseite wieder aufzubauen. — Bei ihrer Zuschreibung des Tondoreliefs an Giovanni di Balduccio beruft *Brunetti* sich auf das im Motiv verwandte Relief an dem von Giovanni etwa 1327/28 geschaffenen Grabmal des Guarniero degli Antelminelli in S. Francesco in Sarzana. Das Schmerzensmann-Motiv ist aber im Trecento nicht ungeläufig und kann nicht für einen bestimmten Bildhauer in Anspruch genommen werden. Als früheres Beispiel sei jenes Relief am Gherardesca-Grabmal (1315/20) im Pisaner Camposanto angeführt, als späteres dasjenige am Grabmal des 1363 verstorbenen Bischofs Scherlatti, ebenfalls im Pisaner Camposanto; hier wird die Halbfigur Christi von zwei Engeln flankiert und steht damit dem Tondorelief motivisch weit näher als das Relief am Antelminelli-Grabmal.

ANHANG III

Zusammenstellung der Giovanni Fetti betreffenden Dokumente

Die Dokumente erwähnen Fetti in chronologischer Folge:

Als Berater der Domopera in Florenz, 1355-1358: *Guasti* (s. Anm. 27) Nr. 70, 26.6.1355; Nr. 70, 17.7.1357; Nr. 72, 13.11.1358; Nr. 72, 22.11.1358.

Als Bildhauer zusammen mit Niccolò di Cecco del Mercia an der Aussenkanzel des Domes in Prato, 1357-1360: nach *C. Guasti*, Il Pergamo di Donatello del Duomo di Prato, Firenze 1887, p. 11. — Dass die Reliefs, die sich heute am Altar der Unterkirche des Prateser Domes befinden, als Reste jener vordonatellesken Aussenkanzel anzusehen sind, ist sehr zweifelhaft. Fetti jedenfalls dürfte mit jenen Reliefs nichts zu tun haben.

Als Bildhauer einer nicht identifizierten Statue in Florenz, 1362: *Guasti* Nr. 87 und *Poggi* Nr. 10, 28.4.1362. — Die Vermutung von *Poggi*, p. XX f., die Statue könne für den 1362 belegten *pontesprizio* des Domes (*Poggi* Nr. 11) geschaffen sein, ist unerweislich.

Als Meister der Cappella Dragonelli in S. Domenico in Arezzo, zwischen 1362 und 1377 (s.o.): *Hoc opus fecit magister Iohannes filius magistri Francisci de Florentia*.

Als Capomaestro von Dombauhütte und Loggia dei Lanzi in Florenz, 1377-1382: *Frey* (s. Anm. 30), p. 265, Nr. 25, und *Guasti*, 1887, Nr. 275, 3.6.1377 (Fetti wird *noviter* zum Capomaestro gewählt); *Frey* p. 266, Nr. 28, und *Guasti* Nr. 279, 18.7.1377; *Frey* p. 266, Nr. 29, 30.7.1377; *Frey* p. 267, Nr. 33, 22.9.1377; *Frey* p. 267, Nr. 34, 30.10.1377; *Guasti* Nr. 282, 5.11.1377; *Guasti* Nr. 289, 10.12.1378; *Guasti* Nr. 290, 10.12.1378; *Guasti* Nr. 298, 14.6.1379; *Poggi* Nr. 887, 22.9.1379; *Guasti* Nr. 301, 17.10.1379; *Guasti* Nr. 302, 3.11.1379; *Guasti* Nr. 303, 16.12.1379; *Guasti* Nr. 304, 10.2.1380; *Guasti* Nr. 305, 28.2.1380; *Frey* p. 301, Nr. 6, 17.7.1380; *Guasti* Nr. 317, 21.12.1380; *Guasti* Nr. 322, 24.2.1381; *Guasti* Nr. 323, 13.3.1381; *Guasti* Nr. 328, 7.11.1381; *Frey* p. 272 f., Nr. 63 und *Guasti* Nr. 330, 14.3.1382; *Frey* p. 273 f., Nr. 67 und *Guasti* Nr. 331, 19.8.1382; *Frey* p. 274, Nr. 68, 25.8.1382; *Frey* p. 274, Nr. 69, 23.10.1382; *Frey* p. 275, Nr. 71 und *Guasti* Nr. 336, 28.11.1382.

Aus folgenden der genannten Dokumente geht hervor, dass Fetti zeitweilig (1377, 1380, 1382) zugleich auch Capomaestro der Loggia dei Lanzi war: (nach Daten) 22.9.1377; 17.7.1380; 19.8.1382; 25.8.1382; 23.10.1382.

Amtsunterbrechungen für Dezember 1379 und einige Monate 1381 ergeben sich aus folgenden der genannten Dokumente: (nach Daten) 3.11.1379; 16.12.1379; 10.2.1380; 28.2.1380; und 13.3.1381; 7.11.1381.

