

MARTIN GOSEBRUCH

FLORENTINISCHE KAPITELLE
VON BRUNELLESCHI BIS ZUM TEMPIO MALATESTIANO
UND DER EIGENSTIL DER FRÜHRENAISSANCE

INHALT

	Seite
Einleitung	65
Thema, Vorbemerkungen zur Erkenntnislage	
I. Brunelleschi	69
1. Das Findelhaus (Loggia, Verhältnis zur Geschichte, Zum weiteren Bestand an Kapitellformen im Bereich des Findelhauses)	
2. Die Barbadorikapelle in Sa. Felicità	
3. S. Lorenzo (Alte Sakristei, Querhaus, Langhaus)	
4. Der Palazzo di Parte Guelfa	
5. Die Pazzikapelle	
6. S. Spirito (Chorbau, Langhaus, Baugeschichtliche Folgerungen)	
7. Die Tribunetten des Doms	
8. Kapitelle aus dem weiteren Umkreis des Brunelleschistyles	
Zusammenschau	
Seitenblick auf Kapitelle im Ghibertikreis	
II. Donatello	110
1. Frühzeit (Tabernakel der Parte Guelfa, Prophet und Sybille, Masaccios Trinitätsfresko, Cosciagrab, Brancaccigrab, Salomerelief am Sieneser Taufbrunnen)	
2. Römischer Aufenthalt und daran anschließende Werke (Grabmal Martins V., Sakramentstabernakel von St. Peter, Außenkanzel des Domes von Prato, Verkündigungstabernakel von S. Croce, Evangelistenmedaillons der Alten Sakristei, Salomerelief im Musée Wicar zu Lille)	
3. Aufenthalt in Padua	
4. Spätwerke und Abschluß	
III. Michelozzo	128
1. Stilgrundlage (Aragazzigrab in Montepulciano, S. Francesco al Bosco, Refektorium von S. Marco in Florenz)	
2. Frühzeit (Strozzigrab in der Sakristei von S. Trinità, S. Agostino in Montepulciano, S. Marco, Noviziat S. Croce)	
3. Reifezeit (Annunziatensakristei, Domlaterne, Atrium der SS. Annunziata, Hof des Palazzo Medici, Hof des Palazzo Vecchio, Kapelle des Medicinalastes, Tabernakel der SS. Annunziata, Cappella del Crocifisso in S. Miniato al Monte, zweiter Kreuzgang von S. Croce, Badia von Fiesole, Innere Eingangswand der Annunziatensakristei, S. Maria delle Grazie in Pistoia)	
4. Schluß	
IV. Leon Battista Alberti	154
(Palazzo Rucellai, Arco del cavallo in Ferrara, Loggia Rucellai, Fassade von S. Maria Novella, S. Martino a Gangalandi, S. Andrea in Mantua)	
V. Der Tempio Malatestiano	166
Außenbau, Innenraum	
Schluß	189
System der Kapitelltypen	190
Verzeichnis der häufiger herangezogenen Literatur	193

EINLEITUNG

Kapitelle, Mittler zwischen aufgerichteter Säule und lagerndem Gebälk, sind die formintensivsten Gebilde im kanonischen Bestand der Bauglieder, den die Architektur von der reiferen Antike an bis zum 18. Jahrhundert für verbindlich gehalten hat. Nicht von ungefähr liegt im Wort die Bedeutung des Hauptes. Zur Säule stehen Kapitelle im gleichen Verhältnis wie der Kopf des Menschen zu seinem Leib, und so können sie unter bestimmten Umständen dem prüfenden Betrachter zu Gesichtsstellen werden, aus denen das Formgesetz eines umfassenderen Bauzusammenhangs in punkthafteter Verdichtung herausleuchtet.

Eine Untersuchung der wichtigsten Kapitelle der florentinischen Frührenaissance will den Blick auf den Stil eröffnen, der sich im Wiederaufgreifen bestimmter antiker Muster und ihrer bildnerischen Interpretation zu manifestieren scheint. Dabei soll der Umriß jener einheitlichen Epoche von 1420—1450 nachgezeichnet werden, deren Lebensantriebe von Jakob Burckhardt begeistert nachempfunden und unter dem Begriff der „Frührenaissance“ wurzeleinheitlich verstanden worden sind. Brunelleschi und Donatello gaben dieser Epoche den wesentlichen künstlerischen Ausdruck. An ihrem Maß noch ist eine bedeutende Gestalt der jüngeren Generation wie die des Michelozzo zu messen, und auch der diesem gleichaltrige Leon Battista Alberti nimmt seinen Ausgang von den in den Dreißigerjahren konsolidierten Stilgrundlagen. Dem Werdegang dieser Künstler soll die Untersuchung, immer am Leitseil der Kapitellanalyse, zu folgen versuchen. Ihren letzten Schwerpunkt findet sie in der Beschreibung des Tempio Malatestiano, jener hochmerkwürdigen Unternehmung eines im Burckhardtschen Sinne echten Renaissancemenschen, die uns das Lebenspathos der Epoche mit Überschwang noch einmal ausgesprochen zu haben scheint, bevor neue Wege beschritten werden sollten. Einige Bemerkungen zur Erkenntnislage sind vorauszuschicken.

Kapitelle gehörten in der Renaissance zum „ornatus“ oder „ornamentum“ der Bauwerke, so wie in einer kunstvollen Rede an bestimmten Stellen besonders prunkvolle Worte erforderlich waren. Ebenso nun, wie die Rhetorik einen Katalog herausgehobener Worte bereit hielt, waren die Grundmöglichkeiten der Kapitellformen vorgegeben. In Formenbestand und Anordnungsweise waren sie durch die von Vitruv beschriebenen drei Typen, die später vermehrt wurden, geregelt; ob ein Kapitell seinem Typus entsprach oder ob es in dieser Hinsicht „Fehler“ hatte und wie weit es handwerklich gut gearbeitet war, war für die Beurteilung entscheidend.

Der Historiker, der darum weiß, daß die Kapitelle in ihrer authentischen geschichtlichen Umwelt nur typologisch-inhaltlich „gelesen“ und undifferenziert auf ihren sinnlichen Wert hingesehen wurden, unternimmt gleichwohl, sie darüber hinaus auf das jeweils waltende Gesetz des gestalterischen „Wie“, auf die Struktur hin zu befragen. Er überhellt sie gleichsam mit dem Licht des analytischen Verstandes. Damit aber erscheinen die Gegenstände in einer neuen Perspektive und gewinnen eine andere Bedeutung, als sie in ihrer authentischen Umwelt gehabt hatten.

Vasari hätte über ein Kapitell ungern mehr als einen Satz sagen wollen, und es wäre ihm nicht eingefallen, unter einem Kapitell des Giovanni Pisano mittelalterlichen Geist zu vermuten, wenn es einmal dem korinthischen Typus zugehörig war. Er würde ein Michelangelokapitell vom gleichen Typus als „besser“ gelobt, womöglich als „richtiger“ bestimmt haben, wenn bei unmittelbarer Gegenüberstellung „Fehler“ im Typus des Pisanokapitells ablesbar geworden wären, aber

das Eigenartige des jeweiligen Gestaltungsgeistes würde er sich nicht klar gemacht und sprachlich expliziert haben. So hat er auch nur bemerkt, daß Giottos Naturwiedergabe „richtiger“ war als die der „maniera greca“, aber mit keinem Wort die monumentale Bildarchitektur genannt, in der für uns das Wesen der Kunst des Giotto beschlossen läge. Vom Michelangelokapitell würde er gesagt haben, es sei von einer „maniera più bella“, „più buona“, „più vaga“ als jenes andere.

Vasari hat dicht mit den Werken seiner Gegenwart zusammengelebt, und so äußerte er sich aus unmittelbarem Gegenwartsinteresse heraus wertend. Unser Bewußtsein dagegen hat einen weiten Vergleichsraum um die geschichtlich vergangenen Werke gelegt, wir sind nicht mehr unmittelbar an ihnen beteiligt und können uns prinzipiell für alle interessieren, da alle eine bestimmte Eigenart, einen Stil aufzuweisen haben. So verschieben sich die Aussagen über den materiell gleich gebliebenen Gegenstand, und zwar nicht nur quantitativ in Richtung auf stärkere Bewußtmachung, sondern auch qualitativ, indem der als Zeitgenosse Mitlebende naiv und in dichter Sprache wertet, der moderne Historiker aber bei weit ausgezogenem Sprachnetz Strukturen beschreibt.

Diese nun einmal gegebene Divergenz der Bewußtseinslagen, man kann sie als „reproduktiven Überhang“ des modernen Bewußtseins bezeichnen, ausdrücklich zu beachten und in das historische Denken hineinzunehmen, kennzeichnet die Methode dieser Untersuchung, die dadurch ein dialektisches Moment bekommt.

Es ist nun kurz die Entwicklung des Bewußtseins für analytisches Sehen und damit auch der Beschreibungskategorien für Formen der Renaissancearchitektur aufzuzeigen. Die ersten Anzeichen für ein in die Breite des Quantitativen gehendes reproduktives Verhalten dem Kunstwerk gegenüber hat Goethe, der stete Gegner des analytischen Geistes, bereits festgestellt. In einem Gespräch mit Riemer im Jahre 1808 sagt er in diesem Zusammenhang: „Es wird nun auch im Tale Licht.“ Das Aufkommen der wissenschaftlichen Kunstgeschichte hat die Richtigkeit dieses Wortes nach allen Seiten hin bestätigt. Aber die Erscheinung eines Jakob Burckhardt wäre damit nicht erfaßt, daß man ihr einen Platz in der Entwicklungsgeschichte des struktur-reproduktiven Bewußtseins anwiese. Jakob Burckhardt, man nennt ihn deshalb einen „Klassizisten“, ist an eine Welt fester Werte gebunden, und wo er gebunden ist, gibt es bei ihm auch die Urteilsweise des „lesenden“ Fehlernachrechnens, wenn er etwa bedauert, daß Brunelleschi von dem „vollständigen korinthischen Kapitell nur einen mangelhaften Begriff“ gehabt habe (Cicerone, S. 170, Ausgabe Stuttgart 1939). Auf der anderen Seite durchdringt sein Auge die Schicht der im typologischen Sinne antiken Formgewandung und erkennt den spezifischen Gestaltungsgeist.

Tief und wesentlich setzt seine Frage an, warum im Quattrocento das römische Detail „unvermeidlich“ übernommen werden mußte (Gesch. d. Ren., § 33). „Die Composition nach Verhältnissen und für das Auge“, für Burckhardt die Seele der Renaissancekunst, sei an der freien Verwendbarkeit solchen „dekorativen Gewandes“ interessiert gewesen. Er nennt sodann den „malerischen“ Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen und setzt das bildhafte Wesen des Renaissancebaus in Gegensatz zu den „Triebkräften“ des gotischen Baus, die stets im „einzelnen ausgedrückt“ sein müßten (Gesch. d. Ren., § 30).

Damit ist der Eigenstil der Frührenaissance ganzheitlich gesehen und so wurzelhaft erfaßt, daß die heutige Stilbeschreibung hier nur noch zu explizieren hätte. Wenn Burckhardt sich darüber klar geworden wäre, daß Brunelleschis Kapitelle ihr typologisch nicht ganz richtiges antikisches Gewand nach dem letztlich gleichen Gesetz tragen, das die „malerisch gedachte Räumlichkeit“ der Donatelloreliefs (Cicerone, S. 567) hervorgebracht hat, dann bedürfte es heute keiner weiteren Bemühung mehr, als zu erklären, was unter dem Begriff des „Malerischen“ verstanden werden soll.

Die nachfolgenden Betrachter, immer noch Klassizisten, hatten eine schon stärkere Neigung zur Detailbeschreibung. Heinrich von Geymüller, im Eros der Beteiligung an den Gegenständen der persönlichen Wahl Burckhardt noch sehr verwandt, bemerkte den Unterschied der Kapitelle im Quer- und Langhaus von S. Lorenzo, für den Burckhardt natürlich das Auge, aber nicht das Interesse gehabt hätte (Toskanawerk, Brunelleschiband). Cornel von Fabriczy schließlich, dem wir diese Fülle an erforschtem Tatsachenmaterial verdanken, geht noch mehr ins Detail. Er gibt formphilologisch genaue Beschreibungen von Brunelleschikapitellen und sucht in der Pazzikapelle die ausführenden Hände zu scheiden. Dennoch hat er nicht im heutigen Sinne „Stil“ gesehen, sonst hätte er mehr Sinn für die Unterschiede zwischen den Kapitellen des Findelhauses, der Alten Sakristei und der Pazzikapelle gezeigt. So hören wir denn auch häufig das klassizistische „Lese-Werturteil“ über „nicht ganz glückliche Umbildungen“ und „teilweises Mißlingen“ (op. cit. S. 177, 178).

Paolo Fontana war es, der die Auffassung von einem „Brunelleschi mascherato da Palladio“ angegriffen und das klassizistische Vorurteil überwunden hat. Und sogleich gelang diesem ebenso kultivierten wie eindringlichen Beobachter der Nachweis, daß gar nicht die römischen Denkmäler der Antike, sondern die der Toskana des 12. Jahrhunderts die Formenwelt Brunelleschis anregend bestimmt haben („Il Brunelleschi e l’Architettura classica“, Archivio storico dell’Arte, VI, 1893, S. 256).

Zur gleichen Zeit ist eine beträchtliche Erweiterung des strukturreproduktiven Bewußtseins zu notieren. Hierzu als Motto das Wort Wölfflins: „Mit einer unglaublichen Feinfähigkeit empfinden wir auch die Lust und Unlust im Dasein jeder beliebigen Konfiguration“ (Renaissance und Barock, 1907, S. 56). Ein Wort, über das nachzudenken lohnt. Zunächst bedeutet es den Fortfall der Bindungen an feste gegenständliche Werte. Die neue Möglichkeit tritt auf, am bewußten „Ersehen“ bloßer Strukturen Genüge zu finden. „Die Formel singt“, hat Hugo Friedrich in seinem Buch über die Struktur der modernen Lyrik treffend gesagt. Solche Art des Sehens ist die bewußtseinsgeschichtliche Parallelerscheinung zum Aufkommen der modernen Kunst.

In der Kunsthistorik konnte sich nun eine stärker vom Gegenstand und vom Formtypus abstrahierende Stilbetrachtung bilden. Die Architektur der Frührenaissance begann unter einheitlichen Strukturbegriffen beschrieben zu werden, die es erlaubten, Neudeutungen der antiken Formtypen vom Eigenstil des 15. Jahrhunderts her zu verstehen. Die Arbeiten L. H. Heydenreichs bedeuten in dieser Hinsicht einen wesentlichen Fortschritt, und es muß hier interessieren, daß es dem Forscher über einer Stilanalyse der Kapitelle gelungen ist, die künstlerischen Bereiche Brunelleschis und Michelozzos sehr genau gegeneinander abzugrenzen. Auf italienischer Seite möchten wir in dieser rein problemgeschichtlich orientierten, materiell-unvollständigen Übersicht die Arbeiten G. Marchinis hervorheben. Für beide Forscher gilt, daß ihr Stilverständnis die philologisch-antiquarischen Perspektiven für das Formenvokabular der Antike nicht zurückgedrängt hat, ein für die Beurteilung des „abgeleiteten Stils“ der Renaissance (Burckhardt) nicht unwichtiges Moment.

Doch ist noch einmal an Wölfflins Wort zurückzudenken. Es weist nicht nur auf das Interesse am Ersehen von Strukturen, sondern bereits auf die Möglichkeit hin, daß Strukturen übergegenständlich zu „Bedeutungen“ mit sprachlich festen Konturen assoziativ umgesetzt werden, und der Kunsthistoriker Werken der Vergangenheit in einer abstrakteren Schicht Zeichen abnimmt, als sie dem Bewußtsein der Vergangenheitswelt zugänglich gewesen sein kann. Es würden die Ikonologen, wie sie sich selbst genannt haben, konsequenterweise auch Renaissancekapitelle auf

symbolische Bedeutungen hin befragen müssen, eine Zielsetzung, der sich die vorliegende Untersuchung nicht unterwerfen möchte. Die Vollkommenheit des Schönen bedarf der „gezielten“ Spiritualisierungen nicht. „Alles, was geschieht, ist Symbol, und indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das übrige.“ Dieses klärende Goethewort trifft auch den Geist, aus dem die Renaissancekunst entstanden ist.

Die Untersuchung setzt in dem von Heydenreich eröffneten Raum an. Einmal geht es ihr um genauere typologische Erfassung der Frührenaissancekapitelle und ihrer antiken Vorbilder, zum anderen können in der Stilbeschreibung noch schärfere Unterscheidungen vorgenommen werden. Aber es geht nicht um Aufspaltung als Endziel. Im Gegenteil suchen wir Integrationen auf, denn das Eigenwesen der Frührenaissance begegnet uns in seinen Unterschieden gegenüber der Vergangenheit des Trecento und der Zukunft der sich ankündigenden Hochrenaissance stärker als den Forschergenerationen vor uns. Wir brauchen auch bewußt die alten Bezeichnungen „Gotik“, „Frührenaissance“ und „Hochrenaissance“, weil sie ordnungsmächtiger sind als die zu feinen Glieder der Generationskette.

Steht die Stilfrage hier an erster Stelle, so werden sich doch in Konsequenz dazu Erörterungen des tatsächlichen Entstehungsvorganges der Werke ergeben und Baugeschichten einen nicht geringen Platz in der Untersuchung einnehmen¹. Und nun wenden wir uns sogleich der Architektur des Brunelleschi zu.

¹ Die Untersuchung ist im Sommer 1955 entstanden und im Frühjahr 1956 erstmalig abgeschlossen worden. Im November 1956 habe ich den Inhalt des letzten Kapitels unter dem Titel „Bau- und stilgeschichtliche Anmerkungen zum Tempio Malatestiano“ vor der Biblioteca Hertziana vorgetragen. Im Florentiner Institut konnte ich sodann ein Duplikat der äußerst ertragreichen Arbeit von Howard Saalman einschenken, die dieser 1955 am New Yorker Institute of Fine Arts abgegeben hat. Was ich daraus gelernt habe, wurde in den Anmerkungen dieses Aufsatzes angegeben, der nach Einarbeitung neuer Rimineser Forschungsergebnisse Anfang 1957 zum anderen Mal abgeschlossen worden ist. Auf Saalmans inzwischen erschienenen Aufsatz „Filippo Brunelleschi: Capital Studies“ (Art Bulletin XL, 1958, 113—137) konnte hier nicht mehr eingegangen werden. Das gleiche gilt für das wichtige Werk von H. W. Janson, The sculpture of Donatello, Princeton 1957, bei dessen Erscheinen der hier vorgelegte Text bereits gesetzt war.

I. BRUNELLESCHI

1. Das Findelhaus

Loggia: Die Loggia dieses frühesten uns bekannten Brunelleschibaus enthält auch die entwicklungsgeschichtlich ursprünglichsten Kapitellbildungen des Künstlers. Die erste Säule wurde am 20. Oktober 1420 angeliefert, im Januar 1421 erstmalig eines Kapitells Erwähnung getan; 1422 sind die übrigen neun Säulen mit Zubehör, die zehn Kapitellkonsolen und vier kannelierten Pilaster der seitlichen Wandfelder bezahlt worden². Demnach ist der angewandte Kapitelltypus bereits Ende 1420 entworfen gewesen.

Den nun folgenden Beschreibungen ist eine allgemeine Bemerkung vorauszuschicken. Es werden von nun an häufig Vergleiche mit antiken Bildungen gezogen werden, weil es in letzter Instanz immer antike Kapitelle sind, die den nachfolgenden Jahrhunderten das Material zu ihren Bildungen geliefert haben, so daß sich auf dieser Grundlage schematische Einordnungen leicht durchführen lassen. Es handelt sich aber um Beschreibungsökonomie, nicht um die Behauptung unmittelbarer historischer Abhängigkeiten, welchen vielmehr jeweils ausdrückliche Überlegung zugewendet werden müßte.

Der Gesamteindruck unserer Kapitelle (Abb. 43, 44) ist durch die schwungvoll sich ausbreitenden Blätter und die kraftvoll über die beiden Blattlagen hinausgerollten großen Schnecken bestimmt. Im antiken Schema beschrieben, handelt es sich um die Kombination des korinthischen Musters mit zwei Blattreihen und je Ansichtsseite zwei aus Stengelkelchen (*caulicoli*) herausstretenden Volutenpaaren mit Elementen des Kompositmusters, da am oberen Kelchrand ein Eierstab erscheint, wie er dem Polster (*Echinus*) des antiken Kompositkapitells (Abb. 28, 29) aufgelegt ist. Auch würde nur das antike Kompositkapitell seinen Voluten eine derartige Größe erlaubt haben. Es sind nun diese Voluten auch innerhalb der korinthischen Kapitelle der Frührenaissance durch ihre Größe auffallend. Ihnen schenken wir besondere Aufmerksamkeit.

Zum ersten ist beachtenswert, daß die Voluten nicht von unten aus dem Kapitell aufwachsen, sondern einfach aus dem Blattüberfall der Stengelkelche heraustreten. Unterhalb seines Blattrandes ist der Stengelkelch nicht als Röhre oder Tüte ausgeformt, sondern nur durch eine feine plastische Aufwölbung des Grundes angedeutet. Das Auge, das sich nicht ausdrücklich darum bemüht, sieht ihn gar nicht. Bei den Pilasterkapitellen (Abb. 44) hat allerdings die Verwitterung helle Streifen mitten auf den Stengelkelchen gegen die dunklere Nachbarschaft abgesetzt, die optisch nach oben weiterlaufen und damit den Eindruck hochwachsender Voluten vortäuschen, so daß hier gleichsam über die Hintertür das Erscheinungsbild der antiken korinthischen Kapitelle und ihrer mittelalterlichen Nachfolger doch eingelassen worden ist, das dem Brunelleschistil widerspricht.

Nach dem Austritt aus dem Mund der Stengelkelche beginnen die Voluten alsbald sich einzurollen. Die äußeren, unter den Abakus tretenden sind größer als die inneren, die über sich noch den Eierstab erscheinen lassen. Die Pilasterkapitelle aber, die den Kelchrand ohne Eierstab profilieren, lassen ebenfalls die Innenvoluten niedriger enden als die äußeren. Nun kommt dieser Größen- und Höhenunterschied der Voluten auch am antiken korinthischen Kapitell (Abb. 28) vor, aber mit instruktiv anderer Begründung, denn es spreizen sich hier die Voluten aus bereits schräggedrücktem Stengelkelch nach oben, bis sie an die jeweils über ihnen liegende abdeckende Zone stoßen. Die Eckvoluten können sich bis unter die vorkragende Ecke des Abakus heraus-

² Fabriczy, S. 557, 561.

schieben, dadurch das Rund des Kapitells in das Viereck der Deckplatte überführend, während die inneren Voluten bereits vom Kelchrand abgefangen werden. Solch dynamisches Aufsteigen drückt sich auch in dem Vorkippen des unteren Teiles der Eckvoluten aus.

Brunelleschis Voluten zeigen nichts vom Aufwärtsdrängen der Stengel und Einrollen unter dem Druck der begrenzenden Ränder: sie sind als Einheiten einer Formkomposition an ihre Stelle gesetzt. Auch der Größenunterschied der Schnecken scheint einem Formwollen zu dienen, denn zum Festhalten am traditionellen Vorbild des korinthischen Kapitells in diesem Einzelpunkt war nicht gezwungen, wer sich von vornherein nicht an das Inhaltsprogramm der antiken Muster gehalten hatte.

Die Schnecken selber sind gleichmäßig eingerollt, ohne exzentrische Dehnungen zu suchen. Auf dem oberen Rand des Bandes liegt ein Wulstprofil, das von nun an für die authentischen Bildungen des Künstlers kennzeichnend sein wird. Die Innenleibung des Bandes nimmt zwei flache, weite Kehlen auf, bis sie im Kapitellgrund verschwindet. Die Außenleibung der vereinigten Bandpaare bei Eck- und Innenvoluten ist ebenfalls eine Kehle. Damit ist die an sich einfache Form der Volutenbänder durch den Reichtum an Wulst- und Kehlprofilen äußerst fein modelliert.

Die Spreizvolute des antiken korinthischen Kapitells (Abb. 28) dagegen ist ein einfach gekehltes, an den Rändern kantig geschnittenes, schmales Band, das frei vor dem Kapitellgrund steht. Die sich vereinigenden Voluten sind nur an den Oberkanten und durch einen Steg in mittlerer Höhe verbunden, so daß die Figur eines großen „A“ entsteht, ohne daß die oberen Ränder zu einer Leibungskehle zusammenschmelzen. Da die Bänder nach oben zurückgekippt sind, rollt die Schnecke einen Überstand heraus, der wie die Spitze eines Korkenziehers aussieht. In all diesen Momenten drückt sich der dynamische Vorgang des Spreizens und Schiebens der Stengel aus.

An den antiken Kompositkapitellen (Abb. 29) aber findet die verschmolzene Oberleibung der Eckvoluten unseres Findelhauskapitells sowie die abweichend vom korinthischen Korkzieher-überstand plane Anschnittsebene der Schnecken ihre Entsprechung.

Die Blätter sind, wie beim antiken Kapitell, zu fünf je Ansichtsseite angeordnet, unten zwei und oben drei, die zueinander auf Luke stehen. Das Blatt ist von flacher Materie und hat rundgelappte Ränder. Es besteht aus fünf Teilblättern, von denen je zwei auf jeder Seite übereinander gesetzt sind und das fünfte als Mitteleinheit herumgeschlagen wird. Streng genommen setzt sich diese Mitteleinheit aus zwei Teilblättern mit gemeinsamer Mittelrippe zusammen, doch kann das vernachlässigt werden.

Es lohnt sich, das Schema der Blattbildung, das bei allen antiken und antikischen Kapitellen im wesentlichen gleichbleibt, ein für alle mal ins Bewußtsein zu nehmen. Jeweils geht es um das Verhältnis der aufstrebenden Rippen, des Stamms, zu den nach den Seiten abbiegenden, muldigen Teilblättern (Abb. 28). Sieht man die Oberseite eines Akanthusblatts der Natur an, so ist die Mittelachse des ganzen Blattes, die große Rippe, eine positive Form, während sich die Teilblätter so aneinanderdrängen, daß ihre Mittelachsen in die Tiefe eingefaltet sind, als Formen nur negativ existieren.

Wo sich die Teilblätter mit den hochgedrückten Rändern aneinanderdrängen, entsteht an der Stelle der Quetschung ein tropfenförmiges Loch, ein „Auge“. An diesen Grundvorgang im Blatt halten sich nun auch die plastisch geformten Akanthusblätter der Kunst (Abb. 28, 29). Die Mittelachse der Teilblätter ist jeweils eine Negativform, ein Tal oder ein ausgestanzter Kanal, die Achse des mittleren Teilblatts dagegen tritt positiv als Steg in Erscheinung. Im botanischen Sinne ist also nur der mittlere der fünf Stege unseres Blatts am Findelhauskapitell als „Rippe“ zu bezeichnen,



28. Florenz, San Miniato al Monte.
Antikes korinthisches Kapitell



29. Neapel, Museo Nazionale.
Antikes Kompositkapitell

die übrigen sind die Ränder der Teilblätter (Abb. 43, 44). Praktischerweise aber werden wir sämtliche Stege als „Rippen“ bezeichnen, ohne den botanischen Begriff zu meinen.

Das Blatt des Findelhauskapitells weicht durch seine Flachheit schon stark vom antiken Akanthus ab, in dem ein lebendiges Auf und Ab der muldigen Teilblätter um die starke Mittelrippe herrscht. In die Teilblätter ist der Mittelkanal eingestanzt wie in ein Lederband. Drei runde Blattenden gehen von ihm aus. Unter dem nach innen liegenden schiebt sich das benachbarte Teilblatt, das „höher hinaus will“, vorbei. Statt aufgeworfener Ränder und Augenbildung entsteht Überlappung von Flächen bei diesem Vorgang des Hinaufstaffelns der Teilblätter. Lediglich die Pilasterkapitelle bilden vier kleine Augen an den Übergangsstellen.

Rippen und Kanäle streben beim Blatt der Kapitellkonsole zügig nach oben. Zuerst laufen sie als ein Stamm parallel in die Senkrechte, um alsbald nach außen abzubiegen. Dabei sind die Rippen im sichtbaren Teil des Blattes gleich stark. Beim Pilasterkapitell dagegen wird die Hauptrippe nach oben rasch breiter. Der Vorgang der Rippenausbreitung beginnt schon von unten an als radiales Ausstrahlen von einem unsichtbaren Mittelpunkt unterhalb des Kapitellhalses. Es ist die schwungvolle Ausbreitung einer Fontäne, umgetragen in das Flächenbild. Diese Aussage gilt für das Pilasterkapitell in besonderem Maße, aber auch für Säulen- und Konsolenkapitelle, wenn man die steifere Blattausbreitung in späteren Bildungen des Künstlers damit vergleicht.

Die einzelnen Blätter sind klar für sich gezeichnet. An den wenigen Ausbuchtungen sind die Ränder genau zu verfolgen, „fleischliches“ Aneinanderdrängen wie beim antiken Akanthus ist den Formen nicht erlaubt. Die Ausbreitungsdynamik wird, gleichsam ohne Frucht zu tragen, als ein lineares Gitter eingezeichnet. So wird auch von dieser Seite her verständlich, warum Brunelleschi den Stengelkelch der Voluten nicht ausformen wollte, denn es hätte sich dann zuviel pflanzlich-



30. Triest, Museum. Antikes Kelchvoluten-
kapitell („Kelch Nr. 1“)



31. Rom, Kapitol. Antikes Kelchblatt-Ranken-Kapitell
(„Kelch Nr. 4“)

organisches Leben in der oberen Blattlage zusammengedrängt. Ihm lag am klärenden Zwischenraum zwischen den Blättern, und so hat er auch durchgängig die Hüllblätter fortgelassen, die bei den antiken und mittelalterlichen korinthischen Kapitellen die Unterseiten der Voluten verkleidet hatten (Abb. 28, 35). Solche Kraft zur ständigen Zeugung von Blattwerk ist bei Brunelleschi nicht gewollt; um ihrer klaren Lokalform willen, deren Reichtum an Modellierung wir uns schon angemerkt hatten, legt er die großen Rollen der Voluten frei.

Suchen wir nun wieder, den Gesamteindruck auf uns wirken zu lassen.

Zweimal in den Blattlagen übereinander schießt es wie Fontänen aufwärts, schnellende Energien, die, in klaren Formgittern gefaßt, im kräftigen Bogen des Blattumschlags Kulmination und Entspannung finden. Zum dritten sind es die mächtig auseinandertretenden Rollen, die den beiden Anläufen unter ihnen in ruhiger Sammlung Erfüllung gewähren. Es ist ein dynamisches Geschehen, das gänzlich in sich beschlossen ist. Im Moment des Dynamischen erweist sich das Findelhauskapitell vor der Folie der späteren Bildungen Brunelleschis als einer frühen Stilstufe zugehörig. Von allen ist es das einzige, das noch in gewisser Weise den Stilvergleich mit dem Abrahamsrelief aus dem Jahre 1403 zuläßt. Hatte Ghiberti auf seiner Konkurrenztafel noch ganz im Sinne des späteren Trecentos mit durchgehenden Achsen gearbeitet, so zertrennte Brunelleschi die Figuren nicht ohne Härte, um sie räumlich frei um einen Mittelpunkt herum zu gruppieren. Von einem solchen „schioccante staccarsi dell'un elemento dall'altro“³ lässt sich die gedankliche Brücke schlagen zu der starken Absetzung der Volutenschnecken von den Blättern auf dem Findelhauskapitell, während sich die ausgreifenden Gebärden der Figuren des Bildreliefs in Analogie zu den schwungvoll ausgebreiteten Blättern des Architekturgliedes verstehen lassen.

³ Die Klassizisten tadeln die Härte der Komposition. Cicognara in *Storia della scultura*, Prato 1823, Bd. 4, 183: „nella storia del Brunellesco ogni figura è disgiunta e fa gruppo da se . . .“. Fabriczy (S. 14): „Das Stückweise, Unzusammenhängende seines Entwurfs.“ Erst der moderne Betrachter erkennt den Eigenstil Brunelleschis, und so würde Morisanis „schioccante staccarsi“ (S. 16) auch für das Abrahamsrelief gelten.



32. Rom, Lateranmuseum. Antikes Kelchvolutenkapitell mit einer Blattlage („Kelch Nr. 2“), auf der Wandplatte rechts



33. Rom, Lateranmuseum. Antikes Kelchvolutenkapitell des formzerlegten Typs („Kelch Nr. 3“), auf der Wandplatte jeweils außen



34. Rom, Lateranmuseum. Antikes Kelchvolutenkapitell mit tiefliegendem Eierstab



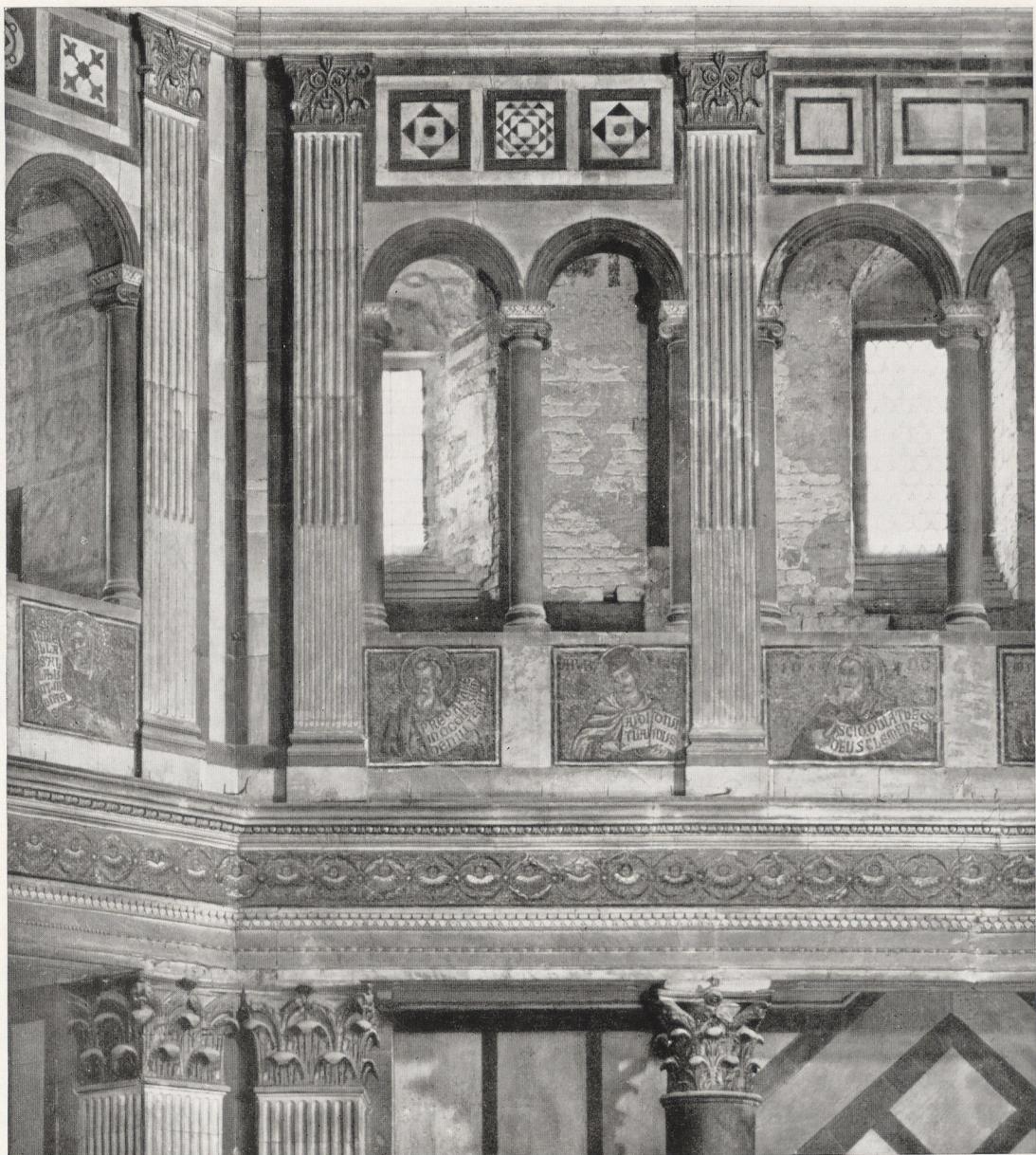
35. Florenz, SS. Apostoli. Korinthisches Kapitell der Protorenaissance



36. Florenz, SS. Apostoli. Kompositkapitell der Protorenaissance

Diese Kennzeichnung des Findelhauskapitells als eines dynamisch proportionierten soll aber nur innerhalb von Brunelleschis Entwicklungsreihe gelten. Jeder Gedanke an mittelalterliche Formdynamik ist hier durchaus fernzuhalten. Mittelalterliche Form, sei sie eng geballt, strebe sie zu jähem Ausgriff, ist im wesentlichen immer ein Extremwert an Intensität, und weil jede Einheit gleichsam „im Äußersten“ ist, kann sie ohne Rücksicht auf Vermittlungen und Übergänge an eine andere herangesetzt werden. Suchen wir hier den stärksten Gegensatz zu den quattrocentesken Bildungen auf: jede der vier Blüten des Kapitells aus der Kathedrale von Autun (um 1130; Abb. 38) hat den gleichen Höchstwert an Ausstrahlung eines feurigen Rades, ist „offen ins Äußerste“, und die figurlichen Bildkapitelle künden mit heißem Atem vom Zupacken des Teufels und vom Einströmen der Gnade, alle mittleren Werte als nicht wesentlich genug gleichsam überschlagend. Im Vergleich dazu sind die Formen des Brunelleschikapitells auf ein mittleres Maß an Dynamik herabgestimmt. Sie sind neutralisiert hinsichtlich des Ausgriffswollens und können nun zueinander in Proportion und bildmäßiger Relation stehen.

Verhältnis zur Geschichte: Sehen wir nun von solchen wesenhaften Unterschieden ab, um die genauere Einordnung der Findelhauskapitelle in ihren historischen Zusammenhang zu versuchen. Zunächst gilt für diese Kapitelle nicht ohne weiteres die geläufige Ansicht, Brunelleschi habe seine Vorbilder in den Bauten der Florentiner Protorenaissance gefunden. Die Kapitelle des 11. und 12. Jahrhunderts in der Toskana halten sich nämlich enger an die antiken Vorbilder (Abb. 28, 35), indem sie die Voluten mit verkleidenden Hüllblättern aus figural stark herausgezeichneten Stengelkelchen aufsteigen und sich zu verschiedener Länge spreizen lassen. Die Schnecken sind klein, wie es beim korinthischen Kapitell der Antike üblich gewesen war. Für die Pisaner Ornamentik ist der kräftige T-förmige Stempel aus einem senkrechten Stengelkelch mit



37. Florenz, Baptisterium. Ionische Halskehlenkapitelle und Kelchblatt-Rankenkapitelle der Protorenaissance („Kelch Nr. 4“)

Spiralzeichnung und den waagrecht ausgelegten Voluten geradezu ein morellianisches Kennzeichen, das noch bei einigen Kapitellen im Chor von S. Maria Novella die Herkunft verrät⁴, aber auch die üblichen Kapitelle des 12. Jahrhunderts in Florenz haben nicht auf die Anzeichnung der Stengelkelche verzichtet. Dazu haben die Kapitellblätter im 11. und 12. Jahrhundert im allgemeinen nicht den gelappten Rand, sondern die spitzen Enden des antiken Akanthus. Das korinthische Kapitell aus SS. Apostoli in Florenz (12. Jahrhundert; Abb. 35) kann hier als repräsentativ gelten. Muldenförmige Teilblätter mit spitzen Enden, die sich regelmäßig aneinanderschließen, „Augen“ an den Übergangsstellen verweisen auf die antiken Vorbilder. Nur die harte Flächigkeit der Blattmaterie

⁴ Walter Paatz, Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in der Toskana, Burg 1937, S. 28: „Die schematischen, scharf geschnittenen Kapitelle an den Choreingängen der Dominikanerkirche sind letzte Ausläufer der spätromanisch-pisanischen Dekorationen . . .“

und die wie mit dem Kamm gezogenen senkrechten Kanäle manifestieren die tiefe Wesensfremdheit zu den organisch schwelenden Bildungen der Antike, von denen eben nur das Schema übernommen worden ist. Das Kompositmuster aus der gleichen Kirche (Abb. 36) zeichnet das Blatt schwungvoller, indem die Mittelrippe unten stark beginnt, dann nach innen einschwingt und nach oben zu wieder stärker wird. Solche Typen, die der Antike um einen Grad näher kommen, finden sich auch am Baptisterium von S. Giovanni (Abb. 37 unten)⁵.

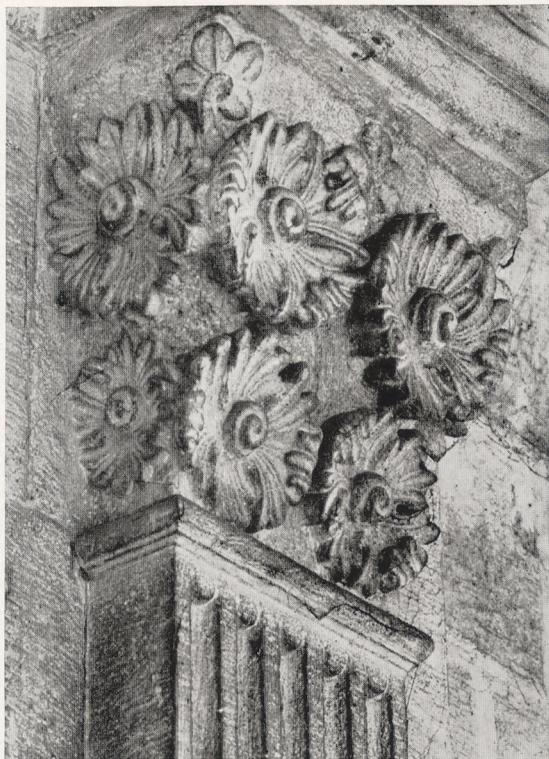
Brunelleschis Kapitelle am Findelhaus und in San Lorenzo haben diese Typen mit den spitzendigen Blättern ignoriert. Erst auf der Stufe der Pazzikapelle (Abb. 54) lehnen sie sich enger daran an. Nach der Jahrhundertmitte sollte dann das Feld in Florenz überhaupt durch die antikischen Bildungen beherrscht werden, aber in den Zwanzigerjahren hat für Brunelleschi eine andere Ahnenreihe gegolten. Den positiven Hinweis darauf gibt das lappig gerandete Blatt, das in der Antike nicht oft, im 11. und 12. Jahrhundert in der Toskana praktisch überhaupt nicht, vom 13. Jahrhundert an häufig und im Trecento so gut wie ausschließlich verwendet worden ist. Aus der französischen Gotik, wo es bereits im 12. Jahrhundert, etwa in Notre-Dame zu Paris, vorgekommen war, ist es nach Italien eingeführt worden. Wir berühren damit den folgenreichen Geschichtsvorgang, da im italienischen 13. Jahrhundert die steril gewordenen antikisierenden Formen von der straffen Zisterziensergotik verdrängt wurden. Von Castel del Monte über das Portal der Staufenburg in Prato scheint zu der Kanzelornamentik der beiden Pisani ein Weg geführt zu haben, so zwar, daß eine scheinbar aus dem Süden kommende „Renaissance“ in Wirklichkeit durch Impulse der nordabendländischen Gotik ins Leben gerufen worden sein dürfte⁶. Für uns genügt hier die Feststellung, daß sich die Kapitelltypen, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch die Pisani aufgegriffen worden sind, zumindest im Formenmaterial noch lange in Florenz gehalten haben, bis sie um 1420 durch Brunelleschis antikische Muster wieder zurückgedrängt werden sollten.

Der gleichbleibende Grundzug ist die Uniformität⁷. Entweder sind es Blattkapitelle mit zwei oder drei Blattkränzen, welche die Voluten unterdrückt haben, oder aber es sind reine Voluten- („Sporen“-)Kapitelle, die auf das Blattwerk verzichtet haben, wenn wir von untypischen Sonderbildungen einmal absehen dürfen. Auch der Abakus hat sich dem Streben nach Formeneinheitlichkeit fügen müssen. Wo vorher die Blüte zwischen den äußeren Nocken erschienen war, werden jetzt in rhythmischem Wechsel zwischen Vor- und Rücksprung Klötzchen herausgeschickt, deren Zahl durch die senkrechten Achsen des Kapitellkörpers bestimmt wird.

⁵ W. Horn, Das Florentiner Baptisterium, Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz, Bd. V, S. 99, beschreibt den Stil dieser Baptisteriumskapitelle.

⁶ Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, 1904, S. 795, sah diese Zusammenhänge Castel del Monte – Prato – Toskanische Gotik als erster; Paatz, Werden und Wesen, S. 30 und S. 131, ist ihm gefolgt. Er vergleicht Konsolenfiguren aus Castel del Monte mit solchen aus dem Chor von S. Maria Novella, S. 13. Gute Photos der Kapitelle im Castel del Monte bei C. A. Willemsen, *Castel del Monte, Inselbändchen* 1955, Abb. 28, 29. — Die genockten Deckplatten (Deckplatten mit Klötzchen [Paatz]) dieser Art, wie sie für die Kapitelle des Florentiner Trecento wichtig werden sollten, lassen sich aus der französischen mittelalterlichen Architektur ableiten. Das häufig abgebildete Kapitell aus Laon (Hauttmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Berlin 1929, S. 395) hat eine solche Deckplatte mit schmaler Mittel-Nocke. In der Kathedrale von Sens sowie in S. Lazare zu Autun kommen mittengenockte Deckplatten vor, nicht aber bei den erhaltenen Kapitellen von Cluny III, die im Sinne der Antike eine Blüte an die Mitte der Deckplatte nahmen. Je stärker das Mittelalter seine Neigung zu durchgreifenden Achsen und straff gebundenen Rhythmen wirken ließ, wurden ganzheitlich durchlaufende, in sich verkröpfte Formgebilde geschaffen. In S. Maria in Aracoeli in Rom ist eine Reihe von korinthischen Kapitellen der Antike vermutlich im Mittelalter wiederhergestellt worden. Dabei setzte man massiv geblockte Kompositvoluten an die Stellen, die einstens durch die elastisch federnden antiken Volutenbänder des korinthischen Typs besetzt worden waren: die Gotik des Dugento, um die es sich zu handeln scheint, wollte die starke Eckenbetonung, ohne sich um die antiquarisch passende Form zu kümmern; ein Vorgang, der jener Umbildung der Deckplatten analog ist.

⁷ Paatz, Werden und Wesen, S. 119, macht auf die uniformen Kapitelle des Domes von Prato aufmerksam. „Der mittelalterliche Brauch der Variation beginnt hier einer strengerer Gesetzlichkeit zu weichen.“



38. Autun, S. Lazare. Blütenkapitell



39. Autun, S. Lazare. Judas wird von Teufeln erhängt

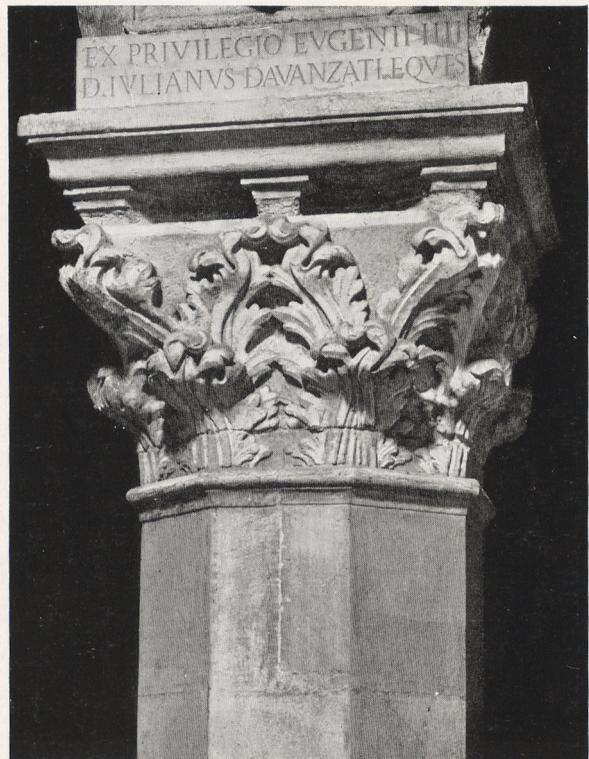
Um die anfängliche Stilsituation zu kennzeichnen, nennen wir die Säulenkapitelle der Pisaner Baptisteriumskanzel (um 1260; Abb. 42). Sie sind durch die in weiten Bögen herausgeworfenen Blätter charakterisiert, welche Fruchtknoten im Griff des Umschlags halten, sei es, die Blätter schlägen von oben herab, sei es, sie griffen von unten hinauf⁸.

Im Trecento mindert sich diese Macht der Ausgriffe. Die Pfeiler- und Pilasterkapitelle in S. Croce binden ihre Formen stärker an die Fläche. Das letzte Wandpilasterkapitell des rechten Seitenschiffes am Kreuzarm sei als repräsentativ vorgeführt. Zwei Kränze von je vier Blättern sind übereinander gestuft. Da bei dem konisch zulaufenden Kapitell die untere Blattlage weniger Platz hat, die Blätter der beiden Kränze aber auf senkrechten Achsen übereinander erscheinen sollen, sind die Eckblätter der unteren Lage halbiert worden. In Verlängerung der vier senkrechten Achsen nach oben sind vier Klötze der Deckplatte eingesetzt, über diesen wiederum elf Zähnchen, von denen jeweils das dritte auf das Intervall zwischen zwei Klötzen der darunterliegenden Deckplatte trifft. Die Analogie solchen gezahnten Randes, wie er im italienischen Trecento in der Weise von Konsolgesimsen Architekturglieder nach oben zu begrenzen pflegt, zu den Zinnen der Monumentalkunst liegt

⁸ Paatz, Werden und Wesen, S. 124, sieht die Kanzel des Giovanni Pisano im Dom zu Pisa als Vorläuferin der Domlaterne des Brunelleschi. Zweifellos antikisiert das Spätwerk Pisanos in neuer Weise; die Kapitelle haben das weitbogige Auswerfen der Blattknollen aufgegeben und sich im Typus mehr an antike Vorbilder angeschlossen. Auch trifft es zu, wenn Paatz mehr Verbindungen von hier aus als von den Meistern des Trecento zu Brunelleschi ziehen will. Dennoch möchten auch die tiefen Unterschiede erwähnt sein. Die Richtungsenergien der Pisanoformen, ihr heftiges Drängen und Stoßen, Reißen und Raspeln und die auf ein Mittelmaß herabgestimmten, fein zueinander gestellten, undynamischen Formen des Brunelleschireliefs sind sich doch sehr fremd. Ebenso scheinen mir Paatzens Bemerkungen unter dem Gesichtspunkt der „Harmonie“ zu S. Croce (Werden und Wesen, S. 79) bereits in das 15. Jh. zu führen, wie auch umgekehrt die Frührenaissance stellenweise gotisiert werden kann. Brunelleschi ließ seine Räume gerade nicht „aufgipfeln“, wie es bei Paatz heißt (op. cit. S. 123), und es ist nicht Wortklauberei, die uns das aufgreifen lässt. Zu S. Croce siehe auch unten S. 104.



40. Pistoia, Vorhalle des Doms. Kompositkapitell um 1200



41. Florenz, Palazzo Davanzati. Kapitell des späten Trecento

auf der Hand. Es geht darum, die Form nach oben hin in rhythmisch bestimmten Stufen zuzuspitzen, so wie sich auch die Aufreihung der Formen nach den Seiten im strengen rhythmischen Wechsel zwischen Figur und Negativfigur vollzieht. Die Dreikranzkapitelle des Florentiner Domes sind in bezug auf die Durchformung und straffe Rhythmisierung der Blätter am weitesten gegangen. Vor diesen konsequenten Formleistungen des Trecento müssen die antikischen Kapitelle des 12. Jahrhunderts in SS. Apostoli in ihrer doch mehr reproduktiven Diszipliniertheit etwas zurücktreten.

Noch die Porta della Mandorla des Domes und die frühquattrocentesken Tabernakel an den Fassaden von Or San Michele weisen solche rhythmisierten Blattkapitelle auf. Die späte Stilstufe zeigt sich dadurch an, daß die Blattstrünke ihre Umschläge stärker zerklüftet und zerschlitzt endigen lassen. Für den Stil des späteren Trecento nehmen wir das Kapitell aus dem Hof des Palazzo Davanzati (Abb. 41) zum Zeugen. Einmal ist die Geschlossenheit der Blattkränze gelockert worden, zum anderen haben die Blattspitzen in ihrer quirligen Bewegtheit jede gesammelte Ausgriffsmacht verloren. Dennoch sind die senkrechten Steigerungssachsen verbindlich geblieben, wie schon für die Großstruktur das Zusammentreffen der Klötze der Deckplatte mit den Blättern der mittleren Lage anzeigt. Und: von den nach oben keilförmig zugespitzten Blattstämmen reißen die Teilblätter zum Mittelfeld zwischen den großen Einheiten hin, um dort im Zusammentreffen eine rhythmisch gestufte Steigerungsfigur zu bilden. Die Schrammen auf der Blattmaterie laufen stets vom Fußpunkt der jeweiligen Einheit bis in die Spitze durch, so daß wir hier immer noch von Spitzenstrebigkeit im Sinne des gotischen Mittelalters sprechen müssen.

Die höchst originellen Kompositvolutenkapitelle des Orcagnatabernakels in Or San Michele haben zwar mit dem Prinzip der Uniformität gebrochen, doch halten sie sich immer noch an das



42. Pisa, Baptisterium, Kanzel des Pisano. Gotisches Kapitell mit weitbogig ausgeworfenen Knollen

allgemeinere gotische Gesetz der axial gerichteten und durchstrebten Figuration. In dieser Konsequenz finden wir als untere Lage eine Krone mit nach oben heraufgreifenden Blättern, die über die Voluten bzw. die Mittelblüten der oberen Lage bis in die spitzen Türmchen der einstmaligen Deckplattenzone hineinzielen. Man mag die jetzt aufgetauchte Formenvielfalt analog zu ähnlichen Phänomenen auf Agnolo Gaddis Kreuzlegende im Chor von S. Croce verstehen, ohne aus dem Auge zu lassen, daß auch dort die gerichtet-strebenden, achsenkreuzenden Figurationen noch gänzlich innerhalb des trecentesken Stilrahmens bleiben.

Die bloße Tatsache der Kompositvoluten dürfte nicht ausreichen, die Tabernakelkapitelle in die Ahnenreihe der Findelhauskapitelle hineinzunehmen⁹.

Brunelleschis Hinwendung zu den antiken Vorbildern (Abb. 43, 44) hat mit der axial gebundenen, rhythmisch gereihten Form gänzlich gebrochen, um die „Komposition nach Verhältnissen und für das Auge“, wie Jakob Burckhardts unübertrefflich erhellende Definition lautet, an ihre Stelle zu setzen. Nur daß zu einem frühen Zeitpunkt seiner Entwicklung in den Blättern des Findelhauskapitells noch eine Beschleunigungsdynamik der Ausbreitung herrscht, wie sie in trecentesken Kapitellblättern angetroffen wird. Fontänenhaftes Aufstrahlen der Rippen über schmalem Blattstamm, unter diesem Gesichtspunkt trifft sich das Frührenaissancekapitell sogar partiell mit demjenigen des 13. Jahrhunderts von der Pisaner Baptisteriumskanzel (Abb. 42), ohne daß irgend eine positive Beziehung nach dorthin aufgenommen worden wäre¹⁰.

⁹ Heydenreich, Spätwerke, zieht eine solche Verbindung.

¹⁰ Siehe dazu Anm. 8, die Abgrenzung gegenüber der Paatzschen Auffassung.

Nachdem sich herausgestellt hat, daß Brunelleschis frühe Kapitelle die antikische Grundform nicht ganz ohne gotische Vermittlung aufgenommen haben, mußten zwei den Findelhauskapitellen sehr ähnliche Kompositkapitelle in der linken Vorhalle des Domes von Pistoia (Abb. 40) besondere Aufmerksamkeit erregen. Daß sie mittelalterlich sind, läßt sich durch eine Reihe von Einzelzügen belegen.

Wie die Säulen, auf denen sie sitzen, sind sie aus Marmor gearbeitet, und zwar derb und fest, was allein sie schon aus der Frührenaissance verweisen könnte. Mit nur einer Blattreihe unter den Voluten geben sie sich im „inhaltlichen“ Programm frugal. Die schrägen Kerben auf den Stengelkelchen lassen sogleich an die romanischen Kapitelle von Pisa zurückdenken. In die kompakte Dicke des Blattumschlags sind Löcher gebohrt, eine Übung, die im 13. Jahrhundert bis zu Niccolò Pisano verbreitet ist. In das 13. Jahrhundert als mutmaßliche Entstehungszeit führt auch das Erscheinungsbild der Blätter.

Sie sind nicht spitzendig wie antiker Akanthus, sondern löffelndig, ohne daß man sie deshalb als im gotischen Sinne fortschrittlich bezeichnen könnte. Von den Neuerungen des Pisanostiles, das weitbogige Auswerfen von Fruchtknollen betreffend, sind sie noch nicht berührt worden. Zwei starke, wie mit dem Finger eingedrückte Kanäle gehen zu beiden Seiten der Mittelrippe des Blattes hoch. Auf halber Rippenhöhe entstehen noch einmal zwei kleinere Kanäle, die in den Blattumschlag führen. Darunter sind bogenförmige Linien eingekerbt, „Runzeln“, wie wir sie bei Brunelleschikapitellen nennen werden. Die großen Volutenschnecken sind reinlich freigelegt und beginnen unmittelbar über dem Munde des Stengelkelches. Die mittleren sind etwas kleiner gehalten als die äußeren. Solche etwa um 1200¹¹ datierbaren Bildungen könnten einen auf klare Differenzierung der einzelnen Formqualitäten ausgehenden Künstler wie Brunelleschi durchaus interessiert haben. Tatsächlich wissen wir aus Dokumenten von einem Aufenthalt des Künstlers in Pistoia 1424¹², und man möchte vermuten, er sei schon früher einmal dort gewesen, wenn man einmal den Gedanken gefaßt hat, die Findelhauskapitelle hätten von der dortigen Vorhalle Anregungen empfangen. Jedenfalls ist mir kein antikes oder mittelalterliches Kapitell bekannt, das den Findelhauskapitellen in gleicher Weise nahestünde.

Fassen wir diese Gedankengänge kurz zusammen, so richtete sich die Entscheidung Brunelleschis auf die antike Form, wie sie ihm am eindringlichsten in der Umdeutung durch die berühmten Bauten der Florentiner „Protorenaissance“ begegnet sein möchte. Es ist nur eine stilistische Nuance — als solche allerdings voll objektivierbar —, die uns am Findelhauskapitell anzeigt, daß der Urheber der umwälzenden Entscheidung biologisch von trecentesken Ahnen abstammt, womit im Grunde nur eine Selbstverständlichkeit ausgesagt ist. Der wesentliche Tatbestand einer Entscheidung für antikische Form, wie ihn die naiveren, weniger analytisch eingestellten Betrachter seit Vasari schon immer erkannt hatten, wird dadurch nicht im mindesten berührt, daß wir seinen

¹¹ Franc. Tolomei, Guida di Pistoia, Pistoia 1821, nennt für 1202 einen Brand des Doms, für 1240 eine Restaurierung mit Hilfe des Niccolò Pisano. Die Vorhalle sei 1311 erbaut worden und enthielte Fresken von 1369 (S. 11). — Giuseppe Tigri, Guida di Pistoia, Pistoia 1854: „La loggia marmorea fu aggiunta nel 1449, però le colonne sono di uno stile più antico.“ Er gibt ein Datum von 1301 für Betätigung des Giovanni Pisano. — Das deckt sich mit unseren Beobachtungen, wenn wir die Nachricht über die Vorhalle auf die Einziehung der Gewölbe im linken Teil der Vorhalle beschränken. Die rechte Vorhallenhälfte nämlich geht nach Ausweis ihrer Gewölbefresken mindestens in das 14. Jh. zurück. Hinter ihr werden noch die großen Halbsäulen einer romanischen Fassadenanlage sichtbar. Die linke Vorhallenhälfte dagegen hat Gratgewölbe des Quattrocento mit Kapitellkonsolen vom Typ der Kelchvolute, zu deren Stil auch die Einrahmung des Portals dieser Seite gehört. Anscheinend hatte dieser Vorhallenteil im 14. Jh. nur eine Flachdecke getragen, da die marmornen Arkaden von denen der rechten Hälfte nicht zu trennen sind. Alles, was die Arkaden trägt, Säulen, Basen und Kapitelle, ist also älter als die Gewölbe, seien diese nun erstmalig eingefügt oder ausgewechselt worden.

¹² Fabriczy, S. 564 oben.



43. Florenz, Loggia des Findelhauses (Brunelleschi).
Kapitellkonsole



44. Florenz, Fassade des Findelhauses (Brunelleschi).
Pilasterkapitell

Ort in der geschichtlichen Zeit genauer angeben. Entscheidungen dieser Art, ob sie auch in der Zeit erfolgen, werden doch nicht aus der Zeit erklärt¹³.

Zum weiteren Bestand an Kapitellformen im Bereich des Findelhauses: An der Fassade sind die beiden Säulenkapitelle der Blendarkade rechts neben der Loggia ganz neu im Material und stilistisch exakt den Grundmustern nachgebildet. Sie können nicht vor der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein. Ihre Gegenstücke auf der anderen Seite, unter dem Bogen der Straßenunterführung (für den Paatz, op. cit. IV. Bd., S. 444, Anm. 25, 1599/1600 als Entstehungszeit nennt), stammen aus einer Epoche, die noch nicht so exakt reproduzieren wollte. Bei ihnen sind die Schnecken nicht mehr so ungewöhnlich groß, und, was noch mehr in den gewohnten Rahmen des korinthischen Kapitells führt, sie beginnen nicht sogleich als Rollen, sondern werden von schrägen Armen herausgehalten. Die Innenschnecken sind erheblich kleiner als die äußeren. Das Mittelblatt der oberen Reihe beginnt mit seinen Rippen bereits auf der Sohle des Kapitells, die Mittelrippe ist gespalten und spitzt sich nach oben zu. Diese antikisierenden Züge sind dem Bildner offenbar automatisch in den Entwurf gegangen, während er sich mit bewußter Treue an das merkwürdige Detail des kompositen Eierstabes innerhalb eines korinthischen Kapitells gehalten hat, das zum inhaltlichen Programm der Loggienskapitelle gehört hatte.

Von den Pilasterkapitellen ist das links außen befindliche modern erneuert, wie auch der Pilaster selber und ein Teil des Gebälks. (Paatz, op. cit. S. 444, Anm. 28, gibt an, daß das Außenfeld 1819 angefügt worden sei. Zu Erneuerungen siehe Anm. 29 dort selbst.) Sein Gegenstück an der rechten Außenkante ist zumindest nicht völlig identisch mit den Kapitellen der die Loggia flankierenden Pilaster gearbeitet, doch ist der Unterschied geringfügig. Jedenfalls bestätigt der Befund, daß zu Brunelleschis Zeiten noch keine Blendarkaden in den Wandfeldern neben der Loggia gesessen haben.

¹³ Saalman, S. 82, meint ausdrücklich: „Not the revival of antique forms—almost all can be found in the preceding centuries—marks the New style“, sondern: „passion for reduction and regularization of forms“. Nun waren aber weder Brunelleschi noch seine Zeitgenossen Historiker, denen die lange Reihe der durch das Mittelalter verstreuten antiken „topoi“ bewußtsein gegenwärtig gewesen wäre, und insofern dürfen wir an der naiven Ansicht der Älteren ruhig festhalten, daß die Wiederentdeckung des Antiken als solche schon eine schöpferische Großtat bedeutet. Saalmans Stilmerkmale betreffen lediglich die Unterschiede gegenüber authentisch antiken Kapitellen, aber diese letzteren mußten zuerst einmal aufgefunden sein, wozu Brunelleschis trecenteske Vorgänger so wenig beigetragen hatten wie seine unmittelbare Umwelt, Donatello ausgenommen.

Im zweiten Hof des Findelhauses gibt es ionische Halskehlenkapitelle, deren Säulen heute zum Teil in einer Füllwand stecken. Sie stammen aus dem Jahr 1437, als Francesco della Luna die Bauleitung hatte (Fabriczy, S. 574, 575; der Name des Brunelleschi seit 1424 nicht mehr in den Rechnungsbelegen), dürften aber doch auf den Entwurf Brunelleschis zurückgehen.

Im ersten Hof des Findelhauses befinden sich Kompositkapitelle, die auf eine Blattreihe und karge Voluten reduziert sind. Sie wurden 1444 bestellt (Fabriczy, S. 577). Einen Entwurf Brunelleschis können wir nicht annehmen. Ähnliche Bildungen im Chiostrino von S. Maria Novella (Abb. Fototeca Nr. 3933 im Flor. Institut).

Die Kapitellkonsolen mit scharfgeschnittenen kelchbildenden Voluten, die in den Durchgängen zum ersten Hof auf der Mittelachse an den Gewölben sitzen, stammen auch von den Nachfolgern. Ein Michelozzotypus, wie er noch besprochen wird, liegt zugrunde.

2. Die Barbadorikapelle in S. Felicità

Bereits durch die anonyme Brunelleschi-Vita und Vasari war unter den Werken des Künstlers diese Kapelle aufgezählt worden, die in jüngerer Vergangenheit durch P. Fontana mit neuen Argumenten wieder für ihn in Anspruch genommen worden ist¹⁴. Seitdem hat R. Niccoli die wichtige Entdeckung gemacht, daß korinthische Pilaster und ein Architrav das auf ionische Halbsäulen gesetzte Kuppelziborium begleitet bzw. verkleidet hatten. Damit ist die Gegenüberstellung mit der Bildarchitektur des Trinitätsfreskos, die durch Fontana schon vorgeschlagen worden war, vollends dringlich nahegelegt worden, und es hat Saalman die Möglichkeit gewonnen, das korinthische Pilasterkapitell erstmalig stilgeschichtlich exakt zu datieren¹⁵. Mit völligem Recht weist er auf die enge Verwandtschaft zum Stil der Findelhauskapitelle hin. Die Blätter seien ähnlich kurviert wie dort, nur etwas länger, und besäßen die gleichen gelappten Enden, von denen je drei der Untereinheit des Blattes zukommen. Die Kennzeichen der Kapitelle der Alten Sakristei von San Lorenzo seien hier noch nicht anzutreffen. Diesen Feststellungen, welche die Genauigkeit der Saalmanschen Untersuchung in das beste Licht setzen, brauchen wir nichts hinzuzufügen. Wieder einmal hat sich gezeigt, daß sich die Angaben der alten Quellen, denen man so oft mißtraut hat, gerade mit den Ergebnissen einer kritischen Untersuchung völlig zur Deckung bringen lassen. Die Reihenfolge der Werke in der anonymen Vita: Findelhaus, Cappella (und casa) Barbadori, Palazzo di Parte Guelfa, San Lorenzo, entspricht den Ergebnissen der Stilanalyse.

Für die frühe Entstehung der Kapelle hätten auch bereits die ionischen Kapitelle der Halbsäulen (Abb. 45) gesprochen. Hier handelt es sich um einen spezifischen Typus der ersten Frührenaissance, dessen äußeres Kennzeichen die weiche Halskehle ist. Im Museum von Fiesole gibt es ein antikes Exemplar des sonst in der Antike nicht gerade geläufigen Musters, und auf solche Vorbilder mögen die ionischen Halskehlenkapitelle der Emporensäulen des Florentiner Baptisteriums (Abb. 37) zurückgehen, die ihrerseits in die Frührenaissance hineingewirkt haben. Die ersten Beispiele dieses Typs finden wir in der Cappella Barbadori, am Ludwigstabernakel Donatello (Abb. 68) und auf der Bildarchitektur von Masaccios Trinitätsfresko (Abb. 69). Ihnen ist abzunehmen, daß die ionischen Kapitelle in der Frührenaissance ausschließlich sekundären Säulen aufgesetzt wurden. Weitere Exemplare gibt es an den Türädikulen der Alten Sakristei von S. Lorenzo, den Säulen des dortigen Kreuzgangs, den Balustraden an der Vorhalle der Pazzikapelle und im Inneren der Domkuppel¹⁶, den Säulen des Kreuzgangs und der Bibliothek von San Marco, auf Bildarchitekturen der Prateser Fresken Filippo Lippis.

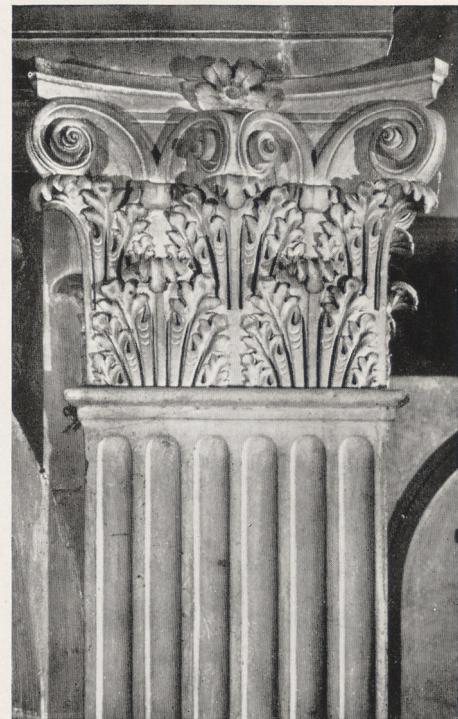
¹⁴ Paolo Fontana, „Die Cappella Barbadori in S. Felicità zu Florenz“, Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Flor., III, S. 365—372. Dort ist auch auf das erste Vorkommen der „ionisierenden“ Kapitelle, die vom Baptisterium abgeleitet werden, hingewiesen.

¹⁵ Der Saalmanschen Arbeit (Anm. 178) verdanke ich den Hinweis auf den Beitrag von R. Niccoli in „Atti del 1° congresso di Storia dell’Architettura“, Firenze 1936, S. 139, wo auf Tafel XXVIII das korinthische Pilasterkapitell abgebildet ist.

¹⁶ Fabriczy, S. 321, hat auch die ionische Balustrade an der Fassade des Palazzo Pitti in diesen Umkreis ziehen wollen, doch lassen



45. Florenz, S. Felicità, Barbadorikapelle von Brunelleschi.
Ionisches Halskehlenkapitell



46. Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei. Kapitell am linken Triumphbogenpfeiler von Brunelleschi

Nun zu den Stilphänomenen. Die Architekturformen der Barbadorikapelle setzen dadurch in Erstaunen, daß sie an Feinheit der Ausarbeitung hinter denen der Findelhausloggia zurückstehen (Abb. 17). Fast fragt man sich, ob das Hartgeschnittene, Klotzige, Kompakteinerne hier nicht sogar zur gemeinten künstlerischen Wirkung gehöre. Im einzelnen verweisen wir auf die sehr festen Voluten mit den drahtartig dünnen Spiralauflagen und den geradezu stählern harten Lanzenblättern auf den Außenleibungen, die man fast dem Manierismus des 16. Jahrhunderts zutrauen könnte; auf den festen Eierstab, dessen flachgepreßte Eier von einem U-Band umspannt sind, womit sie sich auf die Vorbilder des 12. Jahrhunderts eher als auf antike berufen, welche in den guten Zeiten die Ovuli plastisch gewölbt und stark unterschnitten hatten; auf die hochgestellten Kehlen der Kämpferplatten, die sich von den Emporen des Baptisteriums herleiten lassen, und auf die sehr hohen Halskehlen unter den Volutenpolstern. Eigentlich herb wirkt auch das Vorspringen der Plinthe um 2 cm unter dem Wulst der Basis, ein Zug, der mit zu den geschilderten Phänomenen harter Kantigkeit hinzugehört. Die über Halbsäulen und Pfeilerecken fest verbundenen Basisprofile haben noch etwas von mittelalterlichen Umgreifungsfiguren, etwa Vierpässen, an sich¹⁷. Allgemein sprechen diese Beobachtungen für eine frühe Entstehung der Cappella Barbadori, und wenn irgendeine Möglichkeit von den Dokumenten her dazu bestünde, könnte man sie sogar noch vor das Findelhaus rücken. Wiederum ist die frühe Entstehung allein schon ein Argument für Brunelleschis Urheberschaft, denn so leicht hätte nicht irgend jemand um 1420 in Florenz einen

deren Kapitelle die bezeichnende Halskehle vermissen und ballen ihre Voluten in einer bei Brunelleschi nicht gewohnten Weise zu plastischen Knäufen. Die Balustrade kann daher nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jhs. entstanden sein.

¹⁷ Ursula Schlegel bin ich zu Dank verpflichtet für anregende Gespräche über die Stilprobleme der Cappella Barbadori und für das freundlich zur Verfügung gestellte Photo.



47. Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei

Zentralbau mit Kompositformengerüst hinstellen können. Daß die Idee als eine sehr bedeutende von den Zeitgenossen erkannt worden ist, wird durch ihre Auswirkung auf Masaccios Trinitätsfresko hinlänglich bewiesen.

3. San Lorenzo

Die Alte Sakristei: Im dritten Jahrzehnt des Quattrocento ist nach Ausweis der Quellen die Alte Sakristei von San Lorenzo entstanden (Abb. 47)¹⁸. In ihr ist das Kompositformengerüst, das der Findelhausfassade vorgelegt war, zur Bildung eines Innenraums verwendet worden. Zu den Formeinheiten gehören die korinthischen Pilasterkapitelle, von denen je zwei an den Eingangspfeilern des Altarraums aneinandergesetzt sind, so daß ihre Ansichtsflächen den Gestalteindruck eines großen Würfels ergeben (Abb. 46). Schon der erste Blick nimmt an ihnen ein vielfältig nuaniertes Formengitter wahr. Gibt man sich Rechenschaft über diesen Eindruck, so fallen die gegen das Findelhauskapitell verkleinerten Voluten auf. Im Moment, wo die Schnecken nur noch als klarer oberer Rand fungieren, ist auch die ehemals dynamische Gesamtproportion von Blättern auf die Voluten hin aufgegeben worden. Und tatsächlich sind die Blätter nicht mehr ihrer schnellenden Ausbreitung nach, sondern in einer mehr statischen Weise interpretiert worden, die neue Nuancierungen zuläßt. Besprechen wir zuerst die Voluten. Nach antikem Schema beurteilt, sind es korinthische Korkziehervoluten, die aber stilistisch in der bereits bekannten Modellierung mit Wulstrand und Kehlen, mit der funktionsfremden Höhengleichheit, dem Unterdrücken des

¹⁸ Fabriczy, S. 161, Anm. 1 und 2.



48. Florenz, S. Lorenzo, Blick in den rechten Kreuzarm

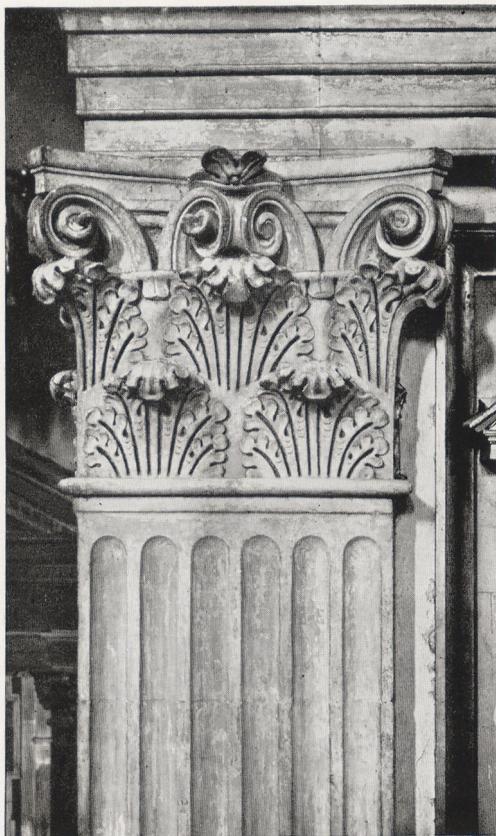
Stengelkelchs durch Brunelleschi umgedeutet sind und die ab nun gültige Formel seiner Voluten ausmachen. Bei aller Eigentümlichkeit ihrer Form, wozu nicht zuletzt auch das Verschmelzen der inneren Voluten gehört, auf das Saalman nachdrücklich hingewiesen hat¹⁹, verraten sie doch einen neuen Annäherungsgrad an die antiken Vorbilder, wie auch der Fortfall des Eierstabes am oberen Rand des Kalathos in diesem Sinne zu deuten ist.

Nun zu den Blättern. Hier ist entscheidend, daß sie sich jetzt auf breiterer Basis zu sieben Einheiten ausfächernd, wo vorher nur fünf Einheiten an schlankem Stamm gewesen waren. Diese beiden Blattgrößen, Fünfer- oder Siebenerblätter, erwähnt auch Alberti in seiner Kapitellbeschreibung²⁰, während sie in der weniger detailbewußten Parallelstelle des Vitruv nicht vorkommen²¹. Steif, in geringem Winkel und mit geringer Biegung treten die Rippen auseinander. In ihrer Gesamtheit wirken sie undynamisch, wobei mitspielt, daß die mittlere Rippe eher schwächer ist als die übrigen und in ihrer Dürre besonders empfunden wird, weil an dieser Stelle doch das Rückgrat des ganzen Blattes erwartet werden mußte. Das ist die entscheidende Proportion: breiter Umfang des Blattes und geringe Triebkraft, ihn zu erfüllen. Dementsprechend geschieht auch der Blattüberschlag mit nur geringer Energie.

¹⁹ Saalman, S. 8.

²⁰ De Re Aed. VII, 8, fol. CV r: „Foliorum cincinnationes digitis quinis distinguuntur aut si iuvet septenis.“ Wer das geschrieben hat, wußte um die Detailfragen der Form genauestens.

²¹ Im IV. Buch, siehe Anm. 82.



49. Florenz, S. Lorenzo, rechter Kreuzarm, rechter Pfeiler der Stirnwandkapelle. Pilasterkapitell (Typ „Querhaus“)



50. Florenz, S. Lorenzo, Mittelschiff, letzte Säule. Säulenkapitell (Typ „Querhaus“) der rechten Arkade vor der Vierung

Die Rippen tragen unter den Überlappungsstellen der Teilblätter, den „Augen“, jeweils drei eingekerbt Bogenlinien, „Runzeln“, die im Sinne einer funktionellen Darstellung die Preßwirkung auszudrücken hätten, der diese Stellen unterworfen sind, hier aber aus anderen Gründen eingeführt zu sein scheinen. Zweifellos stammen diese Runzeln von den Kapitellen der Antike, aber man kann nicht behaupten, daß sie dort zu den bezeichnenden Zügen gehört hätten. Im frühen Mittelalter findet man sie an antikisierenden Kapitellen, etwa in Vézelay und Autun, auf Miniaturen der ottonischen Buchmalerei, und sie waren uns auch am Vorhallenkapitell des Domes von Pistoia aufgefallen. Möglicherweise wollte Brunelleschi damit einen authentisch antiken Einzelzug wiedergeben; demonstrierbar ist aber nur, daß diese Neueinführung einen sinnvollen Ort in seiner Stilentfaltung einnimmt. Dazu verfolgen wir die Blattstruktur weiter. Als besonders auffallend müssen wir die geknitterten Blattränder hervorheben. Die Teilblätter fingern in durchschnittlich fünf flammenförmigen Enden aus, und diese sind Sitz der knittrigen Unruhe, die den Blattrand optisch zerlässt. Eindellen, Aufbeulen, Werfen der Ränder wie bei altem Leder geschieht in dieser Zone. Von hier aus wird klar, daß der Eintrag von Augen und Runzeln nicht einfach „kapitellikonographisch“ begründet ist. Im Zusammenhang des Blattes stellen Augen und Runzeln eine Medialzone zwischen den holzig-steifen Rippen und den zerlösten und zerknitterten Rändern dar. Das Trecentokapitell vom Palazzo Davanzati hatte reißende und schleudernde Blätter gehabt, am Findelhauskapitell war die Energie des Blattes in das abstrakte Formgitter eingefäßt worden; immer waren die Kräfte mehr oder weniger gebündelt und drängten zur Entladung. Hier aber



51. Florenz, S. Lorenzo, Rechter Kreuzarm, linker Pilaster der Corsi-Ginorikapelle („Löwengruppe“)



52. Florenz, S. Lorenzo, Rechtes Seitenschiff, vorletzter Pilaster vor dem Kreuzarm. Pilasterkapitell („Gekämmte Gruppe“)

sind die Blätter steif auseinandergestrichen, lösen sich, vom Stamm ungedrängt, in den Rändern auf und lassen sich an der Vermittlungszone mit feinen lokalen Formvaleurs durchsetzen.

All die Momente des Zerlegten und Zerstrichenen machen das Blatt um so geeigneter, im größeren optischen Zusammenhang des Kapitelfeldes aufzugehen. Hier vergleichen sich miteinander die leicht verschiedenen Winkelstellungen der Blattgitter. Es reiben sich aneinander die linearen Streichwerte und die punktuell gesetzten Binnenformen; das Knittrige und das Kantige unter Vermittlung des Gekerbten. Nicht wenige starke Kontraste, sondern viele feine Nuancen werden gesucht. Was dem Einzelement an Gebärdenkraft verlorengegangen ist, kehrt in der Schicht der Relationen als Feinheit der Unterscheidungen zurück. So hat das Kapitell gewiß nichts Sieghaf tes, nichts Strahlendes. Die Gestaltungsmöglichkeiten, die hier Eingang gefunden haben, lassen sich am ehesten verstehen, wenn wir unsere Blicke nach dem Norden lenken, zum Paele-Altarbild des Jan van Eyck in Brügge, und an dem imposanten Kopf des alten Kanonikus all unsere Werte des Feingeknitterten, Nuancenreichen innerhalb eines weitgefächerten Umfangs wiederfinden. Die Vorliebe der Malerei des frühen Quattrocento für runzelige, alte Haut, für nervige Hände, für nichtorganische Dinglichkeit, zumal Hölzernes, darf jetzt angeführt werden, solange man sich nur des hier ungenauen und sogar irreführenden Begriffs des „Malerischen“ enthält.

Wenn wir diese Stilmomente bedenken, werden wir die Kapitelle in der Datierung vom Findelhaus deutlich abrücken müssen. Nach der freilich summarischen Aussage der Quellen mag die Alte Sakristei 1428 im wesentlichen vollendet gewesen sein; vielerherr kann man die Kapitelle nicht entstanden lassen.

Das Querhaus (Abb. 48, 49): Seine Kapitelle schließen sich dem Typus der Alten Sakristei an, nur daß die Ausführung um ein gutes Teil schematischer ist. Zwar handelt es sich hier um Unterschiede, die vom bloßen Auge in der Kirche selbst kaum wahrgenommen werden und auch nicht so erheblich sind, wie es nach den Photos den Anschein hat, die dem Kapitell der Alten Sakristei zu stärkerem Funkeln und Gleisen verholfen haben, als es verdient, aber sie lassen sich objektivieren. Einmal erzeugen die daumenförmigen, gedellten Blattenden einen stumpferen Eindruck der Blattränder als die geflammten in der Alten Sakristei, und es enden die in das Blatt gestanzten Kanäle halbrund vor der mittleren Kehle des Teilblattes, anstatt in sie hineinzulaufen. Und es liegt der Blattausbreitung eine zwar steife, aber doch gewollte Biegung zugrunde, die freilich mit dem rassigen, fontänenhaften Aufschießen des Findelhausblattes nichts gemein hat²². Die beschriebenen Züge der Blattbildung finden sich auch an Michelozzos Kapitellen in der Sakristei von San Marco (Abb. 90) und der Noviziatskapelle von S. Croce (Abb. 96), so daß wir hier vielleicht mit der gleichen Werkstatt rechnen dürfen, die im fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts — 1442 wurden die Arbeiten im Querhaus von S. Lorenzo wieder aufgenommen²³ — den Bedarf der Medicibauten gedeckt hat.

Die Kapitelle des knittrig gerandeten Blatts reichen nun noch bis in das Langhaus hinein, wo sie auf den letzten drei Säulenpaaren vor der Vierung und den letzten drei Pilastern des linken Seitenschiffs vorkommen²⁴. Dabei haben die Säulenkapitelle (Abb. 50) straffer aufsteigende Rippen und in zwei Fällen auch die schmaleren Blätter von nur fünf Einheiten. Das „Garantiezeichen“ der wulstgerandeten Voluten fehlt nicht, das bei den Kapitellen des eigentlichen Langhausabschnitts sofort weggefallen ist. Bis genau über die drittletzten Säulen reicht auch die Reihe der älteren Konsolen, die durch untersetzte Gestalt und die Auflage löffelendiger Blätter von den langgestreckten, spitzblattbedeckten Konsolen des zur Fassade anschließenden Langhauses unterschieden sind. An der zum Kreuzgang liegenden Außenseite der Hochschiffswand laufen die alten Konsolen ebenfalls genau bis zum Intervall zwischen drittem und viertem Fenster von der Vierung aus, um dann von den neuen abgelöst zu werden. An der Außenwand des Seitenschiffs folgen gleich nach dem Querhaus zwei langgestreckte Konsolen, die nach Unterbrechung durch eine vom alten Typ bis zur Fassade weiterreichen. An den Dachträgern des Kreuzgang-Obergeschosses kommt die alte Konsole vor. Zum Markt hin verhalten sich an der Hochwand die Konsolen wie auf der Kreuzgangseite, und die Seitenschiffswand weist ausschließlich die langgestreckten Konsolen auf. Der Abschnitt der Baugeschichte wird so auf das Exakteste angezeigt.

Innerhalb des Querhauses nun tritt in der Corsi-Ginori-Kapelle, im Winkel zwischen rechtem Seitenschiff und Kreuzarm, ein neuer Kapitellstil auf. Der für den die Kapelle Betretenden linke Eingangspilaster trägt ein Kapitell mit Löwenkopf (Abb. 51) statt der sonst üblichen Blüte am Abakus. Deshalb nennen wir die stilidentische Gruppe von insgesamt vier Kapitellen, deren übrige an den drei Seiten des Scheidwandpfeilers zum Seitenschiff sitzen, einfach die „Löwengruppe“. Dieses Kapitell hat zügiger aufschießende Blätter als die Querhauskapitelle, und die Randzone wirkt weniger knitterig, da die Rinnen schon am Unterteil des Blattes beginnen und nicht erst in den Blattenden selbst. Die Mittelrippe ist ein breites Band, von dem die Teilblätter nach anfänglich

²² Saalmans Unterscheidungen der Querhauskapitelle sind genauer als die meinigen (S. 24). Er hält die Cosma e Damiano-Kapelle am Ende des linken Kreuzarms mit guten Gründen, unter Hinweis auf die Kapitelle, auf den Fries mit Putten und Lorenzrostern am Außenbau, für gleichzeitig mit der Alten Sakristei entstanden. — Im allgemeinen werden die Querhauskapitelle mit der Entfernung von der Alten Sakristei schematischer im Sinne unserer Beschreibung und der Abb. 51.

²³ Fabriczy, S. 161, 163, Ann. 1.

²⁴ Schon von Geymüller im Toskanawerk (S. 16) festgehalten.



53. Florenz, S. Lorenzo. Blick ins linke Seitenschiff zum Chor

gemeinsamem Aufstieg im Winkel von etwa 45 Grad elegant abbiegen. Bereits von der Kapitellsohle her schießen die Rippen des Mittelblatts der oberen Lage in die Höhe, was entscheidend zum Eindruck der Zügigkeit beiträgt. Der rechte Stengelkelch lässt Schlitzkannelüren sehen, wie es antiken Mustern entspricht. (Gewisse Unregelmäßigkeiten könnten von partiellen Erneuerungen herrühren, sind aber nicht stilbestimmend.)

Mit der Einführung zügiger Eleganz der Linienführung sind die Prinzipien, nach denen bisher in S. Lorenzo Kapitelle gebildet worden sind, aufgegeben worden. Von nun an wird es immer so sein, daß die Müdigkeit an Brunelleschis anspruchsvoll differenzierten Kompositionen einen Ausschlag zum Geschmeidig-Eleganten hin hervorrufen wird.

Für die Baugeschichte bedeutet das Auftreten der Löwengruppe, daß die Querhauskampagne seit dem Jahre 1442, zumindest was die Wandverblendung mit Formen betrifft, bis in diese Ecke

des Kreuzarms nicht vorgedrungen ist. In der Gegend der Corsi-Ginori-Kapelle wird auch ein anderer Konsolentypus verwendet, der zwischen dem unersetzen und dem langgeschnittenen die Mitte hält. Dieser Befund paßt zu den Baunachrichten, auf deren Veröffentlichung durch Leandro Ozzola dankenswerterweise Paatz hingewiesen hat²⁵. Danach wurden 1445/46 Holzmodelle für die Säulen geschaffen, 1447 die Martellikapelle, das Gegenstück zur Corsi-Ginori-Kapelle, auf der Kreuzgangseite begonnen. 1449 seien die beiden letzten Arkaden vor dem Kreuzarm im linken Seitenschiff fertig gewesen, während die entsprechenden Teile am rechten Seitenschiff nicht genannt seien. Paatz nimmt daher an, daß sie später gebaut wurden. Genau das geht aus dem Formenbefund hervor, denn die drei Kapitelle mit knittrig gerandeten Blättern im linken Seitenschiff vor dem Kreuzarm zeugen von der Entstehung in der Querhauskampagne, während die Kapitelle des rechten Seitenschiffes und die der Corsi-Ginori-Kapelle stilgeschichtlich später datiert werden müssen und daher dem neuen Bauabschnitt zuzuweisen sind. Im Mittelschiff fordert der Formenbefund eindeutig, daß die drei letzten Arkaden vor der Vierung zu dem Abschnitt des Querhausbaus gerechnet werden müssen.

Das Langhaus: Die zur Fassade hin folgenden Langhauskapitelle, die nach der Jahrhundertmitte entstanden sind, interessieren uns wegen der stilistischen Neuorientierung, zu der nach Brunelleschis Tod die Nachfolger frei waren. Den Übergang vermittelt der Stil der Löwengruppe, denn deren rundgerandete Blätter sind im Typus von denjenigen der Querhauskapitelle abzuleiten, obwohl die Knitterung fortgefallen ist.

Das vorletzte Pilasterkapitell des rechten Seitenschiffes (Abb. 52) unterscheidet sich von seinem zur Löwengruppe gehörenden Nachbarn des letzten Pilasters darin, daß das rundlappig gerandete Blatt durch ein langliches Blatt mit spitzen Enden, dessen Rippen wie mit einem Kamm senkrecht hochgestrahlt sind, ersetzt worden ist. Hatten die Blätter der „Löwengruppe“ im Sinne des älteren Stiles sieben Untereinheiten, so erscheinen nun Fünfeinheiten, was dem Blatt den schlankeren Stamm gibt. Von dem senkrecht hochgekämmten Rippenteil biegen die muldigen Teilblätter im Winkel von 45 Grad ab. Jetzt wird auch endlich der Stengelkelch (cauliculus) als Röhre mit schräger Ritzung deutlicher angezeigt. Allen jetzt zu beschreibenden Langhauskapitellen, mit Ausnahme eines vom Typus mit knittrigem Blatt „in Diaspora“, ist die hartkantig geschnittene, einem dünnen Metallband gleichsehende Volute zueigen. Im Vergleich zu Brunelleschis reich modellierten Schnecken wirkt sie kahl.

Die „gekämmte“ Gruppe hält die Seitenschiffswände besetzt. Am linken Seitenschiff zeigen die Kapitelle besonders strähnig wirkende Blätter. Zwei von ihnen haben die breiteren Blätter von sieben Einheiten, zwei andere solche von fünf und zwei halben. Am ersten Pilaster nach der Fassadencke befindet sich ein echtes Querhauskapitell mit knittrig gerandetem Blatt „in Diaspora“.

Auch die meisten Säulenkapitelle gehören zur „gekämmten“ Gruppe, die auf den geschmeidigen Fluß der langen Blattlitzen Wert legt. Davon trennen wir eine Gruppe von vier Kapitellen ab, die wir die „spritze“ nennen. (Arkadenpilaster an der Innenfassade, dritte Säule der rechten Arkade, von vorn gezählt, und erster Pilaster des rechten Seitenschiffs nach der Ecke.) Auf enger Basis stehen hier die Blätter labil. Gleich von unten aus spritzen die untersten Teilblätter schräg nach den Seiten, wo die Blätter der „gekämmten“ Gruppe erst ein Stück senkrecht Stammes hochgezogen hatten. Die Mittelrippe läuft spitz nach oben zu, während die benachbarten Rippen unten spitz beginnen, um nach oben stärker zu werden. Übergangserscheinungen zwischen diesem Typus

²⁵ Paatz, II. Band, S. 524, A. 22. Der Campanile stand noch bis 1465, Paatz II, 526, A. 28. Saalman hat hier richtig kombiniert, daß deshalb die Corsi-Ginorikapelle später entstanden ist als die übrigen Querhauskapellen.

und dem mit dem „gekämmten Blatt“ wollen wir nicht auszählen, doch markiert im Fortgang des Baugeschehens die „spritze“ Gruppe, die hauptsächlich die Gegend der inneren Fassade besetzt hält, die späteste Phase.

Was als Stilmoment des Glättens und Strähnens herausgestellt wurde, bedeutet in der typologischen Sicht gleichzeitig die Annäherung an das antike Kapitellschema, die durch Brunelleschis Typen bis dahin aufgehalten worden war. Möglicherweise gab Michelozzo den Anstoß zu der bedeutsamen Stiländerung zwischen Querhaus- und Langhauskapitellen von S. Lorenzo, da seine Kapitelle in der kurz nach 1450 entstandenen Kapelle des Medicipalastes den spitzendigen Akanthus der Langhauskapitelle von S. Lorenzo vorwegnehmen²⁶. In diesen Kreis gehören des weiteren die Kapitelle der Vierungspfeiler der Badia Fiesolana²⁷ und der Sakristei von S. Felicità²⁸.

4. Der Palazzo di Parte Guelfa

Dieser Palazzo gilt seit der anonymen Brunelleschi-Vita²⁹ für ein Frühwerk des Künstlers, und tatsächlich lassen die alttümlichen Züge des Außenbaus im Erdgeschoß die Annahme zu, Brunelleschi habe einen in der Frühzeit des Jahrhunderts begonnenen Bau weitergeführt. Fabriczy hat denn auch die Kapitelle der Pilasterordnung des Saales als frühe Bildungen des Meisters angesehen und ihre verbunden aufgesetzten Volutenpaare als strenger Klassizist getadelt. Nun spräche zwar das Vorkommen der „Sattelvoluten“ — wie auch Saalman festgestellt hat³⁰ — nicht für frühe Entstehung, aber Fabriczy hat nichtsdestoweniger im Grunde richtig gesehen.

Es sind freilich die Kapitelle nicht stileinheitlich, sondern nach zwei Gruppen unterschieden. An der für den Eintretenden rechten Stirnseite des Saales findet sich der Kapitelltypus der Alten Sakristei von San Lorenzo. Dazu gehört außer den drei Exemplaren auf den Pilastern der Stirnwand noch das zur rechten Seite hin anschließende Kapitell des ersten Pilasters der Längswand (Eingangswand) und, in davon abgetrennter Lage, das Kapitell des vorletzten Pilasters derselben Längswand nach links hin. (Abbildung S. 27 bei Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Berlin 1914, nach Geymüllers Toskanawerk.)

Alle übrigen Kapitelle, elf an Zahl gegenüber fünf des ersten Typs, schließen sich schon durch die Sattelvoluten, über die in anderem Zusammenhang noch zu sprechen sein wird, zu einer einheitlichen Gruppe zusammen. Löffelendige Blätter mit Runzeln und mit 7 Untereinheiten wie bei der ersten Gruppe werden verwendet, aber die Hauptrippe verstärkt sich nach oben zu kräftigem Stamm, und die beiden Kanäle auf ihren Seiten gehen auffallend stracks nach oben, was dem Blatt eine zeichenhaft-expressive Wirkung verleiht, die mehr noch als die Tatsache der Sattelvoluten eine Beteiligung Brunelleschis am Entwurf ausschließen dürfte.

Nun wissen wir aus dem Rechnungsbuch des Maso, di Bartolomeo, daß durch diesen im Jahr 1452 Kapitelle gearbeitet und im Palast angebracht wurden³¹. Vom Stilbefund her sind nur die elf Sattel-

²⁶ Eine genauere Datierung für die Langhaus-Kapitellgruppe von San Lorenzo vermag ich mit meinen Mitteln nicht zu geben. Generell liegen aber ihre Bildungen vor denen der Langhausgruppe von S. Spirito. Die Kapitelle der Kapelle des Medicipalastes gehören in die Mitte des Zeitraumes von 1444 bis 1459, das heißt, zwischen Baubeginn des Palastes und Fertigstellung der Gozzolifresken. Siehe unten S. 143.

²⁷ Siehe unten S. 151.

²⁸ Entstanden 1470—1473; Paatz II, S. 65.

²⁹ Fabriczy, S. 293.

³⁰ Fabriczy, S. 297, und Saalman, S. 78: „... loose imitation of Brunellesco capitals in San Lorenzo, however with interconnection of the volutes.“

³¹ Den Hinweis auf das Taccuino des Maso di Bartolomeo verdanke ich der Saalmanschen Arbeit. Siehe auch Fabriczy, J. d. Pr. Ksgl. 1907, Beiheft, S. 58ff.

volutenkapitelle auf die Notizen zu beziehen, denn hinter den übrigen fünf steht zumindest ein altertümlicheres Modell, das Brunelleschi hinterlassen zu haben scheint. Daß Brunelleschi selber die fünf Pilaster mit den S. Lorenzo-Kapitellen noch gearbeitet habe, ist nicht wahrscheinlich wegen des einen Kapitelles in Streulage unter der größeren Gruppe. Immerhin können wir festhalten, daß sich sein Kapitelltypus der späten Zwanzigerjahre hier ausgewirkt hat, ganz unabhängig von der Art der Realisierung, die man sich dafür vorstellen mag. Es hat ja auch die Wanddekoration mit den riesigen Pilastern eher etwas von in die Vergangenheit zurückweisendem „Übergreifen“ als von „Komposition“, dem für die Zukunft ausschlaggebenden Gestaltungswert, an sich.

5. Die Pazzikapelle³²

In Weiterentwicklung der Raumidee der Alten Sakristei entstand die Pazzikapelle an S. Croce, ein Kunstwerk hohen Ranges, das den lichten Zauber der Frührenaissance noch immer ungemindert auszuteilen vermag. Brunelleschi hat den Raum um die tonnengewölbten Kreuzarme reicher entfaltet als den der Alten Sakristei, und er hat, ohne der schwebenden Freiheit der Komposition irgend etwas zu nehmen, die Formeinheiten auf den Wänden zu ihrer vollen Vielfalt geführt. So ist verständlich, daß sich die Vorstellungen vom Brunelleschiraum auf die Pazzikapelle zu gründen pflegen. Auch die Kapitelle dieses Baus sind in der Betrachtung bevorzugt worden, wie schon der simple Umstand beweist, daß photographische Einzelaufnahmen stets von ihnen, nicht aber von denen der Alten Sakristei angefertigt worden sind. Der wissenschaftliche Begriff von Kapitellen Brunelleschis überhaupt hat sich an ihnen orientiert.

Mit denen der Alten Sakristei verglichen, wirken die Kapitelle (Abb. 54) in der Substanz kräftiger³³. Das liegt an den stärkeren Mittelrippen und vor allem am Wegfall der Randknitterung bei den Blättern. Die Blattenden von Torpedoform müssen für den Gesamteindruck als spitz gelten und versagen sich mit fester Oberfläche den Dellungen und Beulungen. Dennoch ist nichts Strähniges in der Erscheinung, denn die Spitzen folgen nicht kontinuierlich aus der Mulde des Teilblatts, sondern setzen vereinzelt an und fingern sich, abhold den glatten Anfügungen, mit einer gewissen Unregelmäßigkeit auseinander. Auf diese Weise ist dem Blattrand immer noch ein Moment des „Zerlösten“ geblieben. Geblieben ist auch die steife Art, mit der die Rippen in geringstem Winkelunterschied auseinandertreten. Die Blätter selber, ob von sieben Einheiten bei den Innenraumkapitellen, ob von nur fünf bei denen der Außenwand in der Vorhalle, bleiben bei der breiten Basis, was immer die Absage an beschleunigungskräftiges Hochschießen bedeutet. Auf der Mittelachse der Hauptrippe ist ein Strich eingeritzt, der im Fall des Mittelblatts der oberen Lage bis auf die Kapitellsohle nach unten durchläuft.

Ist das Gesamtbild auch ruhiger geworden durch die Festigung der Blattspitzen, so bleibt doch das Zusammenspiel der differenten Stellenwerte erhalten. Aber in eben dem Maß, um das die Blattspitzen gezähmt sind, wird das Kapitell mehr Sympathie finden als seine Geschwister von der Alten Sakristei in ihrer trockenen Nervosität.

³² Zur Datierung siehe Fabriczy, S. 215—217. Die Hauptarbeiten, zu denen das Großformengerüst jedenfalls zu zählen ist und damit die Kapitelle der Pilaster und Säulen, fallen in den Zeitraum zwischen 1430 und 1443, da Eugen IV. über dem „capitolo di nuovo fatto“ bewirkt ward. Noch heute erinnert eine später angebrachte Tafel über der Tür zu jenem Raum an das Ereignis. Den Saalmanschen Darlegungen (S. 41—44) über frühen Entwurf und späte Ausführung der Pazzikapelle vermag ich nicht zu folgen, da ich die Kapitelle nicht in gleichem Maße für ausgesprochene „Spätwerke“ Brunelleschis ansehen kann. Hier ist vielleicht die einzige Stelle, wo sich die Ergebnisse der beiden Untersuchungen nicht decken.

³³ Fabriczy, S. 227, sah keinen Unterschied zwischen den Pilasterkapitellen und denen der Alten Sakristei.



54. S. Croce, Vorhalle der Pazzikapelle.
Pilasterkapitell



55. S. Croce, Vorhalle der Pazzikapelle.
Säulenkapitell

Für die Pazzikapelle hat Brunelleschi bestimmte Einzelanregungen von Vorbildern aus dem florentinischen 12. Jahrhundert aufgenommen (Abb. 35). Die spitzen Blattenden und die den Mittelrippen eingeritzten Linien konnte er an den Kapitellen des Baptisteriums von San Giovanni kennengelernt haben. Doch blieben für die Kapitellstruktur wichtige Züge wie Hüllblätter und deutlich röhrenhaft gebildete Stengelkelche der Voluten weiterhin unberücksichtigt, und auch die straff hochgekämmten bzw. kurvig schwingenden Blattrippen der Vorbilder haben ihn nicht interessiert. Wie wird man diese partielle Neuorientierung zu bewerten haben? Gewiß ist darin eine abermalige gradweise Annäherung an das korrekte Schema der antiken Kapitelle impliziert; auf der anderen Seite wird man annehmen können, daß für Brunelleschi die früheren Kapitelle seit dem Findelhaus nicht weniger „antik“ waren und ein bewußtes Suchen nach dem Antiquarisch-Korrekten gar nicht in Betracht gekommen ist. Brunelleschi hatte ja auch keine Notwendigkeit empfunden, zwischen echter und mittelalterlich umgedeuteter Antike zu unterscheiden. Wo er Vorbilder aufgreifen konnte, war es nicht deshalb, weil sie ihm Zeichen eines bereits vorher erwünschten Inhalts „Antike“ darstellten, sondern weil sie ihm einfach als vollendete Formen begegneten und seinen eigenen Intentionen Antwort gaben. Mögen wir auch die stilistischen Nuancen innerhalb seines zeitlichen Werdegangs mit Aufmerksamkeit registrieren, er selber hat solche Relationen nicht ins Bewußtsein zu nehmen brauchen und stets nur das Gleiche gewollt, nämlich „das Beste“. Falls er sich über den Unterschied etwa zwischen Alter Sakristei und Pazzikapelle geäußert haben würde, so würde er die letztere einfach als „besser“ bezeichnet haben.



56. Florenz, Dom, Neue Sakristei. Brunnentabernakel des Andrea di Lazzaro Cavalcanti

posite Komposition“, die Möglichkeit der feineren Bildmäßigen Korrelation der Valeurs zu bieten, während ein Interesse an plastisch geballter Form, das den Säulenkapitellen hätte zugute kommen können, gar nicht bestand.

Wiederum handelt es sich bei dem Wechsel zwischen straffem Blatt und kahlem Zwickeldreieck nicht etwa um den gotischen Rhythmus zwischen Figur und Negativfigur, denn Kahlstellen und Blätter sind für den polaren Wechsel extremer Positionen nicht scharf genug umrissen, und dem stufenden Rhythmus versagt sich in der Andersartigkeit ihrer Form die Volutenzone über den Blättern. Das heißt nicht, Brunelleschi habe Säulenkapitelle weniger gut bilden können, und auch die so oft schon verleumdeten Nachfolger wollen wir nicht heranziehen, obwohl sich diese anbieten, weil zufällig alle Säulenkapitelle des strafferen Stils in die spätesten Jahre des Künstlers gehören.

Die Säulenkapitelle (Abb. 55) in der Vorhalle gehören zu dem Typus, dem wir im Langhaus von San Lorenzo an den letzten drei Stützenpaaren vor der Vierung begegnet waren. Ihre Blätter mit gedellten Löffelenden sind von straffer Struktur; als Fünfereinheiten ohnehin zu schmaler Figur neigend, bilden sie mit den steil ansteigenden untersten Teilblättern einen noch knapperen Stamm als die Blätter der Vorhalle-Pilasterkapitelle, die ebenfalls fünf Einheiten haben. Die Mittelblätter der oberen Lage beginnen auf hart waagrecht geschnittener Basis, wodurch zwischen dieser und den unteren Blättern eine kahle Zwickelstelle entsteht. Auch die bisher besprochenen Exemplare, mit Ausnahme der Querhauskapitelle von San Lorenzo, die der Basis einen stumpfen Winkel gaben, ließen die Mittelblätter auf gerader Basis ansetzen, doch durch dichteres Zusammenstehen der unteren Blätter kam die dreieckige Zwickelfläche gar nicht in dieser Härte zum Vorschein. Straffheit der Blätter und Kahlheit der Intervalle kommen nun an allen Säulenkapitellen Brunelleschis (z. B. Abb. 50) vor und machen darauf aufmerksam, daß der Künstler zwischen Säulen- und Pilasterkapitellen stilistisch unterschieden hat. Auf dem runden Schaft eines Säulenkapitells findet stete Abwendung der Formen voneinander statt, und dadurch muß eher mit dem Intervall gerechnet werden als bei dem planen Feld eines Pilasterkapitells. So war gerade dieses letztere besonders dazu geeignet, dem Sinn der Frührenaissance für Komposition, sagen wir unmißverständlich „kom-

Im Gegenteil hat Brunelleschi die Elastizität bewiesen, der Rundform Rechnung zu tragen und hier mehr auf Straffheit des Gitters als auf Reichtum innerbildlicher Formnuancen abzustellen.

Die beiden rechtsäußersten Kapitelle der rechten Vorhallenhälfte haben spitzendige Blätter, obgleich sie sonst mit den übrigen Kapitellen stilidentisch sind, und im Sattelbogen verbundene Volutenpaare. Donatello hatte solche verbundene Voluten am Tabernakel von St. Peter (Abb. 75) zu Beginn der Dreißigerjahre angewandt, doch bildeten sie dort mehr in antikem Sinne aufrechte Kelche als liegende Sättel³⁴. Am Waschbecken der Neuen Domsakristei, zwischen 1432 und 1439 von Brunelleschis Pflegesohn Andrea di Lazzaro Cavalcanti gearbeitet³⁵, finden sich horizontal gelegte Voluten, deren unterer Rand nicht vom Mund des Stengelkelchs verschluckt wird, so daß wir sie als „Schaukelvoluten“ bezeichnen können (Abb. 56). An den meisten Pilasterkapitellen im Palazzo di Parte Guelfa und an den Kapitellen im Ostteil von S. Spirito sowie auf Bildern des Filippo Lippi, etwa der „Verkündigung“ in der Martellikapelle von S. Lorenzo, kommen sie ebenfalls vor. Die allgemeinere Zugehörigkeit zum Stilbereich des Brunelleschi leuchtet ein, da die waagrechte Anordnung der Voluten eine letzte Konsequenz aus der Mißachtung unseres Künstlers für die Funktionen des Aufsteigenden im Kapitell ausmacht, der von Anfang an die deutliche Angabe der Stengelkelche zum Opfer gefallen war. Dennoch möchten wir die „Schaukelvoluten“ hier mehr als bewußt aufgesuchte „varietà“ verstehen, in welchem Sinne Pius II. die Aufsätze über den Pfeilerkapitellen des Domes von Pienza kommentiert hat³⁶, und nicht an Brunelleschi, der auf spitze Reizwirkungen nie etwas gegeben hat, als unmittelbaren Urheber denken. Andrea di Lazzaro Cavalcanti wird hierfür eher in Frage kommen.

6. S. Spirito

Einige Tage vor dem Tode des Brunelleschi, am 8. April 1446, wurde eine Säule auf den Bauplatz von S. Spirito geliefert, acht Jahre später hat man die erste Säule aufgestellt³⁷. Kann folglich erwartet werden, daß Brunelleschi auf die Prägung der Formdetails der Kirche noch Einfluß gehabt habe? Fabriczy rechnet denn auch mit den Nachfolgern in der Bauleitung, die sich auf dem Wege zur Fassade hin zunehmend vom Vorbildstil entfernt hätten³⁸. Dieses Urteil, das im allgemeinen völlig zutrifft, läßt sich im einzelnen präzisieren.

Eine Hauptgruppe von Kapitellen ist in Chorhaupt und Kreuzarmen beheimatet. Dieser zentralisierende Baukörper liegt im Norden der Kirche; aus praktischen Gründen nennen wir ihn den Chorbau, wobei der Ausdruck Chor im weiteren Sinne verstanden wird. Das knitterig gerandete Blatt leicht kurviger Ausfächerung und die Sattelvoluten ohne herausgeformte Stengelkelche sind die Kennzeichen dieser Kapitellgruppe. Zu ihr gehören sämtliche Umgangswandkapitelle des Chorbaus, mit Ausnahme der drei im vorderen (zur Fassade hin gelegenen) Umgang des rechten Kreuzarms, mit Einschluß aller Kapitelle auf den Halbsäulen, die den Vierungspfeilern angelehnt sind, der Hochwandkapitelle der Vierung — wobei lediglich die am vorderen rechten Vierungspfeiler ausgenommen sind —, des Kapitells der Mittelsäule der Stirnseite des rechten Kreuzarms,

³⁴ Siehe unten S. 119.

³⁵ Fabriczy, S. 99.

³⁶ Commentarii: „et altera superaddidit capitella, quibus testudinum arcus inniterentur; gratus operis error, et ipsa varietate decorem afferens . . .“. Siehe Tomei, L’Architettura a Roma nel Quattrocento, Roma 1942, S. 102, Anm. 1.

³⁷ Fabriczy, S. 200. Dort auch die Stelle abgedruckt, wonach der Bau 1445 als „principiata e già in buon parte prodata“ bezeichnet wird.

³⁸ Fabriczy, S. 208.



57. Florenz, S. Spirito, Ecke der Umgangswand zwischen dem rechten Kreuzarm und dem Chor. Halbsäulenkapitell („feingittrige“ Abteilung)



58. Florenz, S. Spirito, Ecke der Umgangswand zwischen dem linken Kreuzarm und dem Chor. Halbsäulenkapitell („breitstämmige“ Abteilung)

der ersten Säule des Chorhauptes hinter dem rechten Vierungspfeiler und schließlich der beiden Halbsäulenkapitelle der linken Seitenschiffswand des Langhauses vor dem Kreuzarm. Diese große Gruppe lässt sich in zwei Unterabteilungen anordnen.

An der Rückwand des Chorhauptumganges, nicht miteinschließend das Kapitell in der rechten Ecke, setzt eine Reihe von Halbsäulenkapitellen (Abb. 58) ein, die sich nach links durch Chor- und Kreuzarmumgang hindurchzieht und bis zu den nächsten beiden Halbsäulen, die im linken Seitenschiff den Anschluß machen, reicht. Hier sind die Blattrippen kräftig und tendieren zu parallelem senkrechtem Aufstieg, die Blätter sind umrißgeschlossen und schlank, das Mittelblatt der Oberlage beginnt auf waagrecht abgeschnittener Basis, und die Kanäle sind wie mit dem Daumen in die Masse gedrückt, die sich jeweils am Ende dammartig hochschiebt. Wir sprechen von der „breitstämmigen“ Unterabteilung.

Die Hauptzeugen der anderen Abteilung lassen sich im rechten Umgang des Chorhauptes an den Kapellenwänden antreffen (Abb. 57). Hier sind die Rippen besonders lang und dürr, die Blätter rundlappigen Randes im Umriß unruhig aufgelöst. Die Mittelblätter der Oberlage spitzen die Basis nach unten zu. Das Gitter ist noch hagerer, die Perforationen kontinuierlicher als beim Kapitell der Alten Sakristei, das lebhafter differenzierte Blätter und kräftigere Rippen hat. Auf den dünnen Stegen können Runzeln nicht eingetragen werden, Augen fallen in der gleichmäßigen Perforation nicht auf.

Die Sattelvoluten mit weit gekehlter Innenleibung, deren unterer Rand von den Mündern der Stengelkelche eingeschluckt wird, liegen in weichen Wellen als zusammenhängender Rand über dem gebrechlichen Grätenwerk der Blätter.



59. Florenz, S. Spirito, rechter Kreuzarm, Südostecke. Säulenkapitell (Langhausgruppe mit „geschmeidig ausstrahlenden“ Blättern)



60. Florenz, S. Spirito, linkes Seitenschiff zwischen zweiter und dritter Kapelle von der Fassade aus. Halbsäulenkapitell (Langhausgruppe mit „geschmeidig ausstrahlenden, schwingenden“ Blättern)

Zu dieser „feingittrigen“ Unterabteilung zählen alle Exemplare der großen Gruppe mit knittrig gerandeten Blättern und Sattelvoluten, soweit sie nicht bei der ersten Gruppe genannt worden sind. Übergänge zwischen den Abteilungen sollen nicht ausgezählt werden.

Beide Abteilungen weisen Züge des Brunelleschistyles auf. Vielleicht würde man die Unterschiede stärker empfinden als die Gemeinsamkeiten, wenn die Kapitelle an irgendeiner beliebigen anderen Stelle stünden und nicht hier im Chorbau von S. Spirito, dessen Entstehung Brunelleschi zum Teil noch miterlebt hat. So wird man das Brunelleschi-Nahe betonen dürfen und sich überlegen, auf welche konkrete Weise hier die Gedanken des Meisters umgesetzt worden sind³⁹.

Die Säulenkapitelle des Chorbaus — von denen zwei bereits in der „feingittrigen“ Unterabteilung eingeordnet wurden — weisen dagegen Stiltendenzen auf, wie sie im Langhaus von San Lorenzo begegnet waren. Also durchgängige Verwendung des spitzendigen Blattes und der gekämmten Rippen. Die Kapitelle des Chorhauptes tragen Blätter von fünf Einheiten und kurzen Blattenden, an den Kapitellen der Kreuzarme sind die Blattenden geschmeidig in die Länge gezogen. Die beiden zum Chorhaupt hin stehenden Säulen des rechten Kreuzarms haben Kapitelle mit Orgelpfeifenrippen, von denen die muldigen Teilblätter säuberlich abbiegen. Waagrechte Basis des Mittelblatts der Oberlage und demzufolge kahle Zwickelstellen.

³⁹ Die Kapitelle von S. Spirito trennt Saalman weniger scharf nach Gruppen als ich (op. cit. S. 53—59), weil zuviel individuelle Unterschiedlichkeiten vorlägen. Deshalb ist ihm entgangen, daß gewisse Gruppen Züge des Brunelleschistyles tragen, was wiederum die Spätdatierung der Pazzikapitelle unsicherer machen würde.

Auch das Halbsäulenkapitell an der Ecke zwischen linkem Kreuzarm und Seitenschiff des Langhauses, das knittig gerandete Blätter trägt, hat Orgelpfeifenblattrippen, stellt also einen Übergang zwischen den brunelleschi-nahen Halbsäulenkapitellen und den gekämmten Säulenkapitellen dar.

Langhaus: Hier unterscheiden wir zwei Hauptgruppen, die bereits im rechten Kreuzarm vertreten sind. Vorzüglich in dem zum Chor hin gelegenen Teil des Langhauses finden wir die Gruppe mit dem „geschmeidig ausstrahlenden“ Blatt (Abb. 59). Unten breit beginnende Mittelrippen, die sich unter leichter Einschwingung nach oben zuspitzen, feine Nebenrippen, die in gleicher Richtung schräg nach oben führen, wobei sie dem Schwung der Hauptrippe folgen, machen den steigenden Anteil des Blattes aus. Das Hochsträhnen von Orgelpfeifen gibt es also nicht mehr. Drei muldige Teilblätter, auf jeder Seite mit langen, torpedoförmigen Spitzen, die sich gleichmäßig aneinanderfügen, biegen im Winkel von 45 Grad davon ab. Die Hauptrippe des Mittelblatts der oberen Reihe beginnt bereits auf der Kapitellsohle, was den Eindruck hochbeiniger Eleganz besonders unterstreicht. Ein dünner Stengelkelch spitzt sich unter den Voluten in die Tiefe. Er wurde bereits von den Säulenkapitellen des Chorteiles gezeigt, nicht aber von den brunelleschi-nahen Halbsäulenkapitellen.

Die nächsten Verwandten unserer Kapitelle mit geschmeidig ausstrahlenden Blättern sind am Palazzo Ducale in Urbino, und zwar als korinthische Muster auf dem Balkon des Herzogs zwischen den Türmen der Landseite, als Kompositmuster im großen Hof. Danach möchte man sie in Florenz nicht vor die Sechzigerjahre datieren. Ins 12. Jahrhundert zurückblickend wird man die Pilasterkapitelle rechts vom Triumphbogen des Florentiner Baptisteriums als nah verwandt empfinden. In S. Spirito erinnern lediglich die gleichhohen Voluten an Brunelleschis korinthisches Kapitell, während die sonstigen Neuorientierungen gleichzeitig Anpassungen an die Antike bedeuten.

Das Kapitell mit dem geschmeidig ausstrahlenden Blatt ist der Grundtyp des Langhauses. Im rechten Kreuzarm kommt es bereits vor, an der Kapellenwand des vorderen (zur Fassade hin liegenden) Umgangs und den beiden dazugehörigen Säulen sowie in der Höhe des rechten, zur Fassade hin stehenden Vierungspfeilers. Im Langhaus ist es überall vertreten, mit Ausnahme der beiden letzten Halbsäulenkapitelle des linken Seitenschiffes, die zur brunelleschi-nahen Gruppe gezählt worden waren, der fünften Säule der linken Arkade (immer von der Fassade aus gezählt), die ein Orgelpfeifenkapitell trägt, sowie der Säulen Nr. 1—6 der rechten Arkade und des drittletzten Halbsäulenkapitells des rechten Seitenschiffes, die wir als die „schilfige“ Gruppe gesondert behandeln. In einigen Fällen verzichten die Blätter auf die stärkere Hauptrippe, um wie eine Palme auszustrahlen. Zur Fassade hin tritt eine Abteilung von Kapitellen mit spitzen nervösen Blättern auf. Je eine der langen Spitzen eines Teilblatts trifft waagrecht gelegt mit der entsprechenden Spitze des Nachbarblatts über dem kapillarartig dünnen Stengelkelch zusammen — eine Erotik der Fingerspitzen, ohne Fleisch und Blut. An den ersten Halbsäulen des linken Seitenschiffs nach der Fassade gibt es Kapitelle mit stärker einschwingenden Blättern (Abb. 60); überall das Bestreben, innerhalb des Grundmodells Varianten zu schaffen, die aber so fein sind, daß sie dem unbewaffneten Auge kaum auffallen.

Die „schilfige“ Gruppe hat Blätter mit starken Hauptrippen, die breit beginnen, konkav einschwingen und nach oben hin wieder stärker werden. Die Nebenrippen steigen ebenfalls senkrecht auf, sind aber schwächer. Da weder die kontinuierliche Blattausbreitung noch die dialektische Trennung von spitzenkonvergenten Rippen und abbiegenden Teilblättern gesucht wird, muß diesen Kapitellen eine eigene Gruppe innerhalb des Langhauses zugestanden werden.

Baugeschichtliche Folgerungen: Der Baufortgang ist demjenigen von S. Lorenzo verwandt, indem zwischen Chorbau und Langhaus eine Nahtstelle sichtbar wird, wobei in beiden Fällen der ältere Kapitellstil vom linken Kreuzarm bzw. Querhaus ins Langhausseitenschiff hinübergreift, umgekehrt aber der rechte Querarm an der Ecke zum Langhaus hin bereits den jüngeren Stil eingelassen hat. In S. Lorenzo war die Naht über der drittletzten Säule des Langhauses entstanden, weil bis zu dieser Stelle die alte Kirche gereicht hatte. Analog dazu wird man für S. Spirito den Rück im Baufortgang damit erklären, daß der Vorgängerbau das heutige Langhaus eingenommen hatte und erst abgerissen werden konnte, als der Chorbau einen für die Ausübung des Kultes ausreichenden Grad der Vollendung erreicht hatte.

Die „brunelleschi-nahen“ Kapitelle lassen ablesen, daß die Umgangswände des Chorbau, mit Ausnahme des vorderen Umgangs des rechten Kreuzarms, und drei Vierungspfeiler einschließlich ihrer Halbsäulen im gleichen Zeitabschnitt errichtet worden sein dürften. Nur an der Hochwand des rechten vorderen Vierungspfeilers ist die brunelleschi-nahe durch die Langhausgruppe der Kapitelle ersetzt worden, und das paßt zu der Nachricht, daß 1477 der letzte Pfeiler der „Tribuna“ gesetzt worden sei⁴⁰. Es scheinen an dieser Stelle Teile des alten Baus noch gestanden zu haben, die dem Vordringen des Neubaus vorläufigen Halt geboten. Die Säulen innerhalb des zentralisierenden Chorbau und die darüber aufgehenden Wände dürften erst im Anschluß an die Grundfestsetzungen der Umgangswände und der drei Vierungspfeiler errichtet worden sein. Die stilistisch weniger entwickelten Kapitelle des Chorhauptes scheinen anzudeuten, daß hier etwas früher gebaut wurde als in den Kreuzarmen. Die Tatsache, daß im Chorhaupt die erste Säule hinter dem rechten Vierungspfeiler ein Kapitell des brunelleschi-nahen Stiles trägt, könnte dahingehend gedeutet werden, daß die Arkaden von den Vierungspfeilern her begonnen wurden. Nun ist die Aufrichtung der ersten Säule unter dem 23. Mai 1454 ausdrücklich festgehalten worden⁴¹. Nichts hindert uns, in der ersten Chorsäule der rechten Arkade mit brunelleschi-nahem Kapitell eben jene „prima colonna d'un pezzo nella chiesa nuova di S. Spirito, la quale è la colonna del mezzo più presso alla cappella“ des Aufstellungsberichtes zu sehen. Die andere Säule mit brunelleschi-nahem Kapitell kommt nicht in Frage, da sie nicht „nel mezzo“, sondern im rechten Kreuzarm steht; zudem erlaubt die Nachbarschaft der Chorsäule zum Vierungspfeiler eine sinnvollere Vorstellung des Baufortschritts von den primär gesetzten Festpunkten aus. Nun hat allerdings die Differenz von acht Jahren zwischen der Anlieferung einer Säule im Jahre 1446 und dieser erstmaligen Aufstellung im Jahre 1454 Fabriczy zur Annahme eines achtjährigen Stillstandes der Bauarbeiten nach Brunelleschis Tode veranlaßt⁴². Dabei wurde vorausgesetzt, daß die beiden Berichte die materiell gleiche Säule gemeint hätten, wozu sich aber Zweifel einstellen dürften. Es kann ja auch die im Jahre 1446 registrierte Säule durchaus eine Halbsäule der Kapellenwände gewesen sein, wie sie anfangs vordringlich gebraucht wurde. Bis es zu den freistehenden Arkadensäulen kam, war an den Außenwänden und den Vierungspfeilern genug zu tun, und acht Jahre mögen dafür benötigt worden sein. Oder aber es ist 1446 eine Vollsäule als Musterstück früher geliefert worden, so wie beim Bau des Findelhauses eine von den zehn Säulen früher als der Rest an Ort und Stelle eingetroffen war⁴³. Wenn die Stilunterschiede der brunelleschi-nahen und der gekämmten Säulenkapitelle tatsächlich einen Unterschied in der zeitlichen Entstehung bedeuten, welche Annahme unter Berufung auf die Verhältnisse

⁴⁰ Paatz V, S. 120. Den Hinweis habe ich der Saalmanschen Arbeit entnommen. Dort, S. 59, die Datierungsprobleme der Vierungskapitelle behandelt.

⁴¹ Fabriczy, S. 200.

⁴² Fabriczy, S. 200.

⁴³ Fabriczy, S. 557.

in San Lorenzo erlaubt zu sein scheint, dann wären eben zwei Säulen bereits zu einem frühen Zeitpunkt geliefert worden, da der Stil Brunelleschis noch wirksam war. Doch mag neues Lesen der Quellen hierzu mehr Klarheit schaffen. Uns kommt es vor allem darauf an, daß zwei große Abschnitte der Baugeschichte an den Kapitellformen abgelesen werden können und daß der Chorbau der Kirche noch in engem Zusammenhang mit Brunelleschi errichtet worden ist.

7. Die Tribunetten des Doms⁴⁴

Im Jahre 1438 hatten die Dombaubehörden beschlossen, die vier kleinen Exedren des Oktogons nach dem Modell Brunelleschis ausführen zu lassen, am 20. März 1444 wurden zwölf Halbsäulen für die über der nördlichen Sakristei gelegene „Tribuna“ in Auftrag gegeben. Es liegt also nahe, zumindest dieser authentische Brunelleschiformen zuzutrauen, wenn man sich nur an die Dokumente hält, und man brauchte die Nichterwähnung der Kapitelle 1444 nicht so zu deuten, als wären diese erst zu späterem Zeitpunkt geliefert worden, denn die von Guasti veröffentlichten Dokumente haben die Kapitelle in keinem Fall, auch nicht an der Laterne, in der sonst im Quattrocento üblichen Weise eigens genannt.

Von der Formensprache her kam Fabriczy davon ab, eine Detailausführung durch Brunelleschi anzunehmen⁴⁵. Die Kapitelle (Abb. 61) hielt er für auffallend schlank und mit keiner Brunelleschibildung vergleichbar, der zweiteilige Architrav und der vasengezierte Fries hatten ihn an Rossellino als Urheber denken lassen. Dieser Ansicht mußte jeder folgen, der sich an die bisher einzige existente photographische Detailaufnahme der Kapitelle (Mamelli) gehalten hatte. Steil aufgestellte Blätter mit regelmäßig perforierten Rändern, spitztütige Stengelkelche, mit flachem Anschnitt eingerollte, kantig profilierte Voluten, die nach Art antiker Kompositvoluten Blattschuppen an der Außenleibung tragen, verweisen die Kapitelle aus dem bisher bekannten Brunelleschikreis. Freilich, auch Rossellino kommt für sie nicht in Betracht, während zwanglos der Name des Michelozzo sich hier einstellt. Seine Kelchvolutenkapitelle im Vorhof der SS. Annunziata, seine Kompositkapitelle im Hof des Medicipalastes (Abb. 99) weisen ebenso straffe und zügige Formen auf.

Nun hat aber der Photograph gar nicht die Kapitelle der rückwärtigen nördlichen Tribunetta, also der zuerst errichteten, aufgenommen, sondern, nach Ausweis der Formdetails, der nach vorn gelegenen auf derselben Seite. Begibt man sich über den Laufgang zu der hinteren Tribunetta, so findet man dort die zu erwartenden Brunelleschikapitelle. Einige erneuerte Kapitelle sind auszuscheiden, aber die beiden Halbsäulenpaare, welche die zweite Nische von links flankieren, tragen zuverlässig originale Kapitelle. Hier sind die Voluten wulstgerandet — unser altes „Garantiezeichen“ von S. Lorenzo — ohne Blattauflage. Die Stengelkelche sind in der gewohnten Weise nur leicht durch Vorwölbung angedeutet, die Blätter haben breitere Rippen und kleine Runzeln. Die engste Verwandtschaft scheint mir zur breitstämmigen Untergruppe von S. Spirito zu bestehen⁴⁶.

⁴⁴ Fabriczy, S. 137 und 98, und J. d. Pr. Kslg. 1907, Beiheft, S. 20. Die Nachricht für das Jahr 1438: „deliberaverunt quod tribunette facte super sacrestias . . . fiant tonde secundum designum et modellum Filippi ser Brunelleschij et sic deliberaverunt quod fiant . . .“ (27. Februar 1438). Zum 8. März 1438 hieß es: „Al ultima parte delle quattro cupolette sopra le sagrestie e pilastri dicano accordarsi più tosto alla forma tonda che a quella, che seguita gli angoli.“ — 1444, 20. März: „. . . ad faciendum . . . 12 medie colonne pro mectendo in tabernaculis tribune morte prime sagristie altitudinis br. 5 giuste vz. fusolj marmj illius grossitie et cum modellis sibi dandis per Philippum Ser Brunelleschi lippj cum hoc quod dicte columnas et fusolos faciat et fieri facit bozatas . . .“

⁴⁵ Fabriczy, S. 139.

⁴⁶ Saalman (S. 64, 65) hatte sich — wie ich selber bei meiner ersten Untersuchung — an die Kapitelle der vorderen Tribunetten gehalten. Er teilte mir mit, daß ein Gang durch die übrigen Tribunetten ihm die Kapitellunterschiede gezeigt habe. Das betreffende



61. Florenz, Dom. Halbsäulenkapitell der nordwestlichen Tribunette.
Abwandlung des ursprünglichen Brunelleschi-Modells durch Michelozzo

Die südliche hintere Tribunetta hat ebenfalls Kapitelle mit wulstgerandeten Voluten und den übrigen uns gewohnten Kennzeichen, wobei nur die Blätter dünnrippiger und ohne Runzeleintrag geblieben sind. Die Kapitelle der südlichen vorderen Tribunetta sind mit denen der entsprechenden nördlichen Tribunetta verwandt. Allenfalls empfindet man die Voluten hier noch flüssiger hochgezogen, und am Halbsäulenpaar rechts von der Mittelnische erscheint auf den Hauptrippen des Kapitellblatts eine Äderung, wie man sie auch bei Michelozzokapitellen in San Marco findet.

Daraus kann wohl nur dieser Schluß gezogen werden, daß zumindest die Kapitelle beider vorderen Tribunetten auf Michelozzo zurückgehen. Die Kapitelle der südlichen hinteren Tribunetta sind möglicherweise schon nach Brunelleschis Tod, doch noch innerhalb seiner Formabsichten gearbeitet worden, während es keinen Grund gibt, diejenigen der nordöstlichen nicht in seine Lebenszeit zu datieren. Wir hätten hier also die letzten Brunelleschikapitelle vor uns. Gestützt wird diese Annahme durch die Vergleichbarkeit des Stiles nach S. Spirito hin. Was die übrigen Formen an den Tribunetten betrifft, so wird es schwer fallen, sie Brunelleschi nicht ebenfalls zuzusprechen. Gewiß ist das knapp geraffte zweiteilige Gebälk mit den vielen und verschiedenformigen Zierleisten eine bedeutsame Neuerung gegenüber den sonst bekannten Brunelleschigebälken, die mit ihren drei gleichmäßig gestuften, von einfachen Rundprofilen und Karniesen begrenzten Faszien strähnig wirken, aber sind nicht auch die Gesamtproportionen dieser halbrunden Kapitellpaar der ältesten Tribunetta vergleichbar mit den Pazzikapitellen und, in der Blattbehandlung, mit den Portalkapitellen von S. Felice. Im Sinne seiner Auffassung von den Pazzikapitellen als den spätesten des Brunelleschi mußte er zu dieser Schlußfolgerung gelangen, während ich noch mit der brunelleschi-nahen Gruppe in S. Spirito rechne. Saalman bildet Brunelleschis Tribunetten-Kapitelle ab: Art Bulletin 1958 (XL), 2, fig. 47—49, vor S. 127

Tempietti von den bis dahin vorgekommenen merklich unterschieden und schon albertianisch breit geworden? Vielleicht gibt es hier doch die Gefahr, den Umfang des Brunelleschistiles in einem puristischen Sinne zu eng zu halten.

Die Kapitelle der Domlaterne (Abb. 97) führen gleichfalls in diese Problematik hinein. Sie sind durch Heydenreich mit stilkritischen Gründen als Gestaltungen Michelozzos in Anspruch genommen worden⁴⁷, da sie aus dem bewußt eng gehaltenen Typenbereich Brunelleschis herausfallen und in ihrem Reichtum an vielfältiger, naturnaher Form eher für den jüngeren Meister sprechen, der mit Donatello zusammen gearbeitet hatte. Diese Unterscheidung zwischen den Stilen Brunelleschis und Michelozzos dürfte zu den wichtigsten Erkenntnissen der modernen Wissenschaft hinsichtlich der Frührenaissancearchitektur gehören. Es ließen sich heute auch weitere Argumente für Heydenreiche These anführen, zumal die typologische Verwandtschaft der Laternenkapitelle zu den Kapitellen mit kelchbildenden Voluten in Michelozzos Annunziata-Sakristei (Abb. 95)⁴⁸. Dennoch müssen wir gestehen, daß uns immer wieder gewisse Bedenken gegen die Zuschreibung auftauchen. Sollte Brunelleschi wirklich kein Modell für die Kapitelle angefertigt haben, wenn bereits 1438 modellgerechte Säulenbasen, 1442 zwölf Säulentrommeln bestellt werden konnten? Dazu kommt die außerordentliche Qualität dieser Kapitelle, die auch für einen Michelozzo nicht selbstverständlich ist. Könnte sich Michelozzo, wenn er selber für die Ausführung verantwortlich gewesen ist, nicht doch auf ein Modell Brunelleschis gestützt haben? Man gerät dabei in die Erzproblematik aller Frührenaissancearchitektur, die leidige Frage nach den „Nachfolgern“, die seit den Tagen der quattrocentesken Lebensbeschreibung Brunelleschis ihre Dornen nicht verloren hat. Wie weit hat der entwerfende Architekt, der den Bau begann, zugleich sein Schicksal vorausbestimmt, welcher Spielraum blieb Ausführenden und Nachfolgern? Die Kapitelle von S. Lorenzo und S. Spirito ließen uns partielle Antworten darauf geben, da Formniederlegungen sowohl des Entwerfenden wie der Weiterführenden zum Vergleich angeboten waren. Wie aber steht es in einem Fall, wo nur eine Position sichtbar wird, beispielsweise beim Palazzo Medici? Was hat Brunelleschis verworfenes Modell dem Michelozzo hier an Ideen gegeben? Eine wohl für immer unentscheidbare Frage, da Zeichnungen nicht zur Verfügung stehen. Auch zur Domlaterne wird nichts Abschließendes zu erwarten sein, solange uns die Dokumente im Stich lassen. Nur dies eine Argument der Stilkritik sollte ausscheiden, daß Brunelleschi niemals andere Kapitelle als korinthische benutzt habe und daher die abweichenden Typen in der Domlaterne nicht entworfen haben könne. Das wäre der reine Zirkelschluß. Warum sollte Brunelleschi, der in seinen großen Kirchenräumen die korinthische Ordnung verwendete, für den Zierbau der Domlaterne nicht schmückendere Kapitelle geplant haben? Im Michelozzokapitel werden die Kapitelle nach Stil und Schema beschrieben werden.

8. Kapitelle aus dem weiteren Umkreis des Brunelleschistiles

In der Sakristei von S. Felicità (Abb. 62), einem Zentralraum mit Kompositformengerüst nach Art der Pazzikapelle, gibt es korinthische Pilasterkapitelle. Sie finden Vergleichsexemplare im rechten Seitenschiff des Langhauses von S. Lorenzo (Abb. 52), haben also langlitzige Blätter, zu dritt hochgekämmte Rippen und die kantigen Voluten. Nur im Weglassen der Stengelkelche zeigt sich noch eine gewisse Nähe zu Brunelleschis Tendenzen an, während die relativ starken Augen, die

⁴⁷ Heydenreich, Spätwerke, S. 24, 25.

⁴⁸ Siehe unten S. 139—142.



62. Florenz, Sakristei von S. Felicità

einen prägnanten Stufenrhythmus über das Blatt legen, davon wieder abführen. Das Paatzsche Kirchenwerk (II, 65) gibt 1470—1473 als Entstehungszeit an.

Obwohl die korinthischen Kapitelle vom Typ des Brunelleschi nach der Jahrhundertmitte von den neuen Bildungen Michelozzos mehr und mehr verdrängt worden sind, üben sie noch mannigfache Nachwirkung aus. Lazzaro di Cavalcanti hat sich in der Cardinikapelle von S. Francesco in Pescia vom Jahr 1451 immer noch an sie gehalten, ohne die Tendenzen der Epoche zum Feinsträhnig-Ornamentalen mitgemacht zu haben, und auch Leon Battista Alberti (Abb. 123, 127) hat die korinthischen Kapitelle mit den höhengleichen Voluten, die sich archäologisch gewiß nicht legitimieren ließen, vorzugsweise verwendet, wenngleich die straffere Zeichnung vom Stil des feinen „Zerstreichens“ der Brunelleschivorbilder hinweggeführt hat.

Zusammenschau

Der in die Breite gegangenen Untersuchung soll nun die Enge zurückgegeben werden. Mit dem Findelhauskapitell war eine bildhaft komponierte, ruhig für sich stehende Einheit an die Stelle getreten, die bis dahin als Verkröpfung einer durchgehenden Struktur behandelt worden war. Das über kraftvolle Differenzen geeinte Formwesen wurde durch das Kapitell von San Lorenzo ins Feine und Vielfältig-Unterschiedene transformiert. Die Kapitelle der Cappella Pazzi schließlich unterdrückten den letzten Rest von Schwingungen, die von einstmaliger Ausbreitungs dynamik geblieben waren, um den statischen Formgittern ein Höchstmaß an feinkörnigen Rasterwerten auftragen zu können. Die gerichtete Strahlungswertigkeit schwand, der Kompositionswert an innerbildlichen Bezügen wurde angereichert.

Das Miteinander des Verschiedenen ist nun die Ordnungsweise auch der Kompositformen gerüste Brunelleschis. Schon mit der Loggia des Findelhauses hat die neue Idee volle Gestalt gefunden und mit der Kraft der durchgehenden Achsen des trecentesken Bauwerks gebrochen. Als ein freies Vermittlungselement ist das hohe Gebälk zwischen die Stockwerke der Fassade gesetzt, so daß es zu den Arkaden darunter und zu dem Fenstergeschoß darüber bezogen werden kann. Wäre es trecentesk aufgefaßt, das heißt als waagrechte Kröpfung, als Stufenanschlag, so müßte über der Fensterzone etwa in Form von Zinnen abermals eine Stufe angeschlagen sein, und die unterste Stufe wäre von Postamenten am Fuße der Stützen, wie wir sie vom Florentiner Dom und Or San Michele her kennen, markiert worden. Auf das Gebälk aber hätten in regelmäßigen rhythmischen Intervallen Wappenschilde die senkrechten Achsen „eingeschlagen“, wie an der Loggia dei Lanzi zu sehen ist.

Gehen wir von den Innenräumen des Trecento her noch einmal ausdrücklich an die Umschreibung des Neuen. Der Raum von S. Croce ist wie ein großes Zelt von den Fußpunkten seiner Stützen aus in die Höhe gezogen. Die Joch für Joch durch die großen Arkaden kommunizierenden Seitenschiffe steigern dem Gesamtraum die Weite. Diese An-Räume sind noch durch die einformenden Spitzbögen und die Firstdächer auf den Gesamtnenner der spitzenstrebigen Grundfigur gebracht worden, nach dem der ganze Raum eingeschient ist. Der Laufgang an der Hochwand bindet die Dehnungsenergien der Spitzbogenarkaden und führt in einer Gebärde der Steigerung auf den lichtstrahlenden Chor. Steigerung und Weitung, so wirkt der Raum auf den, der sich ihm hingibt.

Der Raum von San Lorenzo (Abb. 53) dagegen übt keine übergreifende Macht mehr aus. Zur kühlen Würde seiner Einheit findet er über vielfältige Zusammensetzung. Die kuppendig gedeckten Travéen der Seitenschiffe sind Medialeinheiten zwischen dem flachgedeckten Raumkasten des Mittelschiffs einerseits und den querstehenden, tonnengewölbten Kapellen andererseits. Von räumlichen „Steigerungsstufen“, wie bei einer Kathedrale des 13. Jahrhunderts, ist nicht mehr zu sprechen, nachdem einmal die formgleichen, stets spitzenstrebigen Grundfiguren des gotischen Raumes fortgefallen sind. Nun wird in ganz neuer Weise zum Zusammensehen des Verschiedenen aufgefordert. Die Säulenreihe des Mittelschiffs gewinnt Reichtum vor der Folie der Seitenschiffswand mit ihren strähnigen Pilastern und dem glatten Gebälk, dessen Überschneidung durch die Säulen bewußt aufgesucht wird. Überschneidung von Bildschichten ist auch ein Hauptanliegen der gleichzeitigen Malerei Filippo Lippis.

Von vornherein hatte sich Brunelleschi gegen die weiten trecentesken Einheitsräume für die vielfältiger zusammengesetzte Basilika entschieden. Das Querhaus (Abb. 48) zeigt die Komposit tendenz um so deutlicher, als sie den fremden Voraussetzungen vorgefundener Grundrißangabe abgerungen werden mußte. Der Raum hat dadurch die kühne Gebrechlichkeit eines zusammen-

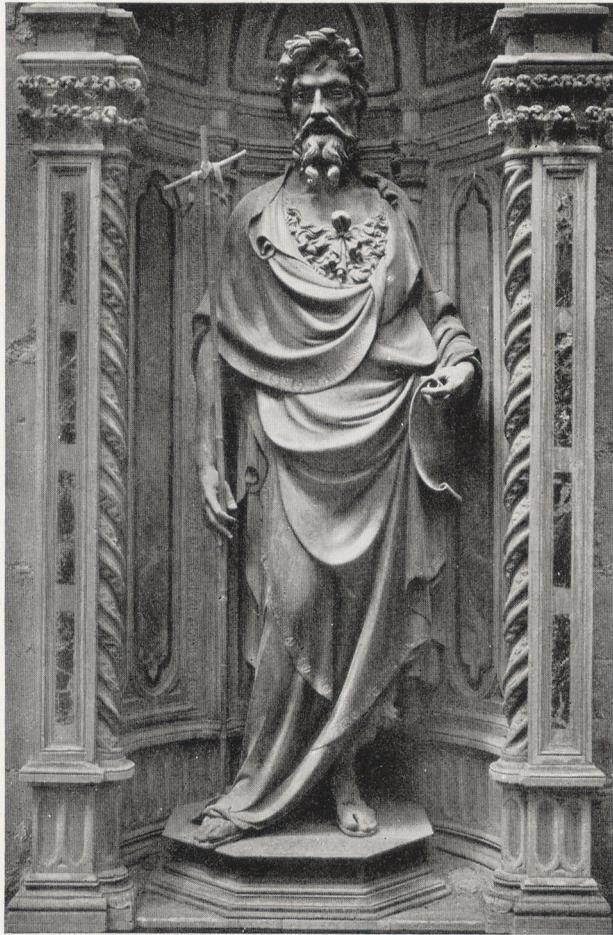


63. Rom, S. Clemente. Verkündigungsengel des Masolino

gestellten Kartenhauses. Formverschiedenheiten sind bis zur Unruhe nebeneinander gesetzt. An den Querhausstirnwänden kommt es zu der hochmerkwürdigen Erscheinung, daß von der Chorwandkapelle her das lange „Horizontalstück“ eines glatten Gebälks herausläuft und, ohne die Abteilungen der Kapellen durch Verkröpfung anzuzeigen, wieder in die Stirnwandkapelle zurücktritt. Stelle des Ärgernisses für den Klassizisten, der hier das „Accompagnato“⁴⁹ vermissen mußte, aber auch für einen vorstellungsweise hinzugebrachten Gotiker, dem es hier an der Macht der senkrechten Achsen fehlen würde. Was wollte Brunelleschi? Die Pilaster der Kapelleneingänge über die Gebälke zu kröpfen, hätte ihm leicht genug einfallen können, wo die mittelalterliche Vergangenheit mit ihrer Neigung zum senkrechten Verschienen so nahe war. Offenbar ging es ihm um eine freiere Weise der Komposition. Es sind die Horizontalstücke — Gebälke — gegen die „Vertikalstücke“ — Pilaster und Nischen — und gegen die „Medialen“ — Halbkreisbögen an Archivolten und Nischen — „eingewogen“, und so hart die Anstückung an den nächsten Nachbarn zuweilen auch wirkt, über das Ganze der Wand stehen die Einheiten zusammen. Weiter gehört zur Komposition, daß das untere, durch die Kapellen laufende Gebälk mit dem Parallelgebälk der Hochwand zusammen gesehen wird, wodurch das Großformengerüst des Hauptraums die von außen ange setzten Kapellen zu sich heranholt. Hier leistet also allein die Komposition der den Wänden aufgelegten Formen eine Vermittlung der Raumteile, die man als Zentralisierung begreifen kann.

Freies Feld für seine Absichten hatte dann Brunelleschi in seinen von vornherein zentral angelegten Bauten, der Alten Sakristei und der reicher entfalteten Pazzikapelle. Für sie schuf er jene

⁴⁹ Fabriczy, S. 180, ist ordentlich enttäuscht darüber, daß Gebälke in dieser Weise unverkröpft bleiben können. „Accompagnato“ ist ein bezeichnender ästhetischer Wertbegriff bei Serlio; auch Burckhardt spricht zuweilen von „akkompagniert“.



64. Florenz, Or San Michele. Tabernakel des Täufers, 1415,
von Lorenzo Ghiberti



65. Florenz, Or San Michele. Matthäustabernakel von Ghiberti
und Michelozzo

reinen Formen der Kreismedaillons, der Wappenschilde, der Lamellen der Schirmkuppeln, die sich mit den Elementen der antiken Ordnungen zu schwebendem Zusammenhalt einwiegen ließen. Aber auch die von Natur aus selbständiger Säule gerät in das Spiel der Relationen, wenn sich zwischen ihre Reihe an der Pazzivorhalle eine Balustrade einstücken ließ und die Säulen des Langhauses von S. Lorenzo, entwuchtet schon durch die gebrechlichen Gebälkaufsätze über den Kapitellen, mit der Folie der anders überformten Seitenschiffswände zusammengesehen werden sollen.

In S. Spirito schließlich, dessen majestätischer Raum eine geringere Vielfalt an konkurrierenden Formeinheiten aufgeboten hat, macht doch der Säulen große Schar in stets wechselnden Weisen der Zuordnung durch Überschneidung und Durchblick das Raumbild an Valeurs reich. Der Gedanke an die Halle auf Masolinos Verkündigungsfresko in S. Clemente zu Rom (Abb. 63) stellt sich ein, wo „Raum“ aus dem vielfältigen Geschiebe unter den Säulen entsteht; Architekturraum zwar des Malers und damit anderen Kategorien unterstellt, aber doch der gleichen Epoche im wesentlichen zugehörig⁵⁰.

⁵⁰ Die „bildhafte“ Erscheinungsweise der Quattrocentobaukunst in eindringlichen Analysen herausgestellt bei Hans Kauffmann, „Über rinascere, Rinascita und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst“, Festschrift zum zehnjährigen Bestehen des Petrarcahauses, Köln 1941. Dort die Unabhängigkeit der Wandgliederung vom tektonisch-konstruktiven Organismus des Baues betont. Besonders anschauliche Beschreibungen der Fassade des Palazzo Rucellai: „In diesem Rahmenwerk sind Funktionen von Stütze und Last... unbeteiligt“. (Die Keilsteinbögen um die Fenster: „statt Druckverhältnisse zu veranschaulichen, umkränzen sie das Fenster, bereichern als ein graphisches Motiv das ornamentale Liniennetz“ (S. 129). Für Brunelleschis Zentralbauten hervorgehoben, daß nicht das tragende Gerüst, das „funktionskräftige Stützenwerk“, sondern die Schaufläche von dem Formenapparat gemeint sei (S. 135, 136).



66. Florentiner Baptisterium, nördliche (zweite) Tür.
Geißelung Christi von Ghiberti

Seitenblick auf Kapitelle im Ghibertikreis

Bevor sich die Untersuchung den geschlossenen Stilbereichen des Donatello und Michelozzo zuwendet, wirft sie einen kurzen Blick auf die weniger selbständige Formensprache des Ghiberti, die mehrere Entwicklungsstufen erkennen lässt, bis sie dem Einfluß des Brunelleschi gefolgt ist.

Auch Kurt Bauch, Abendländische Kunst, Düsseldorf 1952, legt Wert darauf, „daß es nicht mehr konstruktive Notwendigkeit ist, die diese Formenlogik bewirkt, sondern eine rein künstlerische Bemessung der Form nach den Forderungen der Sichtbarkeit“ (S. 183). Er spricht von „Scheinarchitektur“ und „vorgeblendeter Ordnung“, von „Schauwand“.

L. H. Heydenreich dagegen betont mehr die „Tektonik“ der Brunelleschiräume. Der Begriff soll einmal den Unterschied der „aus dem Formgerüst lebenden Räume“ Brunelleschis von Michelozzos bloßen Raumkästen hervorheben, zum anderen jeden Begriff vom „Malerischen“ abwehren, der erst für ein Kircheninterieur E. de Wittes gelten würde. Aber eine spezifische Beschreibung des Brunelleschiraumes, der schwerer zu erfassen ist als der einheitlich durchfigurierte gotische Raum, wird damit nicht immer geleistet. So sind etwa die Säulen bei Brunelleschi wesentlich gerade, nicht so sehr „tektonische Kräfteträger“ (Pinderfestschrift, S. 280), und daß „jede architektonische Teilform als entschieden körperhaft empfunden sei“ (Pinderfestschrift, S. 277), scheint mir eine zumindest mißverständliche Aussage. Gemeint ist dabei die klare Abgrenzung der Formen gegeneinander, um deren Beschreibung willen ich von „Formstücken“ spreche. Das Wesen des Brunelleschiraumes muß in der Schicht der Relationen aufgesucht werden, im Kompositcharakter von Raum- und Formgefüge. Deshalb kommt es doch auf die Analyse der bildhaften Komposition der Wand an, ohne daß damit auch nur im geringsten an den kausalen „Einfluß“ der Malerei gedacht zu werden brauchte. Wenn W. Lotz (Mitt. d. Kh. Inst. in Flor., 5, S. 41) die Formen Brunelleschis als „in der Fläche sichtbare Zeichen der Konstruktion“ definiert, so wäre damit die Unabhängigkeit der Schauwand von aller konstruktiven Leistung wohl getroffen, aber die Formen haben ja gar nicht den Sinn, etwas anderes zu „bedeuten“, sondern aus ihrem eigensten Wesen heraus wollen sie Schönheit erzeugen.

Erste Stufe: Am 1415⁵¹ datierten Tabernakel des Täufers auf der Außenwand von Or San Michele (Abb. 64) befinden sich Kapitelle aus der trecentesken Tradition. Zwei Blattreihen übereinander, ohne Voluten: noch immer rhythmischer Gleichtakt. Hochschießen der Blattstrünke und Entladung in zerwühlter Knolle. Das Tabernakel ein verspanntes, in rhythmischen Stufen verkröpftes Formenskelett⁵². Solche verkröpften Gestänge finden sich auch auf den Relieftafeln der zweiten Baptisteriumstüre zur Architekturangabe.

Zweite Stufe: Von der Abendmahlstafel beginnend nach oben hin nehmen auf den Reliefs der zweiten (nördlichen) Baptisteriumstür (Abb. 66) die Architekturkulissen, die bis dahin keine Kapitelle gehabt hatten, antikische Kompositkapitelle auf. Mit zwei Blattkränzen, den Kompositvoluten und einem Echinus halten sie sich genau an antike Vorbilder, haben also mit Orcagnas Volutenkapitellen vom Tabernakel in Or San Michele nichts zu tun. Die Blätter haben Löffelenden, wie sie um diese Zeit noch öfters im Ghiberti-Michelozzo-Kreis angetroffen werden. In der schlanken, steigenden Proportion lassen die Kapitelle an die entsprechenden Bildungen der Tempelarchitektur auf Lorenzettis 1342 datierter „Darstellung im Tempel“ der Uffizien zurückdenken. Sie bleiben eben trotz antiken Schemas Kröpfungsstellen eines trecentesken Baldachins. Ebenfalls sind auf den jeweils rechtsäußeren Feldern der beiden unteren Relieflagen der Türe die sonst trecentesk geformten Pulte mit antikischen Säulen und Kapitellen versehen. Eine Tendenz zur antiken Einzelform, ohne die trecenteske Struktur aufzugeben, zeichnet sich hier ab.

Sie verstärkt sich auf dem Relief des Sieneser Taufbrunnens mit der Gefangennahme des Täufers, da die bereits bekannten Kompositkapitelle und eine unverkröpft durchlaufende, girlandengeschmückte Attika auf der Säulenhalde erscheinen. Um Jochehöhe wird Einblick in die Halle gewährt, deren Decke durch ein Netz von Quadraten perspektivisch bezeichnet ist, womit sich bereits die Architekturen der dritten Baptisteriumstüre ankündigen⁵³. Allgemein lässt sich sagen, daß die Reliefs mit antiken Details nach 1415, dem Datum des Täufertabernakels, entstanden sein dürften. Möglich, daß hier die Mitwirkung des Michelozzo sichtbar wird⁵⁴.

Dritte Stufe: Das Matthäustabernakel an Or San Michele (Abb. 65), 1420 datiert, ist keine nach oben gerichtete, raumgreifende „Steigerungsfigur“ mehr, sondern ein aus rechtwinkelig gefügten Einheiten bestehendes Flachrelief. Noch bleiben zwar die senkrechten Glieder mit den waagrechten verspannt, aber die Pilaster der Rückwand bewirken keine Verkröpfung des niedrigen Gebälks. Die Kapitelle des korinthischen Musters halten sich zumindest im Funktionsschema enger an antike Vorbilder als Brunelleschis Findelhauskapitelle. Die kleinen Voluten bleiben dicht am darunterliegenden Blattwerk, und funktionsgerecht schieben sich die äußeren bis unter die Ecken des Abakus, während die inneren nur bis an den Kelchrand gehen und dadurch niedriger bleiben. Das dreiteilig aus einem Hauptblatt und zwei kleineren, davorstehenden Teilblättern zusammengesetzte Blatt hat rundgelappte Ränder, die durch Bohrlöcher an den Augenstellen perforiert sind. Im Material verrät es die trecenteske Ahnenreihe, doch reproduziert es mit der herumgeschlagenen Spitze bewußt den antikischen Akanthus.

⁵¹ Fabriczy, S. 561: Albizo di Piero hat 1411—1412 die Markusnische, 1415 die des Täufers, und später die Säulen und Kapitelle der Findelhausloggia gearbeitet.

⁵² Marchini, La Rinascita, VII, 1944, S. 36: „La continuità lineare del sistema gotico, per cui il capitello formava come un nodo di irraggiamento . . .“

⁵³ Die Datierungsspanne für das Sieneser Relief dürfte demnach um ein Geringes einzuengen sein. Vor 1425, dem Beginn der dritten Baptisteriumstüren, muß der Entwurf fertig gewesen sein; er liegt wahrscheinlich früher.

⁵⁴ Die ganz vortrefflichen Beobachtungen Saalmans über den vermutlichen Michelozzoanteil an Kapitellen der Ghibertischen Bildarchitekturen (etwa S. 119) mögen meine Erwägungen teilweise korrigieren.

Vieles spricht dafür, diese bewußte Reproduktion der Antike auf das Konto des Michelozzo zu setzen, der Ghiberti am Matthäustabernakel assistiert hat⁵⁵. Noch öfters werden bei ihm zu frhem Zeitpunkt antikische Kapitelle begegnen (Abb. 101, 103—107)⁵⁶. Während aber Brunelleschi in einem Wurf die antiken Formen für das Ganze und für das Einzelne seiner Bauten im Sinne der eigensten Absichten verwertete, haben Ghiberti und Michelozzo sie wie Reliquien aufgegriffen und kostbaren Steinen gleich ihren im Grunde noch trecentesken Architekturen eingesetzt. Woher aber kam ihnen auf einmal das Empfinden für die Kostbarkeit antikischer Formen? Sollte man sich die plötzliche Hinwendung zur Antike um 1420 in Florenz auf demokratische Weise als „Tat der Mehrheit“ erklären? Unbeschadet der bekannten Tatsache, daß, in einem weiteren Sinne verstanden, die Antike nie ganz in Florenz verlorengegangen war und daß eine kollektive Stilentwicklung seit dem späteren Trecento auf die Lockerung mittelalterlichen „Übergreifens“ hinzielte, ist die Entdeckung und Umdeutung der Antike eines bestimmten Bereichs doch eine geschichtliche Tat ersten Ranges, für die Gestalten von der Bedeutung eines Brunelleschi oder eines Donatello allein in Frage kommen. Wer darin einen „unwissenschaftlichen“ Heroenkult sehen will, wird wenigstens das eine Argument akzeptieren, daß Brunelleschi die „antike“ Form von Anfang an souverän und ganzheitlich eingesetzt hat und folglich derjenige sein wird, der die vom Einzelnen ausgehenden Meister auf seine Bahn ziehen konnte⁵⁷. Tatsächlich hat Ghiberti in den Dreißigerjahren an den Reliefs der dritten Türe die reinen Brunelleschiformen gänzlich übernommen. Es erscheinen nun an den feierlichen Tempelhallen die korinthischen Kapitelle mit den säuberlich freigelegten Voluten und die unverkröpften Gebälke mit den dreibahnigen Architraven. Wollte man dramatisierend von einem „Wettlauf nach der Antike“ in dieser Frühzeit des Jahrhunderts reden, so hätte Ghiberti ihn jetzt aufgegeben.

Einen kurzen Blick nur auf Jacopo della Quercia. In seinem Werk finden sich nur einmal ausgesprochen antikisierende Kapitelle, und zwar am Tempietto über dem Sieneser Taufbrunnen (Abb. 67). Paradoxerweise war am Taufbecken, wo die großen Florentiner gearbeitet hatten, die Architektur trecentesk geblieben, während sie gerade dort florentinisch antikisiert, wo der dem Trecento verpflichtete Sienese Quercia tätig war. Hier hatte sich in der Zwischenzeit offenbar der Zeitstil gewandelt, wo man es nicht realistischer sagen will, das Antikische sei in Mode gekommen.

Wäre es nicht um die eigentümliche Bildung der Kapitelle, so könnte diese Nischen-Pilaster-Architektur nur einem Florentiner aus der Umgebung Donatellos zugetraut werden, und auch innerhalb der Kapitelle ließe der Blatt-Typus mit drei Teileinheiten von Löffelenden und senkrechten Kanälen an Bildungen des Ghibertikreises auf der zweiten Stufe (zweite Baptisteriumstür) denken, aber dann kommen doch einige recht eigensinnige Sonderprägungen. Zwischen den oberen Blättern ist der Grund kanneliert, darüber abermals eine Lage kleiner Kannelüren am Kelchrand, über den sich die vier gleichgroßen Schnecken hervorrollen. Daß Quercia der Bildner war, möchten wir am deutlichsten an der Abakusblüte erkennen, wo dies taumelig-schleudernde Wesen seiner Form erscheint⁵⁸.

⁵⁵ Saalman, S. 119: „no other early Quattrocento-Artist went so far in his antiquizing detail“. Nach seiner brieflichen Äußerung möchte er sich hinsichtlich des Matthäustabernakels doch lieber an das „disegno“ des Ghiberti halten. — Michelozzos Teilnahme an den Arbeiten für die Matthäusnische nach seiner eigenen Erklärung für die Steuerbehörde bezeugt. Mather, New documents on Michelozzo, Art Bull. 1942, S. 231.

⁵⁶ Siehe unten S. 143, 145. Auch Saalman, S. 112, betont „strongly antiquizing capitals“ der Tabernakel von San Miniato und der SS. Annunziata.

⁵⁷ Der Blick auf die Kunstgeschichte des venezianischen Quattrocento im allgemeinen, auf die Entfaltung der dortigen Bauornamentik im besonderen, lehrt, daß die kollektive Stilentwicklung nicht zur antikischen Form führen mußte, sondern sich damit begnügen konnte, traditionelles Formengut zu zerfasern.

⁵⁸ Fritz Bürger, Geschichte des florentinischen Grabmals, Straßburg 1904, sah als erster den Zusammenhang zwischen dem

II. DONATELLO

Donatellos Bedeutung für die Architekturformen der Frührenaissance, schon durch Bode zutreffend eingeschätzt⁵⁹, kann kaum wichtig genug genommen werden. Freilich, die methodische Leitfrage nach den Kapitellen dürfen wir hier nicht überbeanspruchen, wo es um jemand geht, dem das Herz heiß war vor Sagen um das Mensch-Sein, aber wir halten uns auch bewußt, daß Donatello, wenn er Tabernakel und Kapitelle schuf, dies ungeteilt als er selber tat, und somit sein bildnerischer Stil auch dort ablesbar gemacht werden kann. Doch wird selbst dort, wo es nur um Kapitellprobleme geht, ein größerer lichtstarker Raum erforderlich sein, um dessentwillen der Untersuchungsrahmen geweitet werden soll.

1. Frühzeit

Da fast alle Arbeiten der Zwanzigerjahre unter Beteiligung des Michelozzo entstanden sind, wird es der Analyse darauf ankommen, unter scharfer Beleuchtung der Wesensart Donatellos die beiderseitigen Anteile herauszutrennen.

Das Tabernakel der Parte Guelfa (Ludwigstabernakel) an Or San Michele (Abb. 68): Von den uns interessierenden Denkmälern ist es das zeitlich frühest entstandene. So vieles darüber schon in der Wissenschaft geschrieben worden ist⁶⁰, der heutige Betrachter darf sich von neuem darüber wundern, welch bedeutsamer Schritt hier über die unmittelbar vorausgegangene Matthäusnische des Ghiberti (bzw. Michelozzo) hinaus getan worden ist. Gar nichts mehr von einem verspannten Leistenwerk: eine Zusammensetzung selbständiger, proportional aufeinander abgestimmter „Stückformen“, wie sie am natürlichsten nur in dem Sinne der Antike und mit antiken Formvokabeln gegeben werden konnte. Weisen wir auf zwei wichtige Phänomene hin: keine senkrechte Gliederung greift durch den Aufbau, so daß der waagrechte Sockelkasten unverkröpft bleiben kann und das Gebälk frei den Kapitellen aufliegt. Sodann: der kannelierte Pilaster und die spiralenumzeichnete ionische Innensäule sind als Größen- und Formwerte voneinander abgetrennt, um sich in ihrer Verschiedenheit zu vergleichen. Ghibertis Matthäusnische hatte den Innenpilaster mit dem stangenhaften äußeren Rahmen eng verbunden; auf die unerhebliche Formdifferenz des Rahmenfeldes von den zwei Kannelüren des Pilasters ist es ihm nicht angekommen. An Brunelleschis Findelhausloggia hatte es schon die freie Nachbarschaft des Verschiedenen gegeben, doch waren die Formindividuen weniger stark gegeneinander ausgespielt, und wenn man an die Kombination von kannelierten Pilastern und ionischen Halbsäulen im Emporengeschoß des Baptisteriums (Abb. 37) denkt, die Donatello offenbar gekannt hat, dann stehen dort die Pilaster als Übergreifungseinheiten der auf der Balustrade ansetzenden Säulenarkaden. Am Ludwigstabernakel aber umgreifen die Pilaster nicht eine feste „Innenfigur“, sondern gehören als Formstücke mit den übrigen Einheiten zusammen⁶¹. Das Ganze, zu dem die Figur des hl. Ludwig hinzugedacht werden muß, ist eine Folienkomposition. Mit Recht hat M. Lisner in ihrer Freiburger Dissertation darauf

Sieneser Brunnentempel und Donatellos Cosciagrabmal. — Auch Géza de Francovich (Boll. d'Arte IX, 1929, S. 152) und J. Lányi (Querciastudien, Jb. f. K. Wiss. 1930, S. 25—63) betonen die Abhängigkeit des Brunnenoberteiles von florentinischen Vorbildern. Francovich datiert den Entwurf des Tempietto aus dem Vergleich mit dem Cosciagrab um 1424/25.

⁵⁹ W. v. Bode, Jb. d. Pr. K. Slg. 1901, S. 3—28.

⁶⁰ Zur Kontroverse über die Autorenschaft siehe Kauffmann, Anm. 316.

⁶¹ Kauffmann, S. 98: „... folglich hätte die Nische nicht mehr wie in der Gotik ihre Statue umfangen, sondern einen Hintergrund für sie abgegeben ...“



67. Sieneser Baptisterium, Taufbrunnenaufsatz
des Jacopo della Quercia



68. Florenz, Or San Michele. Tabernakel
der Parte Guelfa von Donatello

hingewiesen, daß erst das Miteinander von Statue, Innenrahmen und Außenrahmen die gemeinte Wirkung abgebe⁶². Umgekehrt hat Morisani angenommen, die Ludwigsstatue könne gar nicht für das Tabernakel geschaffen worden sein, weil sie dann den Hintergrund der Nische überschnitten haben würde⁶³. Seine Rekonstruktion nimmt daher die Nische mit den ionischen Säulen ganz fort, um den Ludwig innerhalb eines weiten Rechteckraumes von den Pilastern eingerahmt sein zu lassen. So aber wird aus Donatellos dichtgedrängter Formenvielfalt ein klassizistisches Gebilde. Eine hier unangebrachte Vorstellung von „Freiplastik“ liegt zugrunde, die so oft schon von der Antike auf die vermeintlich wesensverwandte Frührenaissance übertragen worden ist. Hier mag der formarchäologische Hinweis nützen, daß die ionischen Halskehlenkapitelle mit straff gefiederten Palmetten an den Schnecken bezeichnende Formen der Zwanzigerjahre sind, wenn schon das stilistische Moment der Ausspielung von Formindividuen, korinthisches gegen ionisches Kapitellmuster, weniger leicht objektivierbar sein sollte. Diese korinthischen Kapitelle sind uns nach dem bisher Erarbeiteten wohl vertraut: in Typus und Stil sind es Brunelleschibildungen. Die fontänenhaft ausgebreiteten Blätter mit rundgelapptem Rand und Bohrpunkten auf dem Grund der Kanäle decken sich vollständig mit denen der Findelhauskapitelle (Abb. 43, 44). Lediglich ist die Gesamt-

⁶² Margret Lisner, Die Sängerkanzel des Luca della Robbia, Inauguraldissertation, Freiburg 1955, Maschinenschrift, S. 32.

⁶³ O. Morisani, Studi su Donatello, Venedig 1952, S. 107, fig. 31, 32.

proportion schlanker geworden und die Voluten sind in der Größe so weit reduziert, daß sie schon eher als korrekt-antikische gelten könnten, wenn nicht die Höhengleichheit geblieben wäre. Auch der Eierstab am oberen Kelchrand der Findelhauskapitelle ist nicht mehr aufgegriffen worden. Seitdem nun Saalman die korinthischen Pilasterkapitelle der Barbadorikapelle an ihre stilhistorisch richtige Stelle unmittelbar hinter das Findelhaus gesetzt hat, mußte sich auch ihr Vergleich mit den Kapitellen des Ludwigstabernakels nahelegen⁶⁴. Der sehr enge Zusammenhang lehrt uns, die künstlerische Nachbarschaft der beiden großen Meister bis in solche Detailfragen hinein zu erkennen. Zudem stützt er die Datierung des Tabernakels an den Anfang des zur Verfügung angebotenen zeitlichen Spielraums, also 1423, um der Findelhausloggia möglichst nahezukommen⁶⁵.

Einen weiteren Hinweis erhalten wir durch das Kapitell vom brunelleschi-korinthischen Typus: Michelozzo kann für diese Gestaltungsfragen keine Rolle gespielt haben, wenn es zutrifft, daß er die antiken Details am Matthäustabernakel gearbeitet hat, die Brunelleschis Antikeninterpretation nicht zur Kenntnis genommen haben. Eher sollte man sagen, die Tabernakelarchitektur sei in Zusammenarbeit zwischen Brunelleschi und Donatello entstanden und die Frage nach dem Michelozzoanteil als vorerst mit stilkritischen Mitteln nicht lösbar behandeln.

Kurz vor dem Tabernakel müssen die Büsten von Prophet und Sybille an der Porta della Mandorla des Domes entstanden sein, von denen wir einige Stilmomente abheben wollen. Die Büsten sind so in die Zwickel eingeschnitten, daß sie nach unten keilförmig auslaufen. Doch wird der Keil nicht zu einer durchgehenden, herrschenden Achse entwickelt, vielmehr in seinem Richtungsanstoss gebrochen, indem die aus dem Gewand wie aus einer Tasche gestreckte Hand sich rechtwinklig dazu stellt. Zur Richtung der Haare auf dem Kopf laufen Bänder different, und das Ohr ist wieder in den rechten Winkel zu ihr gebracht. Jeweils muß das eine mit dem verschiedenen anderen zusammengesehen werden, wobei die Relationen nichteingeformte Distanzen überbrücken. Fragmentierungen im Anschnitt, bewußt aufgesuchte Überschneidungen, Folienbildung, Vielfalt der Achsen: überall die Kategorie der „Zerlösung“, die bis zum späten Donatello immer stärker gelten wird.

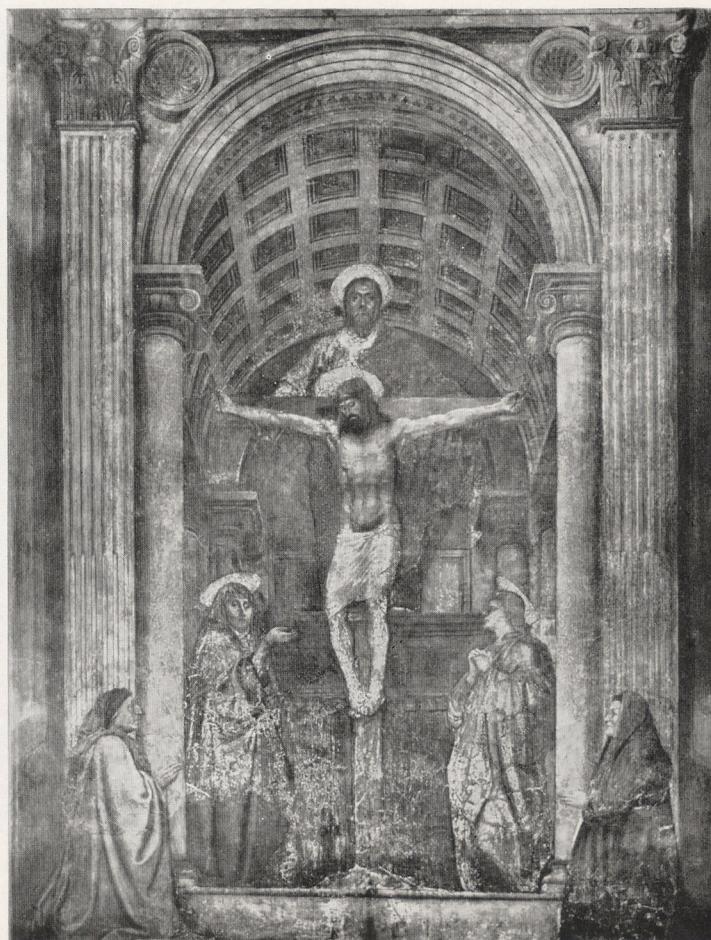
Auch Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella (Abb. 69), dessen Nähe zum Stilbereich Brunelleschis durch die Formen der Architektur immer gesehen worden ist⁶⁶, bedient sich der „qualifizierten“ Überschneidung, wenn die Stifterfiguren an den Fußpunkten der Pilaster knieen. Trecentesk wäre es gewesen, sie innerhalb des von den Stützen umgriffenen Raums unterzubringen. Donatello, dessen Ludwigstabernakel dem Masaccio sicherlich bekannt gewesen ist, sollte seinerseits die Überschneidungsidee des Trinitätsfreskos am Sakramentstabernakel von St. Peter zu Rom (Abb. 75) zur Leihen nehmen, da er die Putten um die strukturgebenden Pilaster herumdrängte. Dagegen stehen auf Desiderios Marsuppinigrabmal in S. Croce so kleine Puttenfiguren neben den Pilastern, daß ein Folienbezug zwischen Bauglied und Figur und damit die echte Überschneidung gar nicht zustande gekommen ist.

Die korinthischen Kapitelle von Masaccios Bildarchitektur mit rundlappig endenden Blättern und gleichhohen Voluten halten sich an den Brunelleschitypus, bloß daß die Kantenprofile und

⁶⁴ Saalman, S. 87.

⁶⁵ Zur Datierung siehe Fabriczy, Donatellos hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or S. Michele, Jb. d. Pr. K. Slg. 21, 1900, S. 247. Danach Auftragserteilung um 1418. 1423 Überweisung von 300 fiorini, „ut perfici possit“, 1425 Prozessionsanweisung, die nach Meinung Fabriczys bereits mit der fertigen Nische rechnet. Mir ist das Vorkommen der Kapitelle vom Findelhaustyp ein starkes Argument, diese Ansicht zu akzeptieren. Kauffmann, Anm. 316 und S. 98, setzt die Entstehung hinter das Cosciagrab, Ghibertis Stephanusnische und Masaccios Trinitätsfresko, also nach 1425, was aber zu spät sein dürfte.

⁶⁶ Bode, a. a. O., S. 26, sah als erster den Zusammenhang mit dem Ludwigstabernakel.



69. Florenz, S. Maria Novella. Trinitätsfresco von Masaccio

die einflächig abgeschnittenen Schnecken der Voluten davon abweichen. Die ionischen Halskehlenkapitelle mit klammerhaft den Echinus überspannenden Voluten sind von der Barbadorikapelle übernommen⁶⁷. Bei Masaccio sind nun die Formen weniger stark gegeneinander ausgespielt. Wo Donatello ein Architravstück mit hohem Fries den ionischen Säulen aufgelegt hatte, um das optische Gefüge des Ganzen zu beunruhigen, vermittelt bei Masaccio die bloße Kämpferplatte über weitem Karnies den Übergang zwischen Kapitell und Archivolte. Wo Donatello formzerlöste Oberflächen, die Spiralsäulen und feinkörnige Kanten, die Zierleisten der Balken des Architravs, gegeben hatte, vertraut der Maler Masaccio auf das Licht, das den glatteren Oberflächen die feine, übergangsreiche Modellierung verleiht.

Auch in der Brancaccikapelle zeigen die Kapitelle der bildfeldrahmenden Pilaster die Nähe zu Brunelleschis korinthischem Typus an. Man kann geradezu Masaccio an der strengen Einhaltung der Brunelleschibildungen von Masolino unterscheiden, der etwas wahlloser mit den Architektur-

⁶⁷ Schon Fontana (siehe Anm. 14) hatte in der Barbadorikapelle das Vorbild für die Tonnenhalle des Trinitätsfreskos erkannt. Durch Niccolis Entdeckung des Pilasterkapitells und des Stücks der Architravgliederung an der Außenwand der Barbadorikapelle und Saalmans stilkritische Kombination hat sich diese Erkenntnis erhärtet. Es gibt ja auch kleine Verbindungszüge von einiger Auffälligkeit: daß an den ionischen Kapitellen des Ludwigstabernakels jeweils nur eine Schnecke sichtbar wird, daß die Deckplatten besonders hohe Kanten haben, daß keine Blätter von den Schnecken auf den Ovulus gehen, daß jeder Stütze zwei ionische Halbsäulen angefügt sind und daß schließlich die Altartische genau übereinstimmen (wobei Saalmans Versuch, den Tisch in der Barbadorikapelle als qualitätsmäßig geringer und als eine Zufügung erst der Dreißigerjahre zu erweisen, mir als zu kritisch vorkommt) (Saalman, S. 70).

details schaltet, etwa korinthische Kapitelle mit nur zwei Blattreihen ohne Voluten an den Fresken von San Clemente, ionische Kapitelle mit Blättern an der Halskehle im Baptisterium von Castiglione d'Olona gibt. Nach diesem andeutenden Seitenblick auf Masaccio zurück zu Donatello.

Das Cosciagrab im Baptisterium gehört wohl in die Mitte der Zwanzigerjahre⁶⁸. Stilbezeichnend ist wieder die Lockerheit der Zusammenfügung. Keine senkrechte Gliederung greift durch das Gebilde, das sich über je unterschiedene Stufeneinheiten „hochwechselt“. Der abschließende Vorhang ist nicht die zusammenfassende Spitze des Ganzen, sondern ist auf die Folie des waagrechten Giebelaufsatzen der Rückwand bezogen, womit der „Figuralwert“ gebrochen ist. Die großen Säulen rechts und links von dem Grabaufbau gehören als ruhige Formstücke neben die Unruhe in ihrer Mitte. Im gleichen Sinne konnte Brunelleschi die Tür, die vom Querschiff zur Alten Sakristei führt, einfach in das Pilasterintervall einschneiden und die bekrönende Muschel unverbunden und von unten nicht vorbereitet zwischen den Pilastern anheften, während die Unverbundenheit zwischen Säulen und Grabaufbau im Baptisterium einem konventionelleren Betrachter wie dem Buonacorso Ghiberti zuwider war, so daß er in seiner Zeichnung im Zibaldone⁶⁹ kannelierte Pilaster an die Stelle der Säulen setzte, die nun in formalem Gleichklang zu den Pilastern auf der Nischenwand des Grbmals stehen. In dieser Ablehnung des unruhigen Zusammensetzungstiles der Frührenaissance liegt eine Parallele zu dem beruhigten Stil des Mino da Fiesole, schließlich des Perugino, der zur Herrschaft einfacher Achsen in der Komposition zurückgekehrt ist. Reaktion mehr als Tat der Eröffnung zur Hochrenaissance hin.

Daß die Anlage des Grbmals nach den geschilderten Besonderheiten nur von Donatello selber stammen kann, ist mir kein Zweifel. Dabei treffen wir seine Hand mit größerer Sicherheit an unscheinbaren Stellen, wie dem Girlandenfries mit den locker in den Achsen verschobenen Engelsköpfen von düsterer Fröhlichkeit, als in den etwas glatten und festen allegorischen Frauengestalten der Nischen (Abb. 70), aber die Unterscheidungen zwischen seiner Hand und der des Michelozzo brauchten nicht zu weit getrieben zu werden, da ja in einer von Donatello angegebenen Grundhaltung gearbeitet worden ist, von der sich Michelozzo sofort entfernt hat, wenn er einmal, wie am Aragazzi-grab in Montepulciano, ganz selbständig sein durfte. In diesem Sinne beurteilen wir auch die Kapitelle der Nischenpilaster. Sie gehören zum korinthischen Typus, wie ihn das Ludwigstabernakel gleichsam in Stellvertretung für Brunelleschi gebildet hatte. Die Blätter aber von je fünf Teileinheiten rundlappigen Randes mit dünnen Mittelfalten und gebohrten Augen erinnern weniger an die gegitterten Blätter der Brunelleschikapitelle als diejenigen des Kapitells vom Matthäustabernakel. Gegenüber der Entscheidung für die freigelegten großen Voluten, das heißt den Brunelleschitypus, sind das freilich nur Kleinigkeiten, die möglicherweise des Michelozzo Hand verraten, möglicherweise nicht einmal das.

Das Grbmonument des Kardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo (Abb. 71) mitten im alten Neapel gilt im allgemeinen für einen Entwurf des Michelozzo⁷⁰. Doch müßte bedacht werden,

⁶⁸ Zur Datierung 1425—1428 siehe Kauffmann, Anm. 313.

⁶⁹ Florenz, Bibl. Naz. BR., 5-1-13, Aufnahme Flor. Institut 247.

⁷⁰ Kauffmann, S. 97: „schulgerechtere Frührenaissance, aber seine lockere Zusammensetzung und sein geräumiges, schatteneiches Tabernakel bleiben dem Herkommen näher als das Cosciagrab, das trotz seiner gotisch verschachtelten Bekrönung, trecentistischen Konsolen und sorglos wechselnden Achsen mit seiner reliefartigen Schauwand in reinlicher Geometrie den Grbmaltypus der Zukunft begründete“. — Hier liegt die sehr wesentliche Erkenntnis zugrunde, daß das raumumgreifende Tabernakel in das Mittelalter zurückweist, die optisch vereinheitlichte Reliefebene, die „Schauwand“, dagegen fortschrittlich ist. Das Cosciagrab weist tatsächlich in die Zukunft, und auch in all den Momenten des Verschachtelten und Lockeren bezeichnet es ganz den Stil der Frührenaissance, aber das Brancaccigrab weist ebenfalls diese eigentümliche Unfestigkeit der axialen Fügung auf, die nicht eigentlich dem Michelozzo zuzutrauen ist.

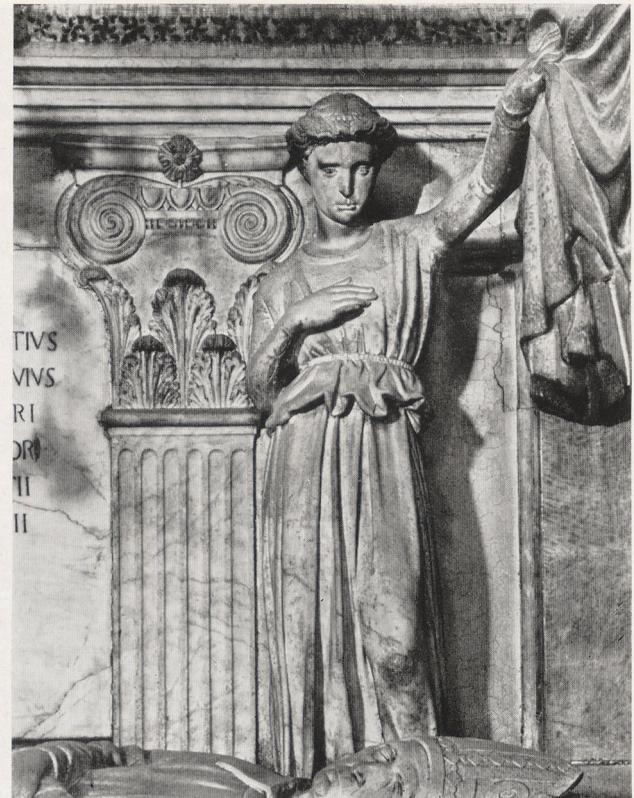


70. Florenz, Baptisterium. Grabmal des Baldassare Coscia von Donatello unter Mitarbeit des Michelozzo

daß der Sarkophag über drei Tragefiguren als Neapolitaner Grundtypus wohl vom Auftraggeber bestimmt worden ist und nicht Rückständigkeit der Bildner beweist. Auch muß der Kielbogen des Giebels nicht für einen „Gotiker“ sprechen, denn er ist eine mehrfältig gebrochene Form, die einen Donatello durchaus interessieren konnte. Da die Anlage im ganzen aus dem Reichtum der Innenrelationen, aus dem bewegten Streuen der Einheiten lebt, möchte ich doch an einen Entwurf des Donatello denken. Wie merkwürdig und ganz zu ihm passend die Idee, durch den Sarkophag die Pilaster der Rückwand zu überschneiden, um dann die oben sichtbar werdenden Stummel mit den großen Kapitellen („Formstücken“; Abb. 72) in optische Konkurrenz zu den unmittelbar danebenstehenden Engeln treten zu lassen! Auch hier sind Unterschiede gleichsam im Winkel von 45 Grad, die sich aneinander reiben sollen, zusammengestellt, und nicht etwa sind die stärksten Gegensätze aufgesucht wie an Michelangelos Sixtinischer Decke, wo die aufgerührten Leiber der Propheten in äußersten Kontrast zu den hartgeschnittenen Steinwürfeln ihrer Sitze gebracht sind.

Andere für Donatello sprechende Stilmomente am Grabmal sollen nur angedeutet sein. Die Zwickelrosetten stehen zu den Doppelpilastern und zu den Einheiten des Giebels, Muscheln und großem Rundmedaillon, nach dem Gesetz optischer Vielfalt, und mit eigenartiger Freiheit fällt der Vorhang von der Archivolte an den Architekturgliedern vorbei, ohne ihre Cäsuren zu berücksichtigen.

Im einzelnen hat Michelozzo hier mehr Freiheit gehabt als am Cosciagrab. Die drei Sarkophagträgerinnen haben das Eckige und Pathetisch-Schwere der Figuren des Aragazzigrabmals in Montepulciano, und die Neigung zu rechtwinkligen Verstrebungen von Armen läßt an die linke Allegorie des Cosciasarkophages zurückdenken, die von den beiden anderen etwas absticht und



72. Neapel, S. Angelo a Nilo. Kompositkapitell am Grabmal Brancacci von Michelozzo

Links: 71. Neapel, S. Angelo a Nilo. Grabmal des Kardinals R. Brancacci von Donatello und Michelozzo

immer schon dem Michelozzo zugeschrieben worden ist⁷¹. Die Kapitelle der Pilasterordnung sind dem Buchstaben nach dem antiken Kompositmuster nachgebildet. Nur die Dynamik des Anstiegs macht den eigenen Anteil im Stil aus. Die Blätter von rundlappiger Randung schießen pfeilschnell nach oben, wo ihnen nach Einlegung eines glatten Stücks Kapitellgrundes der Aufsatz großer Voluten als ein federnder Deckel Halt gebietet. Eine rechtwinklige Bezugssetzung, dem Strebenden das Schließende aufzusetzen.

Die Doppelpilaster neben der Archivolte tragen jeweils unter sich differenzierte Kapitellpaare. Innen befindet sich ein Kapitell mit kannelürengestreiftem Kessel, dessen Henkel als kleine Voluten

⁷¹ Vasari-Milanesi II, S. 432.



73. Siena, Baptisterium, Taufbrunnen. Donatello, Herodes und Salome

eintreten, außen eines mit spitzen Blättern, deren Zeichnung an den Blättern der großen Kompositmuster wiederkehrt.

Hier ist die Entscheidung zwischen den in Frage kommenden Meistern nicht einfach. Zwei wesentliche Umstände sprechen für Donatello: das Nebeneinander von zwei verschiedenen Typen innerhalb eines Paares und das Kesselkapitell, denn bis zu seinen späten Kanzeln in S. Lorenzo hat Donatello gern antike Vasen seinen Bildreliefs eingestreut. Auch muß bedacht werden, daß die verwandten Typen nicht mehr mit dem Brunelleschibereich zusammenhängen, sondern den antiken Vorrat freier benutzen: genau dies ist auch bei den Kapitellen der Bildarchitektur des Salomereliefs im Sienesiser Baptisterium der Fall.

Auf der anderen Seite passen die schlank aufsteigenden Kompositkapitelle (Abb. 72) in den Stilbereich des Michelozzo, und die Blätter sämtlicher Kapitelle scheinen von der gleichen Hand gearbeitet. Die Antwort kann hier nicht mit mathematischer Sicherheit ausfallen, doch wird man sagen können: selbst wenn Michelozzo die Kapitelle entworfen haben sollte, dann wäre es ein unter Donatellos Einfluß stehender Michelozzo gewesen, und somit bliebe doch Donatello der ausschlaggebende Faktor.

Das Salomerelief vom Taufbrunnen in Siena (Abb. 73), ebenfalls zweite Hälfte des dritten Jahrzehnts⁷², ist eine reine Donatelloaussage: Heftiger Ausbruch, wo der Scherge spreizig vor dem König knieend das Haupt des Täufers vorweist, und der König, aufgewühlt, zerlöst, davor zurückschreckt. Daraus wird der Umraum zu Fragmenten von Menschen und Architekturen zer-

⁷² Kauffmann, S. 61 und Anm. 183: zwischen 1423 und 1427.

schnitten⁷³; düsteres Alleinsein, trotzige Nackensteife, Diskontinuität kann nur um solches Unheil sein. Störrig entsenden die Pfeiler Steindorne, denen hier sicher nicht abgelesen werden soll, daß sie Balkons tragen könnten; in springender Streuung sind dem Steinverband der Wand Lücken, mal aufrecht, mal horizontal gelagert, eingestoßen, und die hinter den Speisenden schräg eingeschnittenen Wandkanäle — faktische „Durchreichen“ — sagen von Verletzung und Zerteilung aus. Die in vielen Achsen sich öffnenden, in den Tiefenschichten vielfältig gegeneinander verschobenen Architekturen lassen nun Kapitellformen vorkommen, die uns besonders interessieren müssen. In der Tiefe der rechten Bildhälfte tragen zwei Pilaster einfache Kannelürenkapitelle, wie sie später von Alberti gebraucht werden sollten, reine Stückwerte der Fläche von geringster Richtungsdynamik⁷⁴. Links eine kannelierte Säule in der Achse des Königs, die sonst keine Bindung zu den Arkadensystemen hat, mit dem Kapitell eines ausladenden kannelierten Kelches, über dem eine Blattwelle als waagrechter Abschluß sitzt. Diesen Grundtypus von Kapitellen wird Michelozzo in seinen reiferen Jahren häufig verwenden (Abb. 97)⁷⁵. Der unter den Keilsteinbogen des zweiten Querschiffs gesetzte, diskontinuierlich kleine Pilaster trägt ein Kapitell aus lediglich einem kissenartig ausladenden Eierstab. Alle diese Bildungen gehen auf die Antike zurück⁷⁶, Brunelleschi hatte sie nie zur Kenntnis genommen. Da das 12. Jahrhundert sie nicht mehr gebraucht hat, muß Donatello sie unmittelbar den antiken Monumenten abgewonnen haben⁷⁷.

2. Römischer Aufenthalt und daran anschließende Werke

Den antiken Formenschatz sollte Donatello sich bei seinem römischen Aufenthalt zu Beginn des vierten Jahrzehnts vollends erschließen. Da Bode in seinem überaus gründlichen Aufsatz schon

⁷³ Kauffmann, S. 62, betont das Raumkontinuum bei den vielen Reliefschichten. „Geraeaus vordringend, die tieferen Schicht an der vorderen messend und ihre Distanz schätzend, so erleben wir diesen Raum.“ Das will nicht sagen, daß der Raum über die Vermessung „euklidisch“ erlebt werde, sondern daß der Raum über seine Sperrungen und Öffnungen das Auge zu einem „unruhigen Meßgang“ nötige. Diesen dramatischen Gehalt des Raumes würden wir betonen, denn es ging ja nicht um Raumdarstellung als solche, sondern um diesen Raum des Salomegeschehens, der uns, als den atemlos Beteiligten, durch sein vielfältiges Versperrt- und Zerteiltsein Stöße zusendet. In diesem einen fallen „Kunstform“ und Ikonographie, die in Kauffmanns Sicht den feinsten Differenzierungen unterworfen werden, zusammen.

⁷⁴ An der Fassade von S. Maria Novella kommen diese Kapitelle vor.

⁷⁵ Siehe S. 139 ff.

⁷⁶ Siehe S. 124 und 141.

⁷⁷ Die von der Brunelleschi-Vita („Manetti“) berichtete gemeinsame Romreise Donatello und Brunelleschis (Frey, S. 73—77) — entweder 1402/03 oder 1405 (Fabriczy, S. 30) — könnte also stattgefunden haben, was Donatello angeht, während auf Seiten Brunelleschis keinerlei Nachwirkungen davon zu registrieren sind. Was der Vitenbeschreiber für B. angibt, „col suo vedere sottile conobbe bene le distinzioni di ciascuna specie, come furono Ioniche, Doriche, Toscane . . .“ (Frey, S. 77), spielt in seiner tatsächlich gebauten Architektur gerade keine Rolle, denn er verwendete im Grunde bloß die korinthische Ordnung, die ionische an untergeordneter Stelle. Die Idee des „Beherrschens der Unterschiede“ stammt aus den Schriften des Alberti, den Fabriczy aus anderen Gründen bereits als die Autorität des Vitenschreibers erkannt hatte (S. 37, A. 2). Tatsächlich hätte die Aussage eher auf Donatello gepaßt, der die verschiedenen Möglichkeiten der Ordnungen geradezu ausbeutete; nach der Darstellung der Vita aber hätte Donatello, der Bildhauer, für die antiken Ruinen nur wenig Verständnis bewiesen. Die Romreise ist also genau so dargestellt, wie sie einem Architekten der Konzeption Albertis zugekommen wäre, „Brunelleschi mascherato da Alberti“, um Fontanas Wort abzuwandeln.



eine Fülle von Ornamentformen nachgewiesen hat, die Donatello aus der Antike hat gewinnen können⁷⁸, beschränken wir uns darauf, die Auswahl eines ganz bestimmten Formengutes der Antike aus Donatellos eigenem Wesen her verständlich zu machen.

Daß nur Donatello der Urheber des Grabmals Martins V. im Lateran (Abb. 74) sein kann, sagt uns das überaus kondensierte Flachrelief und die locker gelöste Form. Die Köpfe auf den kapitellartigen Abschlüssen der rahmenden Pfeiler neben der Papstfigur sind auffallend unverbunden mit den Voluten darunter zusammengesetzt. Kinderköpfe in muldigen Palmetten sind echt donatelleske Folienrelationen. Überschneidungen sind überall angewandt, und das Bedürfnis zu feingefasster Form läßt im Extremfall die Teppichfransen auf dem Grund der Tumba als Bildelemente zu, wie auch die „mageren Stauden“ (Bode), die bei Donatello immer wiederkehren, in diesem schwerpunktfeindlichen Stil besser gebraucht werden als ein fettbüchig sich wälzender antikischer Akanthus.

Etwas von dem freien Treiben um die würdevolle Gestalt des Toten, das freilich mit antiker Heiterkeit nichts gemein hat, kehrt in der Grabinschrift wieder, der schönsten, die ein Papst finden konnte:

„MARTINUS PP V SEDIT ANNOS XIII MENS III
DIES XII OBIIT AN MCCCCXXXI DIES XX FEB-
RUARII Temporum Suorum Felicitas...“

Diese römisch-amtliche Knappheit im Sachlichen und diese bestrickende Zauberformel, mit weit ausgebreiteten Armen gesagt: Nicht das kleinste Wunder an dem Grabmal, das schon als Werk des Donatello genug herausgehoben ist!

Am Sakramentstabernakel von St. Peter (Abb. 75)⁷⁹ fällt die innige Verschachtelung der Elemente auf. Leitformen wie die Rahmenpilaster werden unversehens von Putten überschnitten; die sonst zur spitzen Endigung genutzte Form eines Dreiecksgiebels wird von der großen Attika zwischen Waagrechten eingesperrt. Diese Attika gibt nicht den Ausgriff des Ganzen wie eine mittelalterliche Krönungsform, sondern sie ist ein überraschender Neubeginn, der das Vorhanghochziehen der Engel vor dem Grablegungsrelief zu paraphrasieren scheint.

An Einzelformen heben wir nur die Vasen, die hochgestellten Konsolen, die für die spätere Florentiner Entwicklung wichtig werden sollten, und die Kapitelle heraus, die den von Brunelleschi matt behandelten Stengelkelch der Voluten deutlich durch Spiralauflagen hervorheben und damit die Funktion der Voluten im antiken Sinne bekanntgeben. Es finden sich die paarweise verbundenen Sattelvoluten, die dann im Kreise Brunelleschis zu Schaukelvoluten umgedeutet

⁷⁸ Siehe Anm. 59.

⁷⁹ Vasari-Milanesi II, S. 414, führt ihn bereits als Werk des Donatello an.



75. Rom, S. Peter, Sakristei, Sakramentstabernakel von Donatello

wurden. In der sonstigen Anordnung aber bleibt das Kapitell dem korinthischen Muster Brunelleschis treu.

Das ganze Füllhorn der in Rom neugewonnenen Formen wird über das große Kapitell, das die Außenkanzel des Domes von Prato (Abb. 78) fiktiv stützt, ausgeschüttet. Hier ist das eindrucksvollste Beispiel für einen Formzusammenhang der Frührenaissance, der aus natürlichem Hang zur lebendigen Vielfalt der Elemente die Grenzen zwischen Bau- und Bildform überspielt hat und zur Bildkomposition geworden ist.

Tun wir zunächst, als wäre das Fragenetz der Kapitellkategorien gar nicht überzuwerfen, so finden wir durcheinandergestreut Putten in den verschiedensten Größen, Volutenbänder, Festons, Ranken, Rosetten, Blüten, Palmetten, einen Eierstab und die feinkörnigen Formen, wie Riefeln auf Bändern, Gefieder auf Engelsflügeln, Kleinvoluten auf der Kante des Kapitellkelchs, Pfeifenblätter auf der Kehle des Abakus, als letzte Ausfaserungsmöglichkeiten. Bei dem raschen Hinüberwechseln von einer Formart zur nächsten, dem Springen zwischen den verschiedenen Größen entsteht ein solches Vibrato der Differenzen, daß die symmetrische Grundkomposition über den in der Mitte vereinigten Hängevoluten gar nicht zur anschaulichen Wirkung gelangt. Läßt sich schon in diesem Sinne von bildhaft reicher Komposition sprechen, so ist hier sogar möglicherweise eine Inhaltsaussage verbildlicht worden, wenn der große Engel sich über den Rand des Kapitelfeldes herabbeugt und mit den Fingern nach unten weist, wo sich die großen Volutenbänder befinden. Da es nicht leicht vorkommt, daß Zeichen keine Bedeutung hat, legt sich hier die Frage nahe, ob nicht die Volutenbänder den *Sacro Cingolo*, den Gürtel der Maria, darstellen, für dessen Vorweisung ja die Kanzel bestimmt ist. Um so mehr mochten die Volutenbänder zum Ablesen eines gegenständlichen Inhalts auffordern, als sie in der Funktion von Elementen eines Kapitelltyps bis dahin gar nicht vorgekommen waren.

Doch soll die methodische Möglichkeit, einen Leseinhalt aufzuweisen, nicht die wesentlichere Stilerkenntnis verwässern, daß hier von vornherein bildhaft komponiert worden ist. Auch wenn es keine inhaltlichen Anspielungen zu machen hätte, würde das Kapitell im wesentlichen genau so ausschen.

Die Freiheit der Formenstreuung läßt leicht übersehen, daß Donatello sich hier an einen festen Typus des antiken Kapitells gehalten hat, der allerdings weder bei Vitruv noch in der kunstwissenschaftlichen Literatur festgehalten wurde und vielleicht aus diesem Grund auch nicht bewußt gesehen worden ist. Im Grundschem handelt es sich immer um die Form eines Kelches, die durch Blätter oder ins Kapitelfeld eingehängte Voluten zustandekommt. Hier, an der Prateser Kanzel, bilden die eingehängten Voluten den Kelch. Wir sprechen daher von dem Typus eines „*Kelchvolutenkapitells*“.

Durch den tiefliegenden Eierstab zeigt das Prateser Kapitell seine Abhängigkeit von bestimmten antiken Modellen an, deren vollständige Redaktion an den Pilasterkapitellen Nr. 192 und 188 (Abb. 33) und am Säulenkapitell Nr. 65 der lateranischen Sammlung studiert werden kann (Abb. 34). Hier ist die Kelchfigur durch die kleineren Innenvoluten und reiche Ranken auf dem Mittelfeld vergleichsweise aufgelöst zur Erscheinung gebracht; Donatellos Interessen mußte die vielfältig zerlegte Bildung entgegenkommen. Ihre freie Abwandlung am Prateser Kapitell kann als das Formsymbol seines Stils schlechthin gelten, während dem Brunelleschi mehr an der Vielfalt der Nuancen als der Individuen gelegen war. Am Tabernakel von San Miniato (Abb. 107) erscheint dann in den Vierzigerjahren die vollständige Reproduktion des antiken Modells⁸⁰. Giuliano da Sangallo hatte

⁸⁰ Siehe S. 146.



76. Prato, Außenkanzel des Doms. Brüstungsrelief von Donatello

77. Prato, Außenkanzel des Doms. Brüstungsrelief von Donatello



ein antikes Exemplar in der Engelsburg⁸¹ gefunden und gleich in seinem Notizbuch festgehalten, und noch häufig bis ins 16. Jahrhundert haben die Künstler die interessante Bildung abgezeichnet.

Das Kelchvolutenkapitell lässt sich auch straffer gestalten, so daß die Kelchgestalt dominiert. Der Eierstab kann wegfallen, die Eckblätter werden verstärkt und die inneren Voluten unterbleiben. Michelozzos Säulenkapitell vom Annunziatenvorhof (Abb. 98) repräsentiert diese Möglichkeit, die auch andere Varianten zuläßt.

In der Kapitellsystematik des Vitruv gibt es keine spezifischen Äußerungen zu den Kelchkapitellen. Allgemein nur heißt es von den Sonderbildungen, daß sie Mischungen aus den drei Grundtypen des dorischen, ionischen und korinthischen Musters seien: „sunt autem quae isdem columnis inponuntur capitolorum genera variis vocabulis nominata, quorum nec proprietates symmetriarum nec columnarum genus aliud nominare possumus, sed ipsorum vocabula traducta et commutata ex corinthiis et pulvinatis et doricis videmus, quorum symmetriae sunt in novarum sculpturarum translatae subtilitatem⁸²“. Da die Feinheit der bildnerischen Ausführung konzediert ist, kann man nicht von einer Feindseligkeit des akademischen Kopfes gegen die ausgefalleneren Typen reden; eher sollte die Dreifalt der Stilarten gewahrt bleiben, die im antiken Kunstdenken so wichtig ist. Es ist ja nicht einmal das Kompositmuster erwähnt, geschweige denn die Spezialbildung von Kapitellen mit Köpfen, Figuren, Vasen, Girlanden, kannelierten Hälsen, wie sie dann durch Donatello aufgegriffen werden sollten. Freilich können diese Formen nicht als die wichtigeren gegolten haben, so wie sie sich dem heutigen Betrachter der antiken Architektur auch keinesfalls aufdrängen. Um so aufschlußreicher, daß Donatello die peripheren Bildungen entdeckte. Es war eben ein schöpferisches Finden, ein Aufsuchen des Eigenen. Merkwürdig verhält sich Alberti diesen Sonderformen gegenüber. Der Architekt, der am Palazzo Rucellai das Kelchvolutenkapitell mit tiefliegendem Eierstab (Abb. 114), an der Fassade des Tempio Malatestiano ein hochsynthetisches Kompositkapitell eigener Erfindung (Abb. 130) verwendet hat, schreibt doch im achten Kapitel des VII. Buches über die Baukunst, daß die zusammengesetzten Kapitelle bei den eigentlichen Fachleuten keine Anerkennung fänden⁸³.

Gehen wir zur Prateser Kanzel zurück, so notieren wir an den Doppelpilastern der Brüstungswand noch dreimal Kelchvolutenkapitelle in verschiedenen Varianten. In der Mitte des Kapitells stehen Palmetten oder Blüten, die Außenseiten der Voluten hängen entweder tief nach unten oder schlagen ein Blatt herab (Abb. 76, 77). In einem Fall steht ein bauchiger Kessel unter den Volutenbändern. Diese Muster sind mit korinthischen Kapitellen vom Typ des Cosciagrabs oder Spitzblattkapitellen, wie sie am Brancaccigrab vorkommen, zu differenzierten Paaren zusammengestellt. Ein Manifest des Kapitellprogramms der Frührenaissance und ein Manifest des Donatellostiles. Michelozzo war zwar für die Ausführung verantwortlich, aber wo er selbst entworfen hat, wie allem Anschein nach im Falle des Balkons der inneren Fassadenwand, hat er die Visitenkarte der Einförmigkeit hinterlassen, die sich auf den Stil der Außenkanzel gewiß nicht berufen kann⁸⁴.

⁸¹ Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 9 (herausgegeben von Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Leipzig 1910).

⁸² Im IV. Buch. Ed. Rose-Müller-Strübing, Leipzig 1867, S. 87f.

⁸³ „Multa preter haec visuntur capita mista lineamentis istorum et partibus aut adactis aut communitis. Sed ea doctis non probantur.“

⁸⁴ Nach den von Guasti publizierten Belegen stellt Kauffmann (Anm. 227) die Daten zusammen. Der erste Vertrag für die Kanzel am 14. Juli 1428. Im April 1433 geht Pagno di Lapo zur Besprechung mit Donatello nach Rom. Im Herbst dieses Jahres wird das große Kapitell modelliert und gegossen, der Konsolenteil aufgemauert. Am 27. Mai 1434 neuer Vertrag. Da der erste Vertrag nur 6 Reliefs vorgesehen hatte, 1433 aber Konsolen für 7 Reliefs aufgemauert wurden, muß die entscheidende Planänderung durch Donatello im Jahre 1433 von Rom aus bewirkt worden sein, wie M. Lisner in ihrer Dissertation (S. 28) ausgeführt hat. Auch das Kapitell „che fece Michelozzo“, wird im Entwurf von Donatello angegeben worden sein, wie es schon Bode, op. cit. S. 26, ob des



78. Prato, Außenkanzel des Doms. Bronzekapitell von Donatello (Ausführung durch Michelozzo)



79. Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei. Johannes Evangelista von Donatello

An die Seite des Prateser Kapitells mit seinem wirbelnden Formenreichtum gehört eine Reihe von Werken der nachrömischen Zeit in Florenz.

Das Verkündigungstabernakel von S. Croce (Abb. 83) ist ein Wunderwerk an vielfältiger Formenstreuung⁸⁵. Keine Oberfläche gibt es hier, die nicht durch feinteilige Form übersponnen wäre. Schuppenblätter auf den Pilastern (nach antikem Vorbild), Eierstabfriese in verschiedenen Größen auf dem Gebälk zersetzen die Stückwerte der Form. Über die senkrechten Pfeifen des Sockelgebälks legen sich noch die kleinen Quadrate des schräg überschneidenden Wappenschilde, der die Ränder der Folie frei überlappt. Nicht eine Erinnerung mehr an das gleichmäßige Einschlagen der senkrechten Achsen durch die trecentesken Wappenschilde ist geblieben. Voluten geben unsichere Basen, Köpfe auf den Ecken der Kapitelle lassen es nicht zur Einheit eines Gesichts kommen⁸⁶. Im einzelnen nur antike Motive, doch zu völlig neuer Absicht in den Dienst genommen.

Auf den Evangelistenmedaillons der Alten Sakristei (Abb. 79) überrascht die Fülle an antiken Modellen für Sitze, Pulte und Tische, die zu immer neuen Kombinationen zusammengestellt sind. Zu welch merkwürdig freien Formgewächsen es hier unter Berufung auf antike

unverwechselbar donatellesken Stilen erkannt hat. Morisani, op. cit. S. 28, 29, beläßt das Kapitell dem Michelozzo als „invenzione stimolata evidentemente dal compagno“, doch ich kann mir nicht vorstellen, wo da noch Raum für „invenzione“ des Michelozzo übriggeblieben sein kann.

⁸⁵ Vasari-Milanesi II, S. 397: „un ornato di componimento alla grottesca, con basamento vario et attorto“. Hier trifft Vasaris Beschreibung wirklich etwas von Donatellos Stil, unter bezeichnender Benutzung des Wortes „vario“. — Rolf Band, Donatellos Altar im Santo zu Padua, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, 5, S. 328, beschreibt unter dem Motto des „Feinen und Unstarren“ in ganz ähnlichem Sinne die Buntheit, Lockerheit, Flimmerigkeit der Tabernakeloberfläche, von der aus er sich das Erscheinungsbild des Paduaner Hochaltars erschließt.

⁸⁶ Antike Kopfkapitelle vom Trajansforum im Libro di G. Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 2 (ed. Hülsen, Leipzig 1910).



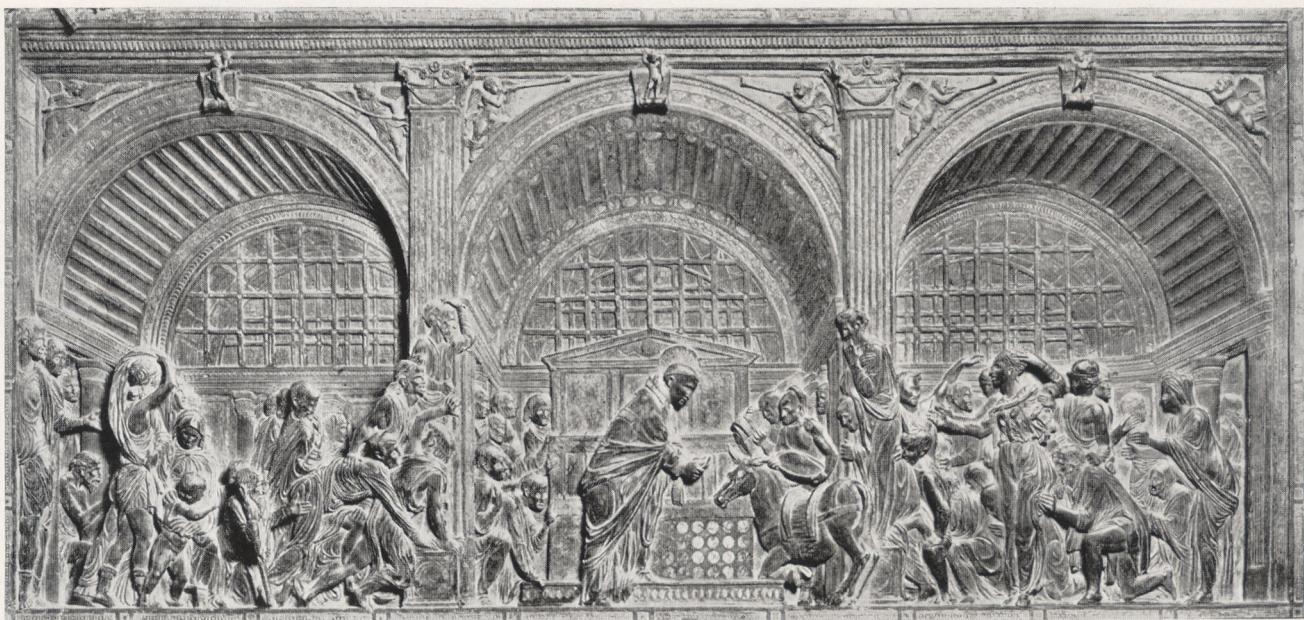
80. Lille, Musée Wicar. Salome, Donatello zugeschrieben

Vorbilder gekommen ist, zeigt das Volutengebilde am Sitz des Evangelisten Johannes mit indianerfederartigen Blattschoten und einem langen Horn, mehr eine Art von Libelle als eine funktionsbegründete Form. Der Adler des Johannes steht auf einem Kapitell mit steigenden Blättern auf dem Kelch und einem Kranz von Eiern als oberem Rand, das im Typus, wenn auch nicht im Temperament, an Michelozzokapitelle der Vierzigerjahre vorausdenken lässt. In Ostia Antica fand ich ein antikes Parallelexemplar dazu.

Das Salomerelief im Musée Wicar zu Lille (Abb. 80) zeigt die neue Raumauflösung der Dreißigerjahre⁸⁷. War auf dem Relief des Sieneser Taufbrunnens die heftige Diskontinuität aufgefallen, so besteht jetzt zwischen den stärker zusammengefaßten Figurengruppen und den groß gesetzten Architekturfragmenten eine gewisse Kontinuität des Umschlages in die Andersartigkeit. Die Aussage kommt weniger aus der Figurenschicht als aus der „Fülle der Wechselphasen“. Insofern ist es eine umsetzende Aussage. Wieder haben die Kapitelle uns eine kleine Besonderheit mitzuteilen. Auf den Säulen des Tempels zur Linken befinden sich Kapitelle, die nur aus dem kurzen Säulenhalbs, einem Eierstab und einem starken Abakus bestehen. „Dorisierende“ Dreizonenkapitelle, die an Albertis Kapitelle an der Fassade des Tempio Malatestiano erinnern.

Dichtgedrängte, reiche Vielfalt kennzeichnet den Stil all dieser Werke vom römischen Sakramentstabernakel über das Kapitell in Prato bis zum Liller Relief. Hatte nicht ein Jan van Eyck letztlich das gleiche Anliegen, als er um diese Zeit in Brügge seine Madonna mit dem Kanonikus van der Paele gemalt hat?

⁸⁷ Siehe Kauffmann, S. 63—66, wo interessante Beziehungen zu Albertis Malereitratat aufgewiesen werden, und Anm. 189, 202 (Datierung etwa in die Mitte der Dreißigerjahre).



81. Padua, Hochaltar des Santo. Eselswunder des hl. Antonius von Donatello



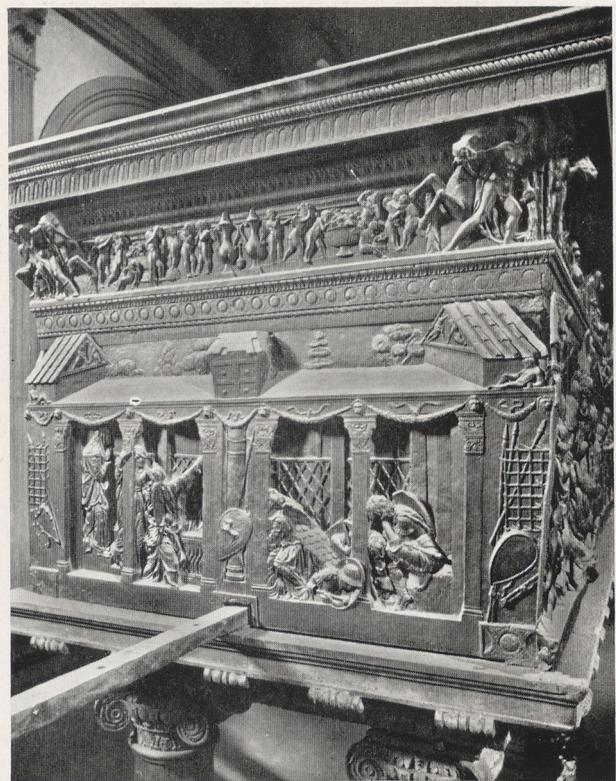
82. Padua, Hochaltar des Santo. Geizhalswunder des hl. Antonius von Donatello

3. Aufenthalt in Padua

Das Jahrzehnt nach 1440 bringt den Paduaner Stil Donatellos, den Kauffmann höchst treffend als von der „*concinnitas*“ bestimmt gegen die „*varietas*“ des Liller Reliefs abgesetzt hat⁸⁸. Wir befragen hier nur die Altarreliefs mit den Antoniuswundern.

In ruhiger Gelassenheit fangen die drei großen Tonnengewölbe auf dem Eselswunderrelief (Abb. 81) den Widerhall des bewegten Treibens unter ihnen auf. Die Heiligenfigur ist durch größeren Maßstab und die Stellung auf der Mittelachse des tonnengewölbten Raumes aus der Menge heraus-

⁸⁸ Kauffmann, S. 131.



84. Florenz, S. Lorenzo, rechte Seite des Mittelschiffs. Kanzel von Donatello, Frauen am Grab und Auferstehung

Links: 83. Florenz, S. Croce. Verkündigungstabernakel von Donatello

gehoben. In der Großform also Zusammenfassung und Zentralisierung in einer bisher bei Donatello nicht bekannten Weise, in der Kleinform aber eine vorher ebenfalls nicht bekannte Verfeinerung des Korns, wie sie in den äußerst zart gewebten, in den Einheiten ständig wechselnden Rastern der Mauerzeichnung auf dem „Wunder des Reuigen Sohnes“ und in den bewegt verschobenen Architekturen des „Geizhalswunders“ zutage tritt. Die Diskontinuität der Rasterwerte auf dem „Kindeswunder“ lässt an das Sieneser Relief zurückdenken.

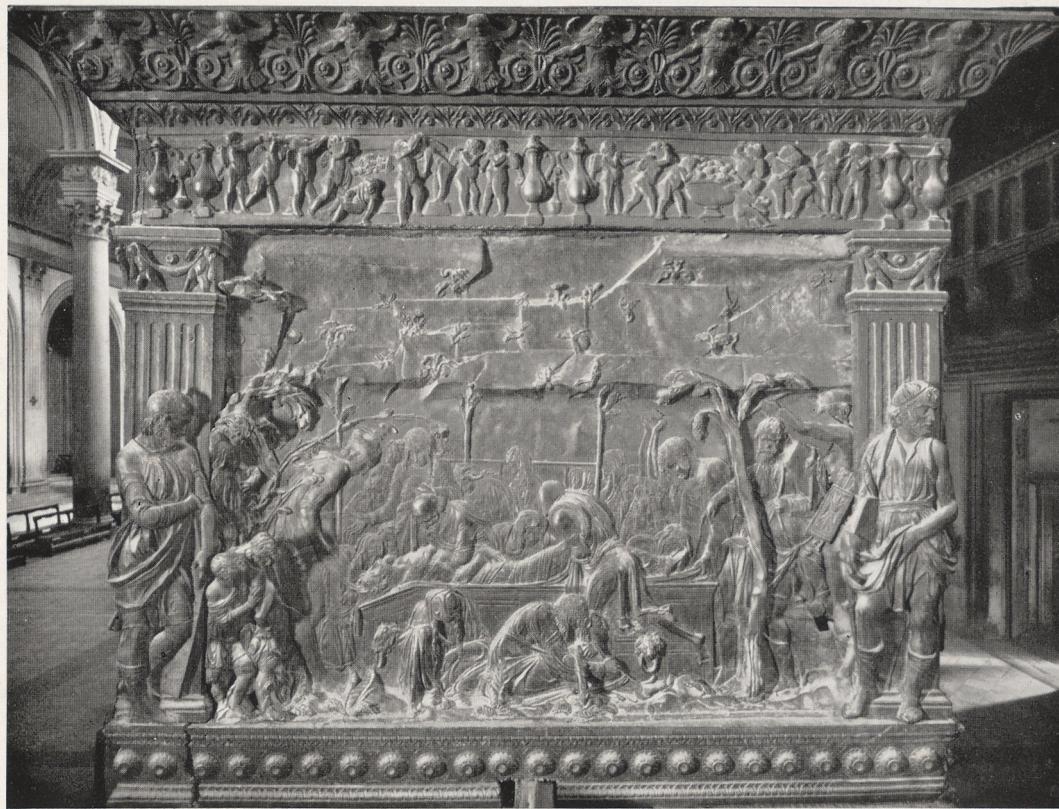
Zu den Kapitellen: Auf dem luftigen Pfeilergerüst zur Linken auf dem „Geizhalswunder“ (Abb. 82) befinden sich Kapitelle, denen in flachstem Relief drei Blätter in Form eines „W“ aufgelegt sind. Zwischen den Hauptblattspitzen erscheinen dünnere Nebenspitzen. Ein antiker Typus von der Art des Kapitells Nr. 723 der lateranischen Sammlung liegt zugrunde. Auf dem Eselswunderrelief gibt es Kapitelle freierer Gestaltung, zu denen mir weder in der Antike noch in der Frührenaissance direkte Parallelen bekannt sind. Sie sind in zwei Zonen geteilt, auf deren oberer sich Voluten nach außen wenden, um als Tierköpfe zu enden, während unten eine Girlande hängt⁸⁹. Die Elemente dieser Kombination sind natürlich antik, aber sie so merkwürdig unverbunden zusammenzubringen, ist Donatellos Stil. Es ist die Unverbundenheit, die man hier in Padua nur im Bereich der Kleinform findet. Vom weiten Hall des Großen her möchte man schon an Albertis S. Andrea in Mantua vorausdenken.

⁸⁹ Bode, op. cit. S. 16: „Kapitelle mit Seefabeltieren“.



85. Florenz, S. Lorenzo, linke Seite des Mittelschiffs. Kanzel von Donatello, Christus vor Pilatus und dem Hohenpriester

86. Florenz, S. Lorenzo, linke Seite des Mittelschiffs. Kanzel von Donatello, Die Beweinung



4. Spätwerke und Abschluß

Aber nicht einlinig ist der Weg Donatellos gegangen. Nach Padua sollten Werke entstehen, die sowohl das Heftig-Zerteilende als auch das Gelassen-Überfangende in sich einschlossen. Wir meinen besonders die Kanzeln von S. Lorenzo, dieses eigentliche Vermächtnis des Künstlers, das vielleicht noch immer der Eröffnung harrt⁹⁰. Steht ein Versuch in dieser Richtung auch einer Untersuchung nicht zu, die das Vergrößerungsglas für Kapitelle bereithält, so kann doch der Aussage dieser Spätwerke nicht ganz ausgewichen werden, wenn schon einmal der Werdegang Donatellos nachgezeichnet werden sollte.

Auf dem Reliefpaar einer Stirnseite ist dargestellt, wie Christus dem Pilatus und dem Hohenpriester vorgeführt wird (Abb. 85). Zwei Tonnengewölbe überfangen die in Erregung zersplissene Volksmenge. Die großen Pilaster, vor denen wiederum Säulen stehen, sind von den Kriegsknechten umdrängt und überschnitten; eine Grundebene des Bildfeldes gilt hier nicht, da Halbfiguren von Soldaten aus dem Boden heraussehen, ohne doch als Aufsteigende gemeint zu sein, und die entscheidenden Inhalte werden außerhalb der räumlichen Hauptachsen erzählt. Groß wohl erhebt sich der Hohepriester über seine Horde, aber ein Christus von weggezehrter Substanz ist an den linken Rand des Feldes geschoben, wo er kaum noch wahrgenommen wird. Umsetzend mögen wir einen „Christus in Humilitate“ auffassen; ein mittelalterliches Auge aber hätte sich in dieser vielfältig „zerstrichenen“ Bildsituation nicht zurechtgefunden.

Schwer abzulesen ist auch das Relief mit den Frauen am Grabe und der Auferstehung (Abb. 84). Ein Gehäuse zerteilt mit seinen Pfeilern das Geschehen in Fragmente, nicht es überhöhend wie ein trecentesker Baldachin, sondern es zwischen einen mehrschichtigen Rost nehmend, mit dessen Stangen es sich reiben soll. Vom nornenhaft-verhüllten Schreiten der linksäußereren Frau über ihre vom Pfeiler überschnittene Gefährtin zum knochenlosen Formenchaos des vom Rücken gesehenen Engels, dessen Beine zum Teil noch im Boden stecken und zu den in die Kreuz und Quere gelegten Soldaten der rechten Seite, schiebt Unruhe sich an den Verstellungen vorbei, als dürfte es hier keine Erfüllung geben, nur stets erneuerte Reizung.

Das Grablegungsrelief (Abb. 86) löst die verzweifelt zersplitterten Gebärden des zentralen Klagegeschehens über weiten Raum hin in differenzierte Umklänge auf, bis in der durchsichtigeren Schicht der feingestreuten Blüten ein überirdischer Trost wird.

Künstler wie Rembrandt haben im Alter zu lichtvoller Schau des Einfachen gefunden; Donatello aber mußte in seinem Spätwerk die Festpunkte noch stärker zerspellen und die Vielfalt bis zu einem äußersten Grade treiben, so daß sie wieder durchsichtig werden konnte.

David, der jugendliche Sieger im Blühen seines Leibes, und der tathbereite Georg waren die Gestalten seiner Frühzeit gewesen. Im Alter stellte Donatello den Täufer und die Magdalena heraus, die zu schrundiger Sehnigkeit gedörnten, von Fell und Haar strähnig gedeckten Büßergestalten, die mit düsterer Glut ihren Leib in einen Rost der Zerlösung gedrängt hatten, um darüber zu höherer Einheit zu finden⁹¹.

III. MICHELOZZO

1. Stilgrundlage

Brunelleschi und Donatello hatten bei aller individuellen Verschiedenheit doch innerlich zueinander gehört. Michelozzo, so sehr er sich in ihrer unmittelbaren Nähe aufgehalten hat, steht

⁹⁰ Kauffmann, S. 189—192.

⁹¹ Diese Büßergestalten lehren, wie die Ikonographie und die „zerknirschende“ Form bei Donatello eins sind.



Oben: 87. Montepulciano, Dom. Sockelfries vom Aragazzigrab des Michelozzo

Rechts: 88. Statue vom Aragazzigrab

fremd zu ihnen⁹². Da er seine Formensprache wie ein Chamaeleon wechseln konnte, muß zunächst eine sichere Grundlage für den Stilbegriff gefunden werden. Sie ist aus der Befragung der Reste des Grabmals für Bartolomeo Aragazzi im Dom von Montepulciano zu gewinnen. Nach des Künstlers eigener Aussage ist das Grab „um 1430“ entstanden⁹³.

Die großen Statuen, die ehemals den Sarkophag getragen haben, lassen auf den ersten Blick Vorbilder der Vergangenheit erkennen. An Giovanni Pisano gemahnt die weibliche Figur mit dem scharf ins Profil gewandten Kopf und der gespannten Haltung, an die römische Antike läßt die Figur mit der Spiralsäule im Arm zurückdenken. Das „Gotisch-Klassizistische“ ist denn auch mit Recht an Michelozzos Stil empfunden worden⁹⁴. An der Figur mit der Säule (Abb. 88) fällt die Mühseligkeit auf, mit der dem Körper Lokalkontraste ankomponiert sind. Besonders eigenümlich das zu eisiger Nacktheit bloßgelegte rechte Bein, neben dem eine steife Faltenbahn und spitzwinklige Schüsselfalten herablaufen. Aus den gespannten Falten des Schulterumhangs greift der bloßgelegte linke Unterarm schwer zu der Säule herüber, sich dabei mit

⁹² Heydenreich, dem das wissenschaftliche Michelozzbild überhaupt verdankt wird, hat auch am Menschen Michelozzo die „herbe, strenge Einsamkeit“ empfunden (Pinderfestschrift, S. 264). — Vielleicht bedarf der besonders erfolgreiche Künstler der einführenden Anteilnahme nicht in diesem Maße, aber von den gequälten Statuen des Aragazzigrabes her besteht Heydenreiche Eindruck zu Recht.

⁹³ In der Steuererklärung von 1469: „una sepultura insino nel 1430“; Mather, Art Bull. 1942, S. 231.

⁹⁴ Heydenreich, Pinderfestschrift, und vor ihm bereits Longhi in Vita Artistica, 1927, S. 17.



geradlinig über die Brust gezogenen Falten kreuzend. Die Rechte hat das Gewand zu ohrmuscheligen Falten zusammengenommen, von denen aus die großen senkrechten Bahnen, durch Steife kontrastierend, nach unten laufen. Über diesem zäh-ruckenden Geschiebe der Lokalwerte steht antikisch-ungerührt das Haupt mit dem scheibenhaften Gesicht. Seine Ruhe und das im Grunde einfache Dastehen des leicht gebogenen Körpers scheinen den Aufwand an kompositorischem Inszenesetzen gar nicht verlangt zu haben.

Etwas Gewolltes ist in den künstlichen Abspaltungen dieses Kompositionsapparates, als habe um jeden Preis die Freiheit der Teile in einer Donatellostatue, etwa der des hl. Georg, erreicht werden sollen. Der Unterschied liegt darin, daß Michelozzo innerhalb einer axial gerichteten Bahn seine Verschiebungswerte einträgt, während Donatello mit mehreren Achsen und vielseitig beziehbaren Formvaleurs arbeitet. Man wird gegenüber dieser Figur von Montepulciano sagen müssen, daß Michelozzos Bemühung um Donatellos Aussage der „Vielfalt“ eine manierierte Illustration zu diesem Grundentwurf liefert.

Ähnliche Momente entnehmen wir der Ornamentik der Sockelwand (Abb. 87). Die mannigfachen Verschlingungen der Kranzbänder sind in der Bewegung festgehalten, die Knitterungen, durch Kerben angezeigt, laufen über längere Strecken mechanisch parallel, wo Donatello ihre Lagen in raschen Phasen ständig gegeneinander verschoben hätte. Hart grätscht der Putto auf dem Bilde rechts die Beine. Gleich einer Metallbuchse arretiert die kurze Schlaufe des Girlandenbandes den (für den Betrachter linken) Arm am Ellbogen, und an diese Stelle prellt auch die Girlandenspitze in rechtem Winkel an. Kurz umgebogen wird die Hand am Arm, welche die Spitze der anderen Girlande und Bänder über sich laufen lässt. Der Astragal, sonst im allgemeinen aus den rundplastischen Formen der stehenden Linsen und der liegenden Ballons gebildet, hat hier kantige Rollen und spitze Kegel als Einheiten, und das Tauband an der Basis ist graphisch geprägt und schwingungslos-starr, im Gegensatz zu Donatellos Tauen am Ludwigstabernakel, auf deren Elastizität M. Lisner mit Recht hingewiesen hat⁹⁵.

Die parallele Basis für den Stilbegriff im Architektonischen liefern die frühen Bauten des Meisters im Mugello, die ihm mit Zuverlässigkeit zugeschrieben sind⁹⁶. Der erste Eindruck ist wieder das Verharren im Trecentesken. Das einschiffige Langhaus von S. Francesco al Bosco ist aus aufrecht stehenden Jochen gebildet. Dann folgt das einspringende Chorquadrat, hinter welchem sich mit abermals einspringenden Pfeilern die Apsis öffnet. Diese nun bricht mit dem System der senkrecht durchgehenden Stützen und fängt die Rippen auf Spitzkonsolen ab. Der Raum hat also eine einzige Achse, auf der kulissenhafte Wirkungen der Abwechslung eingetragen sind. Vielfalt in nur einer Dimension, wenn mit dem Achsenreichtum eines Brunelleschiraumes verglichen wird, Vielfalt immerhin gegenüber den einheitlich durchfigurierten Trecentoräumen. Besonders aufschlußreich ist das Verhältnis der Rippen zur Wand der Apsis. Nicht streben sie aus dem Ganzen der Wand zu ihrer Vereinigung, um den Raum einzuschließen, sondern sie sind gleichsam kalt auf die Wölbungen geklebt. Die in stehenden Spitzen endenden Konsolen gemahnen an die eckigen Schüsselfalten der Sarkophagtragefigur von Montepulciano. „Überwindung des Höhendranges“ liegt hier schon nicht mehr vor, denn die war bereits durch das Trecento geleistet worden, wo es etwa zu den tiefgedrückten Gewölben im Kreuzgang von S. Maria Novella gekommen war;

⁹⁵ Op. cit. S. 32.

⁹⁶ Die Liste schon bei Vasari-Milanesi II, S. 442: „Palazzo di Cafaggiuolo in Mugello, San Francesco in Bosco ai Frati. Al Trebbio molti acconcimi, Palazzo della Villa di Careggi.“ — Zu diesen Werken siehe Heydenreich-Siebenhüner in Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, V, S. 183ff. und 387ff. sowie G. Marchini, „Aggiunte a Michelozzo“, La Rinascita VII, 1944, S. 24ff., und die Chronologie der frühen Werke, S. 51.



89. Florenz, S. Marco. Refektorium von Michelozzo

90. Florenz, S. Marco. Sakristei von Michelozzo



vielmehr handelt es sich um das Abspalten der Elemente als eine Weise der „Komposition“. Die Zonenaufteilung der Konsolen, in die ein regelrechtes Architravstück eingesetzt ist, weist in diesem Fall in die Vergangenheit zurück, da die Kapitellkonsolen der Loggia dei Lanzi durch hohe Stufen den Rippen einen Anlauf zum Wachsen mitgeteilt hatten; aber bereits im Refektorium von S. Marco (Abb. 89)⁹⁷ sind diese Zonen weggefallen, so daß nun die Konsolen wie der prismatische Anschnitt eines Stemmehsens die Rippen anspitzen⁹⁸. Das bedeutet den endgültigen Verzicht der Rippen auf dynamische Einfassung des Raumes. Einer Wand, die nichts Umgreifendes mehr hat, sind sie als starre und schwere Bänder „kalt angestückt“. Gerade hier, wo die Formensprache noch vom Trecento her bestimmt geblieben war, enthüllt sich der innere „Komposit“-Charakter eines Frührenaissanceaums aufs Schlagendste.

Aber damit sind wir bereits in die Jahre um 1440 vorgeprellt, um etwas Grundsätzliches über Michelozzos Stil zum Beginn festzuhalten. Gehen wir nun an die einzelnen Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung.

2. Frühzeit

Innerhalb des Donatellokreises hatten wir Michelozzo bereits beobachten können, für das Herauswachsen aus dem Ghibertistil konnten Vermutungen ausgesprochen werden. Um 1420 war er mit Sicherheit an der Matthäusnische tätig gewesen. Nun hat Marchini mit guten Gründen seine Mitwirkung am Bau der Strozzikapelle, heutiger Sakristei von S. Trinità, glaubhaft machen können, die in den gleichen Zeitraum der frühen Zwanzigerjahre gefallen sein müßte⁹⁹. Hier befindet sich das Grabmal des Palla Onofrio Strozzi (Abb. 91), dessen gut gesicherte Datierung in die Jahre nach 1418¹⁰⁰ das irritierende Problem aufgibt, die sehr fortschrittliche Anlage eines Archivoltengrabes mit Marmorsarkophag antikischer Formausstattung aus den stilistischen Möglichkeiten der Zeit verständlich zu machen. Soll dem Piero di Niccolò, dem die Arbeit des Sarkophages unbestreitbar 1418 bezahlt worden ist, der Gesamtentwurf zugetraut werden? Die Frage stellen, heißt sie verneinen, denn so selbstverständlich wurde die antike Form in diesen Jahren zu Florenz nicht gehandhabt. In Frage kommen nach unserer Übersicht eigentlich nur Donatello, Brunelleschi, Ghiberti und Michelozzo, und der Stilbefund spricht wohl für den letztgenannten Meister. Dafür ist wichtig die harte Zusammenfügung von Sarkophag und überspannendem Bogen, die nicht auf den Folienreichtum der frühen Donatellograbmäler, sondern auf Michelozzos abspaltende Kompositionsweise hinführt. Die Putten der Archivolte würde man zunächst dem Donatello zutrauen müssen, weil nach unseren Begriffen dafür niemand anderer zur Verfügung steht. Doch achte man auf die mechanisch gereihten vier Buchsen, die jeweils zwischen den Girlanden die Verbindung herstellen, auf die trockenen Bänder der äußeren Girlande, auf das plötzliche Abbiegen von Händen

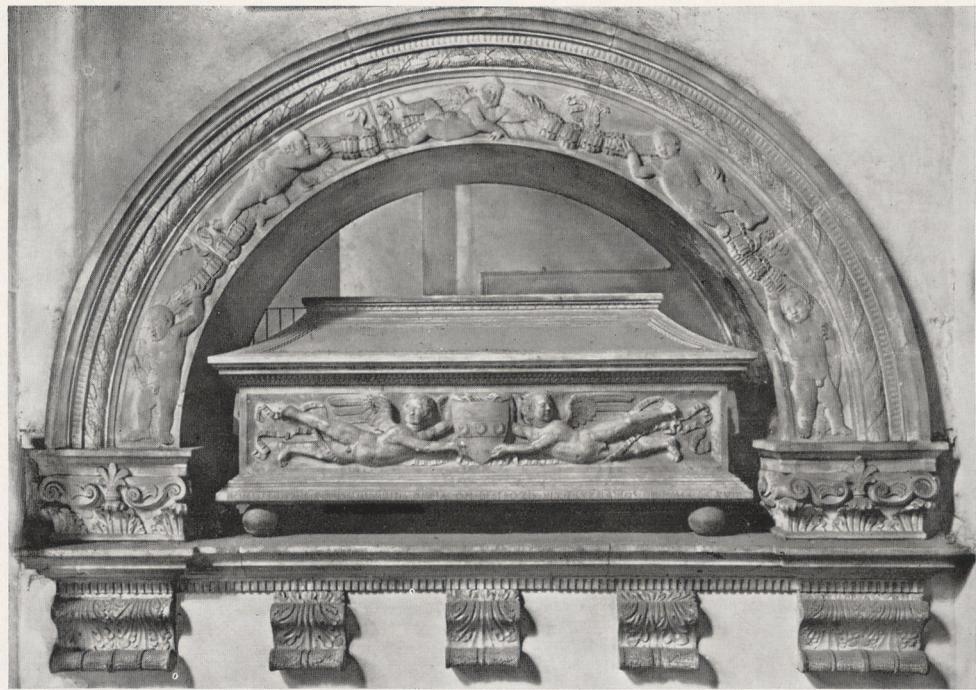
⁹⁷ Siehe unten S. 136ff.

⁹⁸ Solche Stemm-Konsolen unter Gewölben des Bargello aus dem späten 13. Jh. abgebildet bei Paatz, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, III, S. 300.

⁹⁹ „Aggiunte a Michelozzo“, La Rinascita VII, 1944, S. 40ff.

¹⁰⁰ Eine bezeichnende Kontroverse zwischen Stilkritiker und Urkundenforscher fand frühzeitig statt. Reymond (La porte de la chapelle Strozzi, in: Miscellanea d’Arte, Florenz, I/1903, S. 4—11) hatte das Grabmal mit dem Sarkophag des Giovanni d’Averardo de’ Medici in der Alten Sakristei von S. Lorenzo verglichen und eine Datierung vor 1430 ausgeschlossen. Dagegen wandte sich Poggi (La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi, Firenze 1903) und wies darauf hin, daß die Kapelle nach der eindeutigen Aussage der Inschrifttafel und der Rechnungen von 1418—1423 gebaut worden sei. Für das Grabmal: „A 4 d’Agosto (sc. des Jahres 1418) o dato a chonto fiorini sei a mo Piero di Niccolò, che fa il cassone di marmo per defunto Messer Onofrio . . .“ (S. 10). Die Tätigkeit des Gentile da Fabriano S. 19 erwähnt.

Die dokumentarische Seite legt uns allerdings in bezug auf die Person des Piero di Niccolò nicht fest, ist dieser doch seit 1419 in Venedig, wo er 1423/24 am Mocenigogrammal arbeitet. (Siehe Fabriczy in Arch. Stor. Italiano, 1902, S. 324, und Planiscig, Jb. d. Kh. Slgn., 1930, S. 55ff.)



91. Florenz, S. Trinità, Sakristei. Grabmal des Palla Onofrio Strozzi
von Michelozzo (?) und Piero di Niccolò

92. Montepulciano, S. Agostino. Portal, Michelozzo zugeschrieben

93. Florenz, S. Marco. Bibliothek von Michelozzo





94. Florenz, S. Croce. Noviziatskapelle von Michelozzo

bei den Puttenfiguren, die harten Überschneidungen, um der Übereinstimmung mit dem Ornamentstil auf der Sockelwand des Aragazzigrabmals gewahr zu werden. Die betonte Nacktheit der Putten lässt sich von dort her verstehen, und das breite Gesicht des Kindes unten mit den großen leeren Augäpfeln mag mit dem scheibenhaften Gesicht der vorerwähnten Sarkophagtragefigur vergleichbar sein.

Nun zu den Kapitellen, die breitgedrückt unter dem Bogen hocken. Sie bestehen aus einer Reihe Blätter und zwei S-förmigen liegenden Voluten, zwischen denen eine lilienartige Blüte von fünf Blättern steht. Wie um diese Zeit zu erwarten ist, haben die Blätter rundlappig-gedellte Enden, reproduzieren aber in der Breite der Fächerung und mit der umgeschlagenen Spitze bewußt den antiken Akanthus. Der Typus ist in der Frührenaissance ungewöhnlich. Mir ist er nur noch in einem anderen Fall bekannt, nämlich auf einer Bildarchitektur des Reliefs mit dem Petrusmartyrium auf Filaretes Bronzetür am römischen St. Peter. Antike Kapitelle von der Art der Nummern 77 und 84 der lateranischen Sammlung liegen zugrunde. Die relativ genaue Reproduktion antiker Details zu frühem Zeitpunkt spräche für Michelozzos Urheberschaft; zumal aber das erratische Auftreten dieses Kapitells, das gerade vor den Beginn der Herrschaft von Brunelleschis Bildungen fällt, ließe sich am ehesten in diesem Sinne verstehen. In der Handschrift ist der kantige Zuschnitt der Formen bezeichnend und uns von Montepulciano her wohlvertraut. Donatello wie in Wachs gestrichene Form sieht ganz anders aus. In einem Punkt besteht Verbindung zum Ludwigstabernakel (Abb. 68), da in beiden Fällen eine größere Anzahl von Konsolen, die durch Konsolenpaare an den Außenseiten gerahmt sind, unter den Sockeln der Anlagen sitzen. Nicht ausgeschlossen, daß Michelozzo den Gedanken nach Or San Michele weitergegeben hat.

Alle bisher erwähnten Formen der Archivolte lassen schlecht zu, ihre Entstehungszeit von der des Sarkophages abzutrennen. Das wird vollends dadurch ausgeschlossen, daß die innere Bogen-



95. Florenz, SS. Annunziata. Sakristei von Michelozzo

leibung durch Pflanzen auf dunklem Grund bemalt ist, die man dem Gentile da Fabriano am ehesten zutrauen kann, der zur gleichen Zeit den Dreikönigsaltar für die Strozzikapelle geschaffen hat. So scheint sich also Piero di Niccolò am Sarkophag betätigt zu haben, Michelozzo dagegen an der Archivolte und der Basis. Michelozzo wäre derjenige, dem der Entwurf des Ganzen unter Verwertung einer antiken Anregung zugetraut werden müßte, solange keine bessere Lösