

## OR SAN MICHELE UND DIE FLORENTINER ARCHITEKTUR UM 1300

*von Gert Kreytenberg*

In seinem Werk über die europäische Architektur um 1300 bemerkte Werner Gross: "Statt des dünnblütigen, wenn auch glanzvollen Endlaufes einer grossen Stilbewegung, als welchen sich die Architektur um 1300 dem nordländischen Betrachter gewöhnlich darstellt, begegnet in der italienischen Architektur dieser Zeit ein offenkundiger Neuanfang — Absage zugleich an das Alte, Mittelalterliche, aber nicht als blosser Widerspruch wie vielfach im Norden, sondern als die selbstbewusste Anbahnung einer neuen Idee vom Bauen überhaupt".<sup>1</sup> In der zivilen Architektur manifestiert sich dieses Werden eines neuen Bauens anschaulich in dem palastartigen Gebäude des städtischen Kornspeichers Or San Michele in Florenz (Abb. 1, 2).

Or San Michele liegt im Zentrum der Stadt halbwegs zwischen Dom und Palazzo Vecchio, dem Sitz der Signoria. An seiner Stelle hatte ursprünglich das Kloster San Michele in Orto gestanden, das wahrscheinlich 1239 in einer Geschlechterfehde zerstört wurde. Der Name überdauert in der Bezeichnung Or San Michele. Die Stadtverwaltung bemächtigte sich des Grundstücks zur Anlage zunächst eines Platzes, auf dem sie 1285 eine offene Halle für den Kornmarkt errichten liess. Ein Madonnenbild, das an einem ihrer Pfeiler angebracht war, begann 1292 wunderbare Krankenheilungen zu bewirken. In der Folge entwickelte sich der Kornmarkt Or San Michele zu einer bedeutenden Kultstätte, an der eine eigens gegründete Bruderschaft, die *Laudesi*, regelmässig die Marienverehrung vor dem Gnadenbild pflegte. Die Kornhalle brannte 1304 ab, eine zweite war bereits nach kurzer Zeit baufällig. 1336 beschloss die Stadtregierung, die Halle durch einen Neubau zu ersetzen. Es sollte ein Palast entstehen, genügend gross, um die benötigten Getreidemengen aufzunehmen, würdig, um dem wundertätigen Madonnenbild als Rahmen zu dienen, und schön, um der Stadt zur Ehre zu gereichen. Zugleich wurde eine Kommission damit beauftragt, den Neubau vorzubereiten, dessen feierliche Grundsteinlegung am 29. Juli 1337 stattfand. Bei dieser Gelegenheit wurde festgestellt, dass über der offenen Halle zwei Geschosse als Kornspeicher errichtet werden sollten. Das Bauwerk, das Markthalle und Kornspeicher, das merkantile und zugleich religiöse Funktionen in sich vereinigte und überdies als "Wahrzeichen des florentinischen Gemeinwesens" (Paatz) — wie der Dom und wie der Palazzo Vecchio — verstanden sein wollte, war also von Anbeginn in seinem vollen Umfang geplant worden.<sup>2</sup>

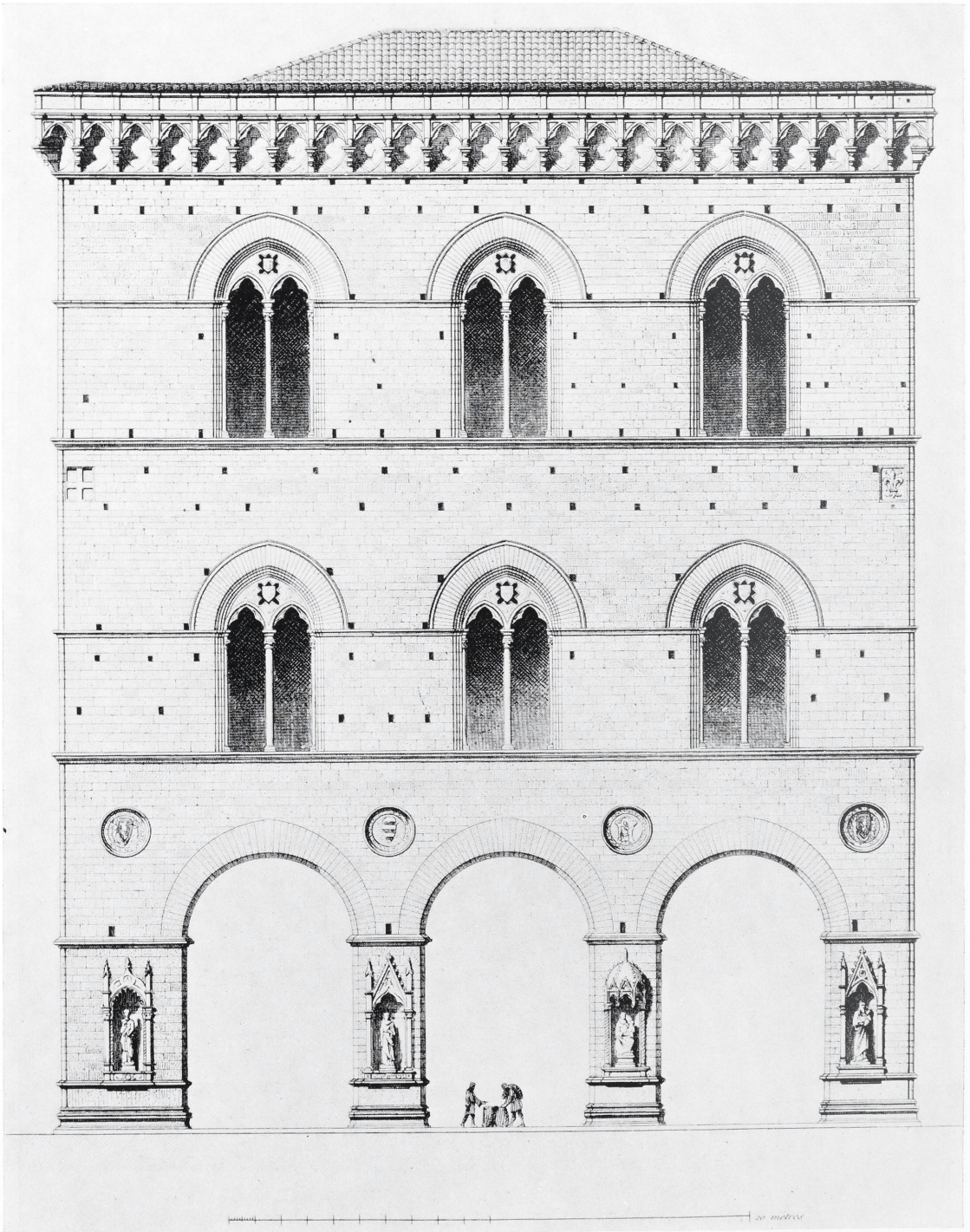
Die Bauarbeiten gingen stets schleppend voran. 1339 standen erst einige der zehn Aussenpfeiler jeweils mit einer Nische an der Aussenseite (Abb. 2, 4). Mit dem Beginn der Bauarbeiten setzte sogleich auch die Ausführung der Dekoration ein. Auf Anregung der Seidenweberzunft wurde 1339 beschlossen, dass die Zünfte, die die staatstragenden Organisationen waren, Statuen ihrer Patrone in den Nischen aufstellen sollten. Als erste kamen die drei mächtigsten Zünfte, die Wollweber, die Seidenweber und die Tuchhändler, noch 1339/40 ihrer Verpflichtung nach, ihre Nische zu inkrustieren und zu rahmen und eine Statue des Patrons schaffen zu lassen. Der Bau der Kornhalle war noch kaum über die ersten Anfänge hinaus gediehen, als die Regierung 1343 hier einen Annenkult stiftete, um an die Vertreibung Walters von Brienne zu erinnern; am Tag der heiligen Anna war es den Florentinern 1343 gelungen, der Tyranis des Duca d'Atene, der als guelfischer, von Anjou-Neapel getragener Schutzherr in die Stadt gekommen war, ein Ende zu setzen.<sup>3</sup> Damit wurde zweifellos die religiöse Funktion der Markthalle noch im Stadium des ersten Aufbaus gestärkt, und die nächsten Massnahmen der Laudesi-Bruderschaft dürften das Gleiche bezweckt, es jedenfalls bewirkt haben. Während die Bauarbeiten noch immer nicht über die bereits mit Fresken geschmückten Pfeiler (Abb. 3, 12) hinausgelangt waren, beauftragte die Bruderschaft Bernardo Daddi mit einem neuen, 1347 vollendeten Gnadenbild der Madonna und bald nach dem Abklingen der grossen Pest von 1348 Andrea Orcagna mit der Ausführung eines monumentalen marmornen Tabernakels.<sup>4</sup> Die Schaffung dieses Tabernakels hat die Einwölbung zumindest eines der sechs Joche der Markthalle zur Voraussetzung. Insofern dürfte der Auftrag zum Tabernakel auch einen Anstoss zur Weiterführung der Bauarbeiten gegeben haben. Für 1350 ist bezeugt, dass die Lehrgerüste für die Gewölbe errichtet waren.<sup>5</sup> Die sechs Kreuzrippengewölbe der Halle dürften in den folgenden Jahren fertiggestellt worden sein, während das Tabernakel emporwuchs. 1359 hat Andrea Orcagna dieses Tabernakel signiert und datiert. Die Vollendung des Tabernakels im südöstlichen Joch an der Seite des Annenaltars im nordöstlichen Joch dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, dass die Stadtregierung 1361 den Getreidemarkt von Or San Michele verlegte. Während das als Markthalle konzipierte Erdgeschoss des Speichergebäudes langsam in rund einem Vierteljahrhundert entstand, wurde die profane Funktion durch die zunächst weit weniger gewichtige religiöse Zug um Zug verdrängt. Die Konsequenz war, dass die Arkaden ab 1366 durch Masswerk, Fenster und Füllwände langsam eine nach der anderen über die Spanne eines halben Jahrhunderts geschlossen wurden<sup>6</sup>, so dass die Markthalle in einen Sakralraum umgewandelt wurde.

Über die Errichtung der beiden oberen Stockwerke (Abb. 1, 2, 3), die als Kornspeicher geplant und durch eine Treppe im nordwestlichen Eckpfeiler sowie durch eine Kornschütte in einem der Pfeiler auf der Nordseite mit der Halle im Erdgeschoss verbunden waren, sind keine sicheren Daten derzeit verfügbar, doch scheinen sie 1380 annähernd fertiggestellt gewesen zu sein, denn in diesem Jahr wurde Marmor offenbar für die Fenster beschafft und am Dach gearbeitet. Mit dem Kranzgesims erhielt Or San Michele schliesslich 1404 den oberen Abschluss.<sup>7</sup>

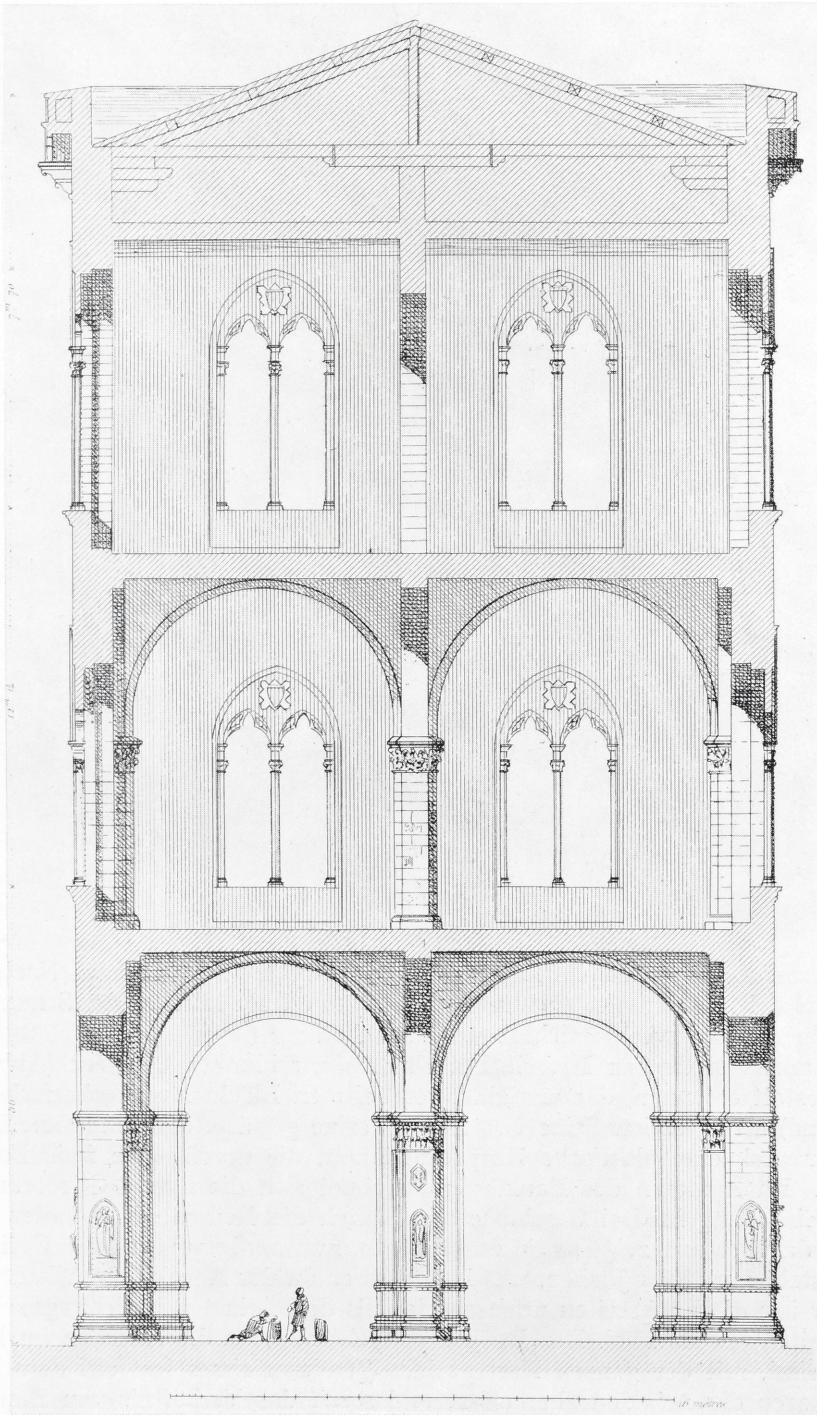
In Gedanken müssen wir die Füllwände aus den Arkaden des Erdgeschosses entfernen (Abb. 2), wenn wir uns vorstellen wollen, welches Bauwerk der Architekt zu entwerfen hatte: eine offene Markthalle als Stützengeschoss für einen hohen, zweistöckigen Kornspeicher, der den Eindruck eines Palastes erwecken sollte. Für eine solche Kombination von Anforderungen an ein Bauwerk gibt es in der europäischen Architektur weder ein Vorbild noch eine Nachfolge. Die Verbindung von Halle und Speicher wird kaum auf die Idee eines Baumeisters zurückzuführen sein; die Aufgabenstellung dürfte vielmehr von kalkulierenden Kaufleuten und Politikern, was im damaligen Florenz annähernd identisch war, formuliert worden sein. Entscheidend ist allerdings, wie der unbekanntete Baumeister seine



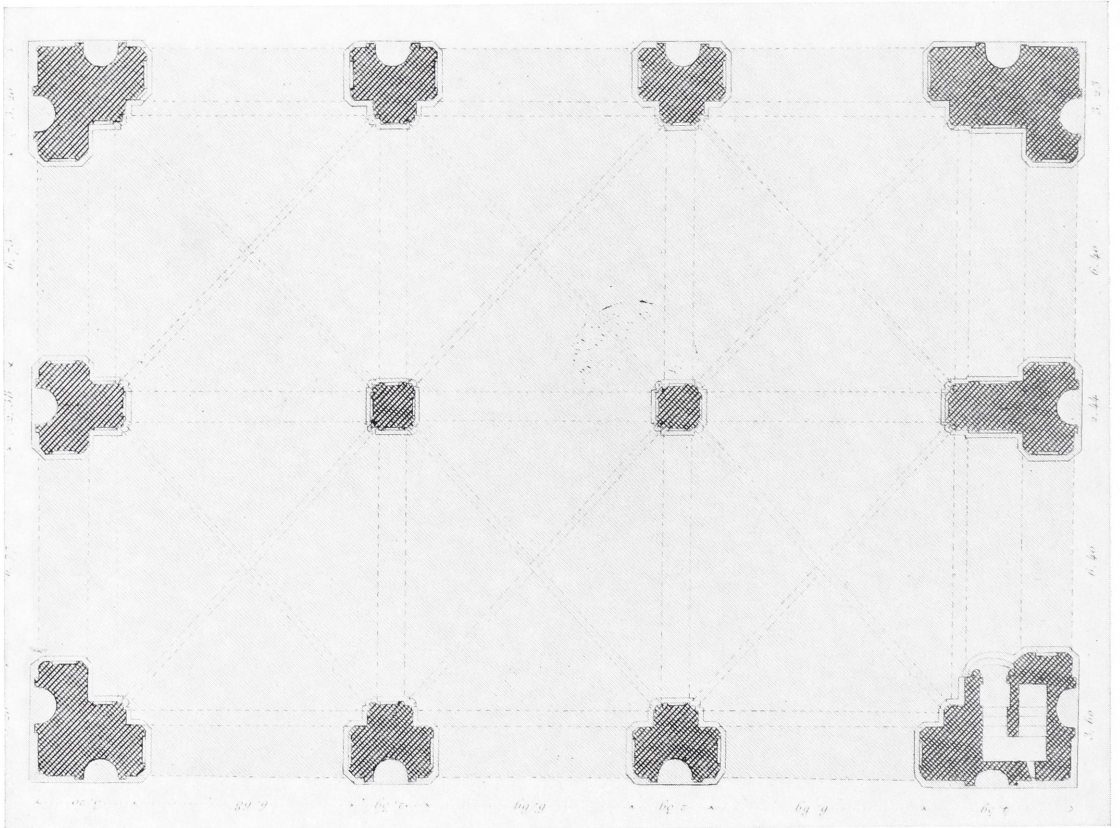
1 Florenz, Or San Michele, Ostseite.



2 Florenz, Or San Michele, Südseite.



3 Florenz, Or San Michele, Querschnitt.



4 Florenz, Or San Michele, Grundriss des Erdgeschosses.

sehr besondere Aufgabe gelöst hat, die dadurch begünstigt war, dass auf Nachbargebäude keinerlei Rücksicht genommen zu werden brauchte, da ein allseits von Strassen umgebenes, frei stehendes Bauwerk errichtet werden sollte.

Der Architekt von Or San Michele hat ein hohes, schlankes Bauwerk (Abb. 1, 2) von quadriger Gestalt erdacht, das aus glatt gearbeiteten Blöcken von ockerfarbenem Sandstein (macigno) errichtet ist. Seine Gestalt und seine geglättete, straffe Oberfläche verleihen dem Bauwerk eine plastische Körperhaftigkeit, die durch seine freie Position noch betont wird. Im Äusseren des Baukörpers zeichnet sich die innere Gliederung (Abb. 3, 4) ab. Die Einteilung in drei Geschosse wird durch die Reihen der Arkaden unten und der Fenster darüber angezeigt sowie durch zarte, nur wenig vortretende Gesimse. Jedes Geschoss besteht aus sechs Jochen, was im Äusseren an der Anzahl der Arkaden und Fenster ablesbar ist; die Längsseiten umfassen jeweils drei Arkaden beziehungsweise Fenster, die Schmalseiten jeweils zwei. Der Baukörper steht nun, da die Arkaden im Erdgeschoss geschlossen sind, mit der ganzen Masse seines Quaderumrisses fest auf dem Boden. Ursprünglich waren die Arkaden aber offen, und somit das Verhältnis von Baukörper und Standfläche ein anderes. Anstelle des etwas massigen Auflagerns hat der Baukörper auf seinen zehn Aussenpfeilern im Wortsinne gestanden, in einer aktiven Haltung also, wobei die Masse seines Körpers vom Boden abgehoben war.

Die mächtigen Aussenpfeiler (Abb. 2, 4) sind rechteckig, wobei jeweils eine ihrer Längsseiten zugleich Teil der Aussenseite und Oberfläche des Baukörpers ist. Dabei sind die Eckpfeiler optisch sinnfällig jeweils etwas breiter als die Zwischenpfeiler. Bei jedem Pfeiler setzt ein kräftig ausgebildetes Gesims die Basis vom Schaft ab. Die Aussenseite jedes Pfeilerschaftes nimmt oberhalb eines zweiten, zarteren Gesimses eine Nische auf, die Schmalseiten jeweils eine Blendnische; an die Innenseite lehnt sich der Halbpfeiler beziehungsweise in den Ecken der Viertelpfeiler des inneren Jochsystems. Der Pfeilerschaft wird nach oben durch ein drittes, wiederum kräftigeres Gesims mit einem Zahnschnittfries begrenzt, das bei der Arkadenöffnung den unteren Abschnitt vom rundbogigen Abschluss absetzt. Etwas oberhalb der Arkadenbögen, zwischen denen Tondi in die Mauer eingelassen sind, umzieht ein viertes Gesims den Baukörper und scheidet das Erdgeschoss vom mittleren Geschoss. Dieses und das obere Geschoss, voneinander ebenfalls durch ein Gesims abgesetzt, sind gleichartig angelegt. In der Achse der Arkaden unten öffnen grosse, spitzbogige Fenster mit Biforienmasswerk die Wände beider Geschosse, die analog dem Erdgeschoss jeweils durch Gesimse in der Höhe zwischen Gewände und Bögen der Fenster unterteilt werden. Ein weit vorkragendes Kranzgesims bildet den optisch erforderlichen oberen Abschluss des Aussenbaues. Der Einheitlichkeit im Erscheinungsbild des Aussenbaues entspricht die Einheitlichkeit der inneren Gliederung (Abb. 3, 4). Im Erdgeschoss sind an die Binnenseiten der Aussenpfeiler, wie gesagt, jene Halbpfeiler beziehungsweise in den Ecken jene Viertelpfeiler gelehnt, die zusammen mit zwei frei stehenden Pfeilern die Kreuzrippengewölbe der sechs Joche der Halle tragen. Die Gliederung der Pfeiler, Kreuzpfeiler mit eingestellten Diensten, stimmt mit jener der Aussenpfeiler überein mit der einen Abweichung, dass über der Blendnische jeweils noch ein hexagonales Zierfeld in den Pfeilerschaft eingelassen ist. Die Pfeiler enden in zweireihigen Blattkapitellen, über denen die rundbogig abschliessenden Gurtbögen sich aus dem Kreuzpfeiler entwickeln, wie auch die Rippen durch die Dienste vorbereitet werden. Die Struktur der Pfeilerhalle des Erdgeschosses wird im ersten Geschoss des Speichers wiederholt, und auch das zweite Speichergeschoss nimmt sie auf, allerdings mit dem Unterschied, dass nun die sechs Raumeinheiten nicht überwölbt, sondern durch eine hölzerne Flachdecke gedeckt sind. Darüber folgt eine verhältnismässig niedrige Dachkonstruktion, die vom Kranzgesims des Aussenbaues verblendet wird.

Das Bemerkenswerte dieses Bauwerks (Abb. 1, 2, 3, 4) sind — abgesehen von der einzigartigen Kombination der Funktionen als Markthalle und als Kornspeicher — die Proportionen des Baukörpers und die konsequente Systematisierung seiner Teile. Die Achsen von Arkaden und Fenstern legen — wie auch die Binnengliederung mit zwei mal drei Joche — anschaulich dar, dass Breite und Länge im Verhältnis 2 : 3 stehen. Ungefähr jedenfalls, denn es gibt eine optisch allerdings irrelevante Unregelmässigkeit: die Nordseite des nordwestlichen Eckpfeilers ist wegen der Treppe etwas gestreckter als die Eckpfeiler am Ostende des Gebäudes; konsequenterweise ist auch die Südseite des südwestlichen Eckpfeilers etwas gestreckter, was für den Innenbau zur Folge hat, dass die Viertelpfeiler und der Halbpfeiler des Jochsystems an der Westseite gestelzt und die Stelzen durch Tonnen miteinander verbunden sind, und dieses in allen drei Geschossen. Doch nicht nur Breite und Länge korrelieren im Verhältnis 2 : 3 miteinander, sondern auch Länge und Höhe, und zwar im Verhältnis 3 : 4. Die Relation von Breite und Höhe ist 1 : 2, mit anderen Worten: der Baukörper ist genau doppelt so hoch wie breit. Die drei Geschosse des Bauwerks (Abb. 2) nehmen in der Höhe nach oben hin ab. Die Geschosse sind durch Gesimse voneinander abgesetzt und jeweils durch ein weiteres Gesims in zwei Abschnitte untergliedert. Bei den Geschossen und ihren Abschnitten lassen sich bisher erstaunlicherweise unbemerkt gebliebene Massbeziehungen feststellen. Im Erdgeschoss sind die Abschnitte

gleich gross. Die Abschnitte des mittleren Geschosses differieren beträchtlich, und zwar ist der untere kürzer als der obere. Im Obergeschoss stimmen die Abschnitte wieder in etwa überein. Warum also die Ungleichmässigkeit im mittleren Geschoss, so fragt man sich. Der untere, kürzere Abschnitt ist so gross wie jeder der Abschnitte des Obergeschosses und der obere, längere Abschnitt ist genau so gross wie jeder der Abschnitte des Erdgeschosses. Im mittleren Geschoss durchdringen sich das untere und das obere. Dabei ergibt sich, dass der obere Abschnitt des Erdgeschosses plus der angrenzende untere Abschnitt des Mittelgeschosses im Mass übereinstimmen mit dem oberen Abschnitt des Mittelgeschosses plus dem angrenzenden unteren Abschnitt des Obergeschosses. Dadurch wird die Aufteilung der Wände von Or San Michele durch drei Geschosse überspielt, und die Abschnitte werden miteinander verspannt.

Als der Entwurf von Or San Michele 1336/37 geschaffen wurde, wohlgerneht nicht als Kirche, sondern als Markthalle und Kornspeicher, hatte Florenz kein Bauwerk von vergleichbarer Ausgewogenheit der Proportionen, Konsequenz der Gliederung und Harmonie der Formen aufzuweisen. Zurecht sagt Paatz: "Or San Michele ist eine der vollkommen-



5 Florenz, S. Maria Novella.



sten Schöpfungen der Florentiner Trecento-Baukunst und entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsam: in diesem Baugedanken wurden die wichtigsten Bestrebungen des ersten gotischen Jahrhunderts der Florentiner Baukunst zusammengefasst und mit genialer Schöpferkraft so ausgewertet, dass aus den alten Ideen ein neues Schönheitsideal herauswuchs".<sup>8</sup>

Die Dominikanerkirche S. Maria Novella (Abb. 5) war das erste gotische Bauwerk in Florenz, dessen Entstehungsgeschichte allerdings noch keineswegs geschrieben ist. Entgegen der allgemeinen Auffassung<sup>9</sup> dürfte die Kirche nicht bereits ab circa 1245, sondern erst beträchtlich später errichtet worden sein. Nach der ersten Ordensregel nämlich durften die Gebäude des Dominikanerordens nicht höher als 20 Ellen sein, die Kirche nicht mehr als 30 Ellen bis zum First messen. Die strenge Regel änderte sich erst unter dem Generalat von Giovanni da Vercelli ab 1264. Zurecht sieht Orlandini einen terminus post quem für den Neubau der Kirche in dem 14. März 1277, als der Kardinallegat Fr. Latino Malabranca Orsini den Fr. Pasquale dell'Incisa beauftragte, Bauofferten einzuholen.<sup>10</sup> Derselbe Legat konnte nicht lange danach, am 18. Oktober 1279, den Grundstein legen.<sup>11</sup> S. Maria Novella brachte, bedeutsam auch im Hinblick auf Or San Michele, eine Raum-



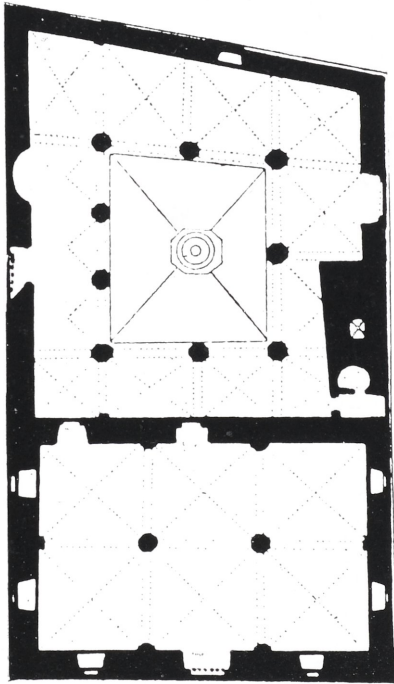
6 Florenz, S. Croce.



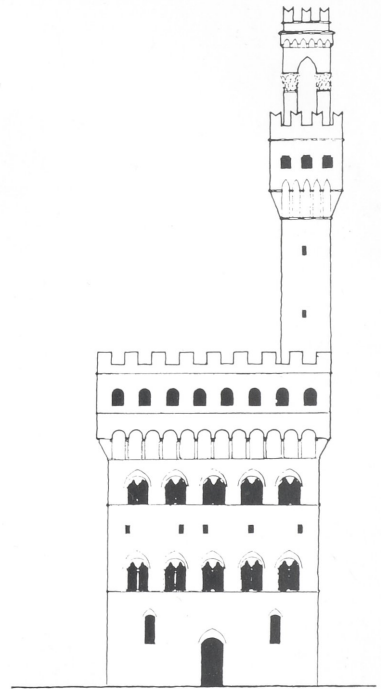
7 Florenz, Palazzo Vecchio.



8 Florenz, Palazzo Vecchio, ursprünglicher Hauptbau.



9 Florenz, Palazzo Vecchio, Erdgeschossgrundriss. Unten der dem Hof nördlich vorgelagerte ursprüngliche Hauptbau mit der Sala dell'Arme.



10 Die ursprüngliche Hauptschaufseite.

konzeption, die grundverschieden von kathedralgotischer Baugesinnung eine fast hallenartige Weite von den sehr bestimmten Grenzen der Wände umfassen liess.<sup>12</sup> Wenig später als die Dominikaner begannen die Franziskaner den Neubau ihrer Kirche S. Croce (Abb. 6), deren Entwurf nicht lange vor der Grundsteinlegung am 3. Mai 1295 entstanden sein dürfte. Als Baumeister wird vielfach Arnolfo di Cambio in Betracht gezogen<sup>13</sup>, der im selben und im Folgejahr Pläne für den Neubau des Florentiner Domes vorgelegt und zu realisieren begonnen hat.<sup>14</sup> Das arnolfianische Dombauprojekt — wie immer es ausgesehen haben mag — war sicherlich nicht identisch oder auch nur im entferntesten verwandt mit dem erst ab 1355 konzipierten und ausgeführten aktuellen Bau des Domes.<sup>15</sup> Die Kirche S. Croce, die möglicherweise ebenfalls auf Arnolfo di Cambio zurückzuführen ist, nimmt, was die Weite des Raumes betrifft, den Bagedanken von S. Maria Novella auf, bringt jedoch eine Fülle von Innovationen, in denen sich ein spezifisch florentinischer Geist äussert. „Aussen- und Innengestalt fallen messerscharf zusammen“, wie Gross bemerkte, dem eine glänzende Analyse von S. Croce verdankt wird.<sup>16</sup> Die Innengestalt wird durch kubische Grundformen bestimmt. Der Raum wirkt „als Ganzes dank der Sicherheit seiner geometrisch einfachen Grundvorstellungen nicht nur freizügig, sondern auch ätherisch leicht, von der Baumaterie nicht mehr beschwert“.<sup>17</sup> Der Klarheit der Raumform dient die Verwendung eines offenen Dachstuhls als oberer Raumbegrenzung, die wie eine Flachdecke wirkt. Zurecht spricht Gross von „einem flachgedeckten Basilikalraum, bei dem

aber das fehlende Gewölbe nicht als Behelf wie in den romanischen Flachbasiliken, sondern als Befreiung des Raumes vom Zwang der Wölbkonstruktion wirkt".<sup>18</sup> Die Weite dieses Raumes entgleitet nicht ins Unermessliche, sondern wird durch eine neue systematische Gliederung der Wand für den Betrachter überschaubar gemacht, und zwar bilden die Vertikalen von Pfeilern und Pilastern sowie die Horizontalen von Blattkapitellreihe und Laufgang eine Felderung, in die auch die Öffnungen der Arkaden fest eingespannt sind. Ohne die in S. Croce erstmals verwirklichten Baugedanken wäre Or San Michele unvorstellbar.

An der Stelle des gotischen Spitzbogens findet in Or San Michele der Rundbogen Verwendung, in der Pfeilerhalle des Erdgeschosses jedenfalls, während die Fenster der beiden Geschosse darüber spitzbogig sind. Darin ist kein Widerspruch, Stilbruch oder Eklektizismus zu sehen; deutlich wird vielmehr, dass Spitz- und Rundbogen gleichermaßen gebräuchliche Vokabeln der Formensprache der Florentiner Architektur des Trecento waren. So wie in der Florentiner Architektur selbst der Gotik die Wand als Raumgrenze nicht negiert wird, so wird die Verwendung des Rundbogens zwischen Romanik und Renaissance nicht unterbrochen, und zwar weder in der Sakral- noch in der Profanarchitektur. Wir finden den Rundbogen in der unteren Hofloggia des Palazzo del Podestà oder del Bargello (spätes 13. Jh.)<sup>19</sup>, in der Vorhalle von S. Jacopo in Campo Corbolini (spätes 13. Jh.)<sup>20</sup>, im Chostro delle Oblate von S. Maria Nuova (spätes 13. Jh.)<sup>21</sup>, in den Fenstern des Palazzo Vecchio (1299-1314)<sup>22</sup>, in der oberen Hofloggia des Bargello (ab 1320)<sup>23</sup>, in S. Giovannino dei Cavalieri (um 1330)<sup>24</sup> und im Chostro Grande von S. Maria Novella (1330/40).<sup>25</sup> Im Erdgeschoss von Or San Michele (Abb. 2) ist der Rundbogen offenbar aus künstlerischem Kalkül als eine in sich geschlossene und der intendierten Harmonie und Ruhe der Raumgestalt angemessene Form eingesetzt worden. Dieses wird evident auch in dem sensiblen Spiel von Halbkreisanschluss der Arkaden am Aussenbau des Erdgeschosses und der Tondi in den Zwickeln, wobei die Folge durch die Reihung der Kreise der Horizontalen des oberen Geschosses vermittelt wird.

Erstaunlicherweise blieb bei der Frage, wie Or San Michele in der zeitgenössischen Architektur verwurzelt ist, bei der Umschau nach potentiellen Vorbildern dasjenige Florentiner Bauwerk ausser Betracht, das vor jedem anderen, noch vor S. Croce, Einfluss auf den Entwurf von Or San Michele ausgeübt haben dürfte. Es handelt sich um den Palazzo Vecchio (Abb. 7), der von 1299 bis 1314 erbaut und wie S. Croce von Arnolfo di Cambio entworfen worden sein soll.<sup>26</sup> So wie wir den Palazzo Vecchio heute mit der Turmseite als Hauptschauseite und mit den langgestreckten, baulich ganz heterogenen Flanken zu sehen gewohnt sind, kannte ihn im Jahre 1336 niemand. Der ursprüngliche Palast (Abb. 8, 9) umfasste lediglich den vorderen, vom herausragenden Kranzgesims bekrönten Teil des Baukomplexes mit der Nordfront als Hauptseite, wie Jürgen Paul überzeugend dargelegt hat.<sup>27</sup> Dieser Palast stand frei; die anschließenden Baulichkeiten sind spätere Erweiterungen, deren früheste von Walter von Brienne um 1340 veranlasst wurde.<sup>28</sup> Der ursprüngliche Palast bildet einen festen quadrigen Umriss. Seine Hauptfassade ist mit der nördlichen Schmalseite identisch und zählt fünf Fensterachsen. Die östliche Längsseite und die westliche mit dem Turm machten die Flanken. Der Palast umfasst zwei Abschnitte: den vorderen Hauptbau über rechteckigem Grundriss und den rückwärtigen Hof. Der Hauptbau, fünf Fensterachsen breit und drei Fensterachsen tief, war insofern besonders hervorgehoben, als um ihn ein kleiner Platz angelegt war, während die Sicht auf den hinteren Teil des Palazzo Vecchio mit dem Hof verstellt war, weil Häuser sich eng herandrängten.<sup>29</sup> Fassen wir einmal nur den ursprünglichen Hauptbau des Palazzo Vecchio ins Auge, dann wird unabweisbar anschaulich, dass eine unmittelbare künstlerische Beziehung zwischen



11 Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dell'Arme.

dem Hauptbau und Or San Michele (Abb. 1, 2, 8, 9) besteht. Wir haben Baukörper von klarem Quaderumriss vor uns, die einander in den Verhältnissen von Länge und Breite und Höhe ungefähr entsprechen. Gleichermassen sind die Bauwerke in drei Geschosse von abnehmender Höhe unterteilt. In Konsequenz und Systematik der Gliederung kommen die Bauten einander nahe. Selbst der obere Abschluss beider Bauten weist Analogien auf, wobei beim Palazzo Vecchio, abgesehen vom unterschiedlichen Rang, zu berücksichtigen gilt, dass die Mächtigkeit des über die Umgebung herausragenden Zinnenkranzes nicht allein auf den Hauptbau, sondern auf den gesamten Palast Bezug nimmt. Die Abhängigkeit Or San Michelles vom Hauptbau des Palazzo Vecchio erweist sich unzweifelhaft an seiner inneren Gestalt. Den unterschiedlichen Aufgaben und Notwendigkeiten gemäss ist das Erdgeschoss des Palazzo Vecchio festungsartig geschlossen, das von Or San Michele als Markt weit offen. Im übrigen aber stimmen die Sala dell'Arme im Palazzo Vecchio und die Markthalle frappant überein (Abb. 4, 9, 11, 12). Beide Räume nehmen jeweils das gesamte Erdgeschoss der Gebäude ein. Beide sind Pfeilerhallen von identischer Struktur.<sup>30</sup> Die Hallen bestehen aus sechs Jochen, deren Kreuzrippengewölbe von zwei in der Raummitte stehenden Pfeilern sowie von Halbpfeilern, die an die Aussenmauern gelehnt sind, getragen werden. In Or San Michele ist das System in verschiedener Hinsicht weiter entwickelt insbesondere darin, dass in die Ecken der Halle Viertelpfeiler eingestellt sind und dass der Rundbogen nicht lediglich mit Einschränkung, sondern konsequent angewendet

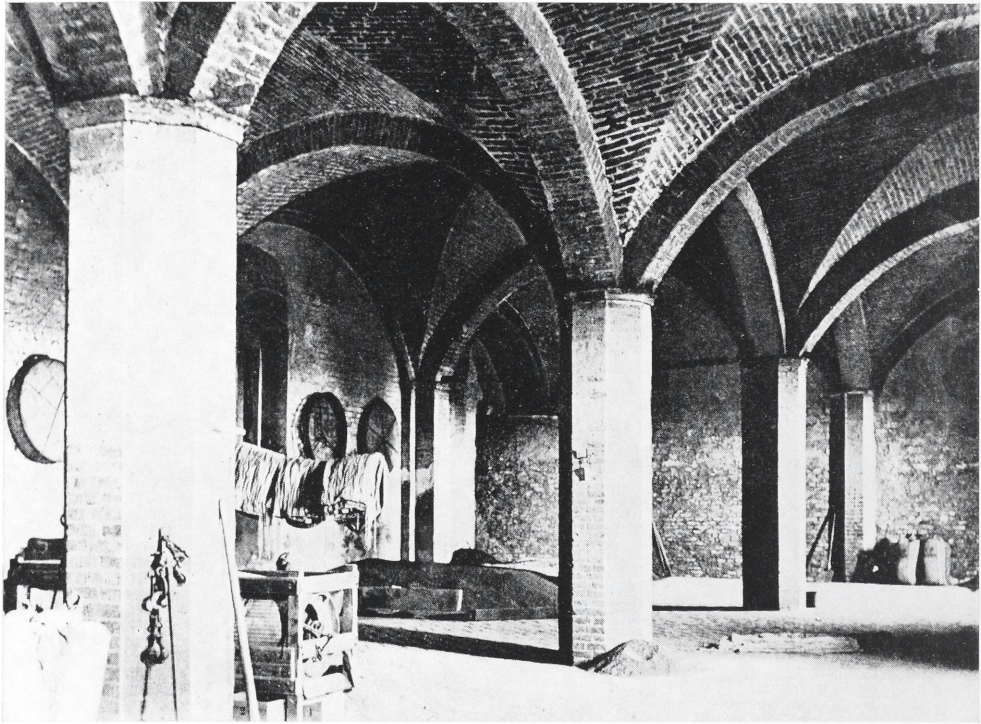


12 Florenz, Or San Michele, Halle des Erdgeschosses.

wird. Auch die beiden Geschosse über der Erdgeschosshalle in Or San Michele stimmen mit den entsprechenden Geschossen des Palazzo Vecchio insofern überein, als sich auf jeder Ebene nur ein einziger Saal findet. Sowohl hinsichtlich der inneren als auch der äusseren Baugestalt ist Or San Michele also in engster Beziehung zu dem ursprünglichen Hauptbau des Palazzo Vecchio zu sehen.

Der entwerfende Architekt von Or San Michele stand von der schwierigen Aufgabe, eine Markthalle und ein Speichergebäude in das Gewand eines Palastes zu kleiden. Für die Lösung dieses Problems gab es kein Vorbild. Es ist die schöpferische Leistung des Architekten, dass er erkannte, dass mit den Bauformen des Hauptbaus des Palazzo Vecchio die ihm gestellte Aufgabe zu lösen wäre. Für die überlegene künstlerische Meisterschaft des Architekten spricht, dass er jede Form, die er im Palazzo Vecchio aufnehmen konnte, weiterentwickelte und zu ihrer Vollendung formte, dass er Formbeziehungen und Proportionen, die er im Palazzo Vecchio angelegt fand, konsequent zu Ende dachte.

Der Name des Architekten ist nicht überliefert und bisher auch nicht überzeugend identifiziert. Nach Vasari hat Taddeo Gaddi den Bau nach einem Entwurf von Arnolfo di Cambio begonnen, doch weder Arnolfo noch der Maler — Schüler von Giotto, mit Wundram: “der treueste, zugleich aber selbständigste seiner Nachfolger” — kommen ent-



13 Val d'Arbia (Siena), Villa "La Cuna", Halle.

gegen Paatz' Auffassung in Betracht. Taddeo geht zwar in der Bereicherung der Erzählung durch eine Fülle von Details über Giotto hinaus, bleibt aber in der Konsequenz des Bildbaues weit hinter ihm zurück. Gerade durch den Teil des giottesken Erbes, den Taddeo nicht aufnimmt, zeichnet sich der Entwurf von Or San Michele aus: die Klarheit des Aufbaues, die Systematik der Gliederung, die Komplexität der Beziehungen von Detail und Ganzem.<sup>31</sup> Andrea Orcagna, der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gelegentlich als entwerfender Baumeister in Erwägung gezogen worden war, ist zurecht nicht mehr in der Diskussion um die Urheberschaft an Or San Michele, seit Steinweg aus stilkritischen Gründen seine Beteiligung an diesem Bau abgewiesen hat.<sup>32</sup> Die Baumeister Neri di Fioravante und Benci di Cione, die zuerst von Franceschini mit dem Entwurf in Verbindung gebracht worden sind, scheiden aus dem Kreis der Kandidaten aus, wenn ihre Gemeinschaftsarbeit, der 1340/46 errichtete Grosse Saal im Palazzo del Podestà (Bargello) mit Or San Michele verglichen wird; bereits Paatz hat bemerkt, dass die groben Formen der Bauglieder und der Fenster sowie die Verwendung sowohl von Rundbögen als auch von Spitzbögen bei der Gewölbekonstruktion des Saales es ausschliessen, dass hier und zuvor an Or San Michele dieselben Männer am Werke gewesen sind.<sup>33</sup> Andrea Pisano, hervorragend als Goldschmied und Bildhauer, der jüngst als derjenige vorgeschlagen worden ist, der Or San Michele entworfen haben soll, erweist sich in seiner Funktion als Florentiner Dombaumeister 1337/40 beim Bau des Campanile als wenig geschickt in baumeisterlichen Aufgaben, so dass der Entwurf von Or San Michele gewiss nicht auf ihn zurückgeführt werden kann.<sup>34</sup> Nach Paatz kommt vor allem Francesco Talenti als Bauplaner von Or San Michele in Frage. Nun können wir heute die Entwicklung dieses Florentiner Dombaumeisters von den Bi-



foriengeschossen des Campanile neben dem Dom ab circa 1347 bis zur Porta dei Cornacchini des Domes um 1360 und weiter bis 1369 überblicken. Dabei ist festzustellen, dass Francesco Talenti kaum mit dem Planen von Baukörpern und Räumen als vielmehr mit Baudekoration befasst gewesen ist. Zwischen den Werken von Francesco Talenti und Or San Michele besteht absolut keine Verbindung, die durch die künstlerische Entwicklung des Baumeisters erklärt werden könnte.<sup>35</sup> Wer aber war der entwerfende Baumeister von Or San Michele? So viel lässt sich sagen: ein schöpferischer Kopf mit einem wachen Sinn für Baukörper und deren Gliederung, für Raumformen und deren Proportionen.

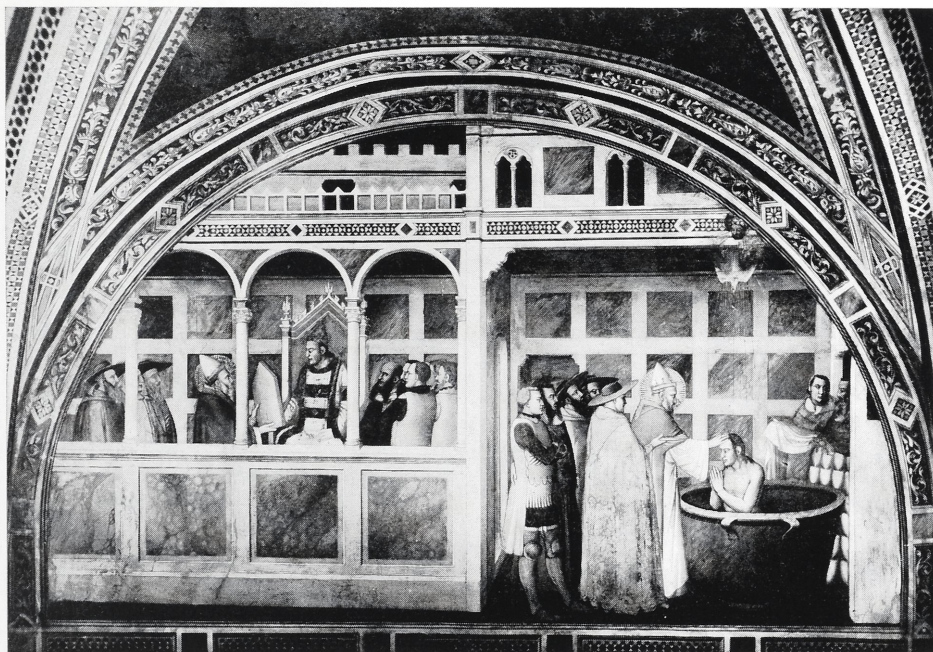
In der monumentalen Sakral- und Profanarchitektur der Zeit um 1330/40 findet sich weder in noch ausserhalb Florenz ein Or San Michele entsprechendes Gebäude, das als Werk desselben Meisters apostrophiert werden könnte. Der Begriff des Architekten im modernen Sinne, wie er seit dem Quattrocento mit Leone Battista Alberti als dem Entwerfer geläufig wird, der nicht zugleich auch Erbauer des von ihm geplanten Bauwerks ist, dieser Begriff des Architekten ist der Zeit bereits um 1300 bekannt, wie wir durch Dante wissen<sup>36</sup>, doch entsprach dieser Begriff nicht der bauwirtschaftlichen Berufswirklichkeit. Die entwerfenden Architekten konnten sich aus den verschiedensten Berufen rekrutieren; sie finden sich im Kreise der Maurer wie der Steinmetzen, der Bildhauer wie der Goldschmiede, der Zimmerleute wie der Maler. Von daher erklärt sich, warum möglicherweise nur ein einziges Bauwerk für einen Mann nachweisbar ist: weil nur ein einziges Mal im Schaffen dieses Mannes die Gelegenheit aufgetaucht ist, ein Bauwerk zu entwerfen. Wenn auch in der Monumentalarchitektur der Zeit kein Or San Michele entsprechendes Werk nachweisbar ist, so findet sich doch in der Grabarchitektur ein Monument, das unmittelbar an Or San Michele denken lässt: es ist das Grabmal des Bischofs Tedice Aliotti in S. Maria Novella.<sup>37</sup> Der Bischof starb 1336, in dem Jahr also, in dem Or San Michele entworfen worden ist.

Das Aliottigrabmal (Abb. 14) basiert auf einem von Konsolen getragenen Auflager, das einerseits dem auf Löwen ruhenden Sarkophag mit der liegenden Totenfigur sowie zwei Engeln und andererseits einem übergreifenden Baldachin Platz bietet. In seinem Typus folgt das Grabmal jenem, das Tino di Camaino 1320/21 für den Bischof Antonio d'Orso im Florentiner Dom geschaffen hat.<sup>38</sup> In seiner Ausformung ist es jedoch einzigartig; für den rundbogig schliessenden Baldachin, dessen Giebel nach unten durch zwei kleinere Halbkreise mit einem aufgehängten Kapitell begrenzt wird, gibt es kein Vorbild. Die Komposition des Grabmals ist überaus kunstvoll. Die beiden Halbkreise des Bogenlagers werden im Baldachingiebel aufgegriffen. Hier werden diese Halbkreise durch den Tondo mit dem Wappenschild dem grossen Halbkreis vermittelt. Der Kreis, dessen obere Hälfte durch den Baldachingiebel beschrieben wird, tangiert die Oberkante des Sarkophags, die exakt die Mittelwaagerechte des gesamten Grabmals markiert (die unteren glatten Konsolblöcke gehören nicht zum originalen Bestand). Die Proportionen sind ausgewogen; Breite und Höhe stehen ungefähr im Verhältnis 2 : 3. Die Proportionen, die Systematik der Formbeziehungen, die Konsequenz im Aufbau, die Bedeutung von Halbkreis und Kreis in der Formensprache stimmen bei Aliottigrabmal und Or San Michele voll überein — sind sonst aber bei keinem anderen Monument der Zeit nachweisbar. Insofern kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass das Aliottigrabmal und Or San Michele von demselben Meister geplant worden sind, zumal beide gleichzeitig 1336/37 entworfen wurden.

Der Meister des Aliottigrabmals ist zuerst von Valentiner mit dem Maler Maso di Banco identifiziert worden<sup>39</sup>, der in jenen Jahren auch die Familienkapelle der Bardi di Vernio in S. Croce mit Fresken der Silvesterlegende (Abb. 15, 16) ausmalte<sup>40</sup> und von dem ein Altarpolyptichon in S. Spirito in Florenz überkommen ist.<sup>41</sup> Lorenzo Ghiberti überliefert



14 Maso di Banco (attr.), Grabmal des Tedice Aliotti. Florenz, S. Maria Novella.



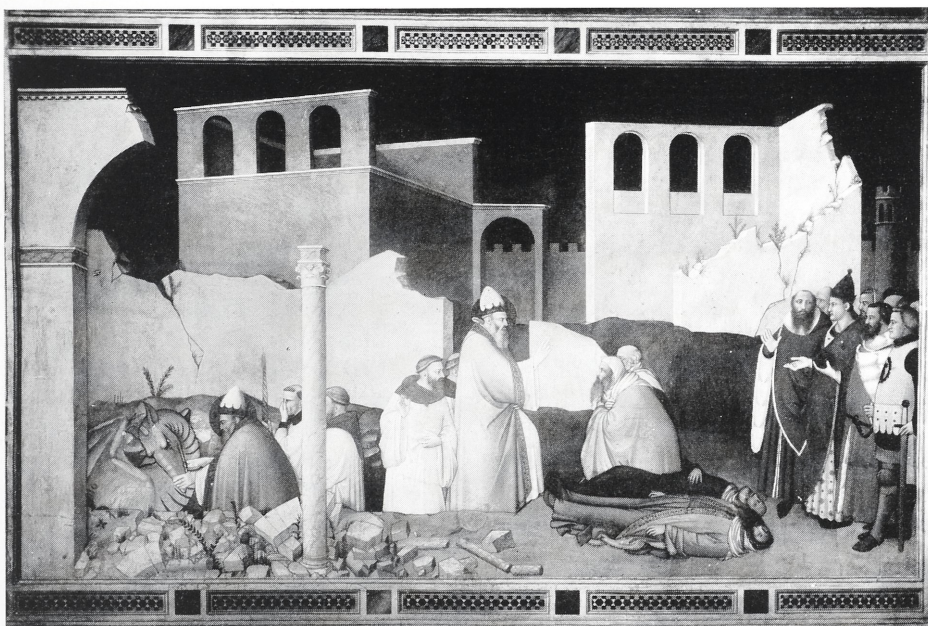
15 Maso di Banco, Sylvester überzeugt Konstantin von der Wahrheit seines Traumes und tauft ihn. Florenz, S. Croce, Kapelle der Bardi di Vernio.

in seinen "Commentari" von Maso: "Abbreuiò molto l'arte della pictura... Fu nobilissimo et molto dotto nell'una arte et nell'altra. Sculpì marauigliosamente di marmo, è una figura di quattro nel campanile".<sup>42</sup> Maso war also nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer. Das bildhauerische Werk Masos habe ich mit dem Zyklus der Sakramentsreliefs (ausser dem Relief des Ehesakraments) und mit der Mosesstatue vom Campanile, heute im Florentiner Dommuseum, sowie mit den Skulpturen des Aliottigrabmals jüngst zusammenzustellen versucht.<sup>43</sup>

Ghiberti charakterisiert mit knappsten Worten Masos Kunst: "Abbreuiò molto l'arte della pictura". Er dürfte damit die sowohl dem Aufbau der einzelnen Figuren als auch der szenischen Kompositionen eigene Abstraktion gemeint haben, die gleichermassen die Fresken der Silvesterlegende und die Sakramentsreliefs kennzeichnet. Dieses Abstraktionsvermögen, mit dem Maso jenen Teil des Erbes seines Meisters Giotto, den Taddeo Gaddi nicht aufnahm, angetreten hat, diese Fähigkeit zur knappen, klaren, in sich komplex gegliederten Formulierung, der wir in seiner Malerei und Skulptur begegnen, begabte Maso zum Entwurf eines Bauwerks wie Or San Michele, das die monumentale Einfachheit der Fresken in der Bardikapelle und der dort gemalten Architekturen (Abb. 1, 2, 15, 16) widerspiegelt. Hier wie dort sind hinsichtlich Baugestalt und Raumvorstellung nächst verwandte Auffassungen und ebenso auch gleichartige Architekturmotive wie Rundbogen oder Biforienfenster festzustellen. Kennzeichen sowohl des Baukörpers als auch der gemalten wie der skulptierten Figur sind Geschlossenheit des Konturs, Kompaktheit des Volumens und grosse, gespannte Oberflächen. Wenn ein Meister in den verschiedenen Kunstgattungen tätig gewesen ist, liegt es nahe, dass seine Malerei und Skulptur und Architektur gemeinsame Strukturen aufweisen.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> W. Gross, Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948, S. 9.
- <sup>2</sup> Zu den vorstehenden Angaben siehe: Paatz, Kirchen IV, S. 480-482; Zitat: S. 482.
- <sup>3</sup> Ibid., S. 483, 491.
- <sup>4</sup> Ibid., S. 483, 500-502. - Hierzu zuletzt: N. Rash Fabbri and N. Rutenburg, The Tabernacle of Orsanmichele, in: Art Bull. 63, 1981, S. 385-405.
- <sup>5</sup> Paatz, Kirchen IV, S. 483.
- <sup>6</sup> Ibid., S. 483-485. — Zu den spätesten Arkadenschliessungen siehe: M. Wundram, Albizzo di Piero, in: Das Werk des Künstlers — Hubert Schrade zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1960, S. 161-167., und G. Kreytenberg, Perfetto di Giovanni e Albizzo di Piero. Sulla scultura tardo-gotica all'inizio del Quattrocento a Firenze, in: Prospettiva 18, 1979, S. 49-52.
- <sup>7</sup> Paatz, Kirchen IV, S. 484-485.
- <sup>8</sup> Ibid., S. 489.
- <sup>9</sup> Für diese steht: Paatz, Kirchen III, S. 664-665.
- <sup>10</sup> St. Orlandi, "Necrologio" di S. Maria Novella I, Florenz 1955, S. XXI-XXIII.
- <sup>11</sup> Paatz, Kirchen III, S. 665, und Orlandi (Anm. 10), S. XXIII.
- <sup>12</sup> Siehe auch die ausführliche Analyse von Gross (Anm. 1), S. 171-184.
- <sup>13</sup> Paatz, Kirchen I, S. 511.
- <sup>14</sup> Siehe dazu: G. Kreytenberg, Der Dom zu Florenz, Berlin 1974, S. 47-55, 69-72, und F. K. B. Toker, Florence Cathedral: the design stage, in: Art Bull. 60, 1978, S. 214-230.
- <sup>15</sup> Zu den Planungs- und Bauarbeiten für den beziehungsweise am Dom 1355/67 siehe: Kreytenberg (Anm. 14), S. 55-64.
- <sup>16</sup> Ibid., S. 184-215; Zitat: S. 197.
- <sup>17</sup> Ibid., S. 203.
- <sup>18</sup> Ibid., S. 188.
- <sup>19</sup> W. Paatz, Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz, in: Flor. Mitt. III, 1919-1932, S. 302 ff.
- <sup>20</sup> Paatz, Kirchen II, S. 401.
- <sup>21</sup> Paatz, Kirchen IV, S. 2.
- <sup>22</sup> J. Paul, Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form, Florenz 1969, S. 13.
- <sup>23</sup> Paatz (Anm. 19), S. 308-309.
- <sup>24</sup> Paatz, Kirchen II, S. 300, 307.
- <sup>25</sup> G. Kreytenberg, Das "Capitulum studentium" im Konvent von Santa Maria Novella, in: Flor. Mitt. XXIII, 1979, S. 230-231.
- <sup>26</sup> A. Lensi, Palazzo Vecchio, Mailand-Rom 1929, S. 9, und Paul (Anm. 22), S. 94-95.
- <sup>27</sup> Paul (Anm. 22), S. 55 ff.
- <sup>28</sup> Lensi (Anm. 26), S. 25-28.
- <sup>29</sup> Paul (Anm. 22), S. 54.
- <sup>30</sup> Zum Typus der zweischiffigen Halle siehe: B. Patzak, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien I, Leipzig 1912, S. 13 ff., 103. Die zweischiffige Halle mit Kreuzgewölbe stellt einem um 1300 durchaus verbreiteten Bautypus dar, für den in Florenz die Halle im Erdgeschoss des Vorderhauses des Palazzo del Podestà (Paatz [Anm. 19], S. 294) ein Beispiel gibt und ferner ausserhalb der Stadt die 1314 vom Sienenser Spedale di S. Maria della Scala im Val d'Arbia erbaute Villa "La Cuna". Den 1314 errichteten Teil des Baukomplexes beschreibt Patzak (S. 104): "Der im abgeböschten Erdgeschoss liegende Keller und die drei darüber gelegenen Stockwerke umschliessen je einen 30 Meter langen, 11, 80 Meter breiten Saal, der durch eine aus vier achteckigen Säulen bestehende Stützenreihe in zwei mit Kreuzgewölben eingedeckte Traveen geteilt wird". Zur Villa "La Cuna" (Abb. 13) siehe auch: E. Repetti, Dizionario geografico fisico storico della Toscana I, Florenz 1833, S. 837.



16 Maso di Banco, Sylvester verschliesst einem Drachen das Maul und erweckt zwei Magier wieder zum Leben. Florenz, S. Croce, Kapelle der Bardi di Vernio.

- <sup>31</sup> *Vasari-Barocchi* II. testo, S. 207. — Fälschlich schreibt *Paatz*, Kirchen IV, S. 482, dass Vasari den Entwurf dem Taddeo zugeschrieben habe. — Das vorstehende Zitat: *M. Wundram*, Frührenaissance, Baden-Baden 1970, S. 15.
- <sup>32</sup> *K. Steinweg*, Andrea Orcagna, Strassburg 1929, S. 44.
- <sup>33</sup> *Paatz*, Kirchen IV, S. 482-583, 511-512, Anm. 24.
- <sup>34</sup> *M. Trachtenberg*, The Campanile of Florence Cathedral. "Giotto's tower", New York 1971, S. 76-77, hat den Entwurf von Or San Michele Andrea Pisano attribuiert; siehe dagegen: *G. Kreytenberg*, Der Campanile von Giotto, in: *Flor. Mitt.* XXII, 1978, S. 171-172, 180.
- <sup>35</sup> *Paatz*, Kirchen IV, 1952, S. 482, 512, Anm. 24. — Zu Francesco Talenti siehe: *Kreytenberg*, 1978, S. 181-183.
- <sup>36</sup> *Dante*, *Monarchia*, lib. III, IV. 1, ed. *Rostagno*, in: *Le opere di Dante*, testo critico della Società Danteica Italiana, Florenz 1960, S. 366.
- <sup>37</sup> Zur Literatur über das Aliottigrabmal siehe: *Paatz*, Kirchen III, S. 705, 789-790, Anm. 201; ferner: *W. R. Valentiner*, Orcagna and the Black Death of 1348, in: *Art Quarterly*, XII, 1949, S. 53 und *G. Kreytenberg*, The sculpture of Maso di Banco, in: *Burl. Mag.* CXXI, Nr. 911, 1979, S. 76.
- <sup>38</sup> *G. Kreytenberg*, Tino di Camainos Grabmäler in Florenz, in: *Städel Jahrbuch NF* 7, 1979, S. 33-49.
- <sup>39</sup> *Valentiner* (Anm. 37), S. 53-54.
- <sup>40</sup> Zur Literatur siehe: *Paatz*, Kirchen I, S. 575-576; zur Datierung siehe: *M. Ferretti*, Una croce a Lucca, Taddeo Gaddi, un nodo di tradizione giottesca, in: *Paragone* XXVII, Nr. 317-319, 1976, S. 35-36, Anm. 14; siehe auch: *D. G. Wilkins*, Maso di Banco: a Florentine artist of the early Trecento, PhD thesis Michigan 1969, S. 30 ff.
- <sup>41</sup> *Paatz*, Kirchen V, S. 142; *Wilkins*, (Anm. 40), S. 105-114.
- <sup>42</sup> *J. v. Schlosser*, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii) I, Berlin 1912, S. 38.
- <sup>43</sup> *Kreytenberg* (Anm. 37) 1979, S. 72-76.

## RIASSUNTO

Orsanmichele, progettato nel 1336-37, sotto forma di palazzo rivela una struttura creata originariamente come mercato aperto sormontato da un granaio a due piani. Già ai tempi della costruzione oltre alla funzione profana ne ebbe una sacra, originata dal fatto che vi si conservasse un quadro miracoloso e molto venerato. Di conseguenza il mercato fu chiuso nel 1366 e trasformata in oratorio. A parte questo, il progetto originale di costruzione non subì altre modifiche. Si evidenzia in questa sede il fatto che l'architetto, rimasto sconosciuto, abbia progettato la costruzione in stretta analogia con la struttura del corpo principale originario di Palazzo Vecchio: progetto giustificato dalle molteplici prestazioni richieste (mercato, granaio, palazzo — non soltanto con implicazioni profane ma anche sacre). Si deve anche notare la forma decisamente plastica della costruzione, che rappresenta la somma dei progetti di S. Maria Novella e di S. Croce e l'esperienza dell'architettura gotica a Firenze unite in "una nuova idea del costruire". Chi ha progettato Orsanmichele? La semplicità e la plasticità dell'edificio, l'equilibrio delle sue proporzioni, come la sistematica razionalità delle sue strutture, suggeriscono il nome di quell'artista del Trecento, già lodato dal Ghiberti: "Abbreuiò molto l'arte della pittura. Fu nobilissimo et molto dotto nell'una arte et l'altra": Maso di Banco.

## Bildnachweis:

*Alinari: Abb. 1, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14. — Nach Rouhault de Fleury: Abb. 2, 3, 4. — Nach Paul (Anm. 22): Abb. 9, 10. — Nach Patzak (Anm. 30): Abb. 13. — Soprintendenza, Florenz: Fig. 15, 16.*