Die Aufgabenteilung unter den beiden Capomaestri der Dombauhütte geht hervor aus *Guasti* Nr. 334, 10.11.1382, wo ohne namentliche Festlegung ausdrücklich unterschieden wird: *duo capudmagistri: unus murorum, alter scarpelli*. Neben Fetti war Johannes Stefani, genannt Guaczetta, Capomaestro von 1378 bis 1382 (*Guasti* Nr. 285 ff.) speziell für Bautechnik, wie insbesondere aus *Guasti* Nr. 286 deutlich wird. Diese Aufgabenteilung in der Leitung der Bauhütte geht schon aus früheren Dokumenten über Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini indirekt hervor.

Das Dokument vom 21.12.1380 besagt nicht, dass Fetti ein Weihwasserbecken gemacht habe, sondern lediglich, dass er als Capomaestro ein bereits vorhandenes im Dom aufgestellt hat. Aufgrund des Dokuments kann das am ersten Pfeiler rechts im Dom stehende Becken, weder Schaft noch Becken, Fetti zugeschrieben werden.

Als Berater der Domopera in Florenz, 1384: *Guasti* Nr. 352, 4.4.1384; Nr. 355, 6.6.1384. — *H. Saalman*, Santa Maria del Fiore, 1294-1418, in: *Art Bull.* 44, 1964, p. 492, verlängerte aufgrund dieser Urkunden Fettis Amtszeit als Capomaestro irrtümlich bis 1384; in diesem Jahr wird Fetti unter *maestri* aufgeführt.

Als Bildhauer von Fortitudo und Temperantia an der Loggia dei Lanzi in Florenz, 1384-1386: *Frey* p. 302, Nr. 17, 11.2.1384; p. 303, Nr. 20, 4.5.1384; p. 303, Nr. 21, 15.7.1384; p. 303 f., Nr. 26, 15.3.1385; p. 304, Nr. 28, 23.6.1385; p. 304, Nr. 29, 28.8.1385; p. 304, Nr. 32, 24.11.1385; p. 305, Nr. 35, 20.3.1386; p. 306, Nr. 42, 18.7.1386; p. 307, Nr. 46, 11.9.1386.

RIASSUNTO

Sulla base di alcuni documenti degli anni 1397/98 si credé che l'incorniciatura della Porta dei Canonici risalisse alla fine del Trecento, fino a che Giulia Brunetti nel 1957 dimostrò che il portale — ad eccezione dell'arco decorato nel timpano databile 1401/02 — era già completato nel 1378. Nel 1397/98 dovette essere rinnovato solo l'architrave del portale, perché il precedente, di cui si conservano frammenti in via de' Bardi a Firenze, era stato danneggiato; contrariamente a quanto supposto fino ad ora, non fu sostituito l'intero architrave, ma soltanto le parti centrali e di destra. La Porta dei Canonici dell'anno 1378 probabilmente era un portale senza frontone, perché il frontone odierno è stato applicato al rivestimento della parete ovviamente in un secondo tempo. Il frontone però deve essere stato ampliato già alcuni anni dopo, circa nel 1380/82, perché gli stretti legami stilistici fra i rilievi della cornice della porta e quelli del frontone rivelano la mano di un solo maestro.

Come maestro dell'intero portale si fa il nome di Giovanni Fetti, il quale nel 1377 fu eletto „noviter“ nella direzione dell'Opera del Duomo, carica questa che doveva aver già rivestito almeno una volta in precedenza e che ricoprì poi fino al 1382; il suo incarico riguardava non l'architettura, ma le decorazioni. Il Fetti doveva essersi qualificato per questo incarico di capomaestro con le sue opere in Arezzo: la Cappella Dragonelli in S. Domenico e la cornice di un portale, della quale sono conservati solo due frammenti nel Museo Medioevale. Pare che il Fetti abbia scolpito la statua della Madonna detta „Bentornata“ in S. Lorenzo solo dopo il 1382. Le sue ultime opere, la Temperantia e la Fortitudo nella Loggia dei Lanzi, non poterono essere completate; quando i lavori alla Temperantia erano ancora agli inizi e la Fortitudo era quasi terminata, Jacopo di Piero Guidi ebbe l'incarico del loro completamento. Questo non significò soltanto un cambiamento da un maestro all'altro, ma anche un passaggio di generazione nella scultura fiorentina dell'ultimo quarto del Trecento.

Bildnachweis:

Alinari: Abb. 1, 2, 36, 37. — Laurati, Florenz: Abb. 3-6, 8, 10-13, 15, 18-20, 22-28, 41. — Sopr. Gall., Florenz: Abb. 7, 9, 40, 43. — Brogi: Abb. 14. — Sopr. Gall. e Mon., Arezzo: Abb. 16, 17, 33-35, 38. — Verfasser: Abb. 21. — Artini, Florenz: Abb. 29-31, 39, 42. — Anderson: Abb. 32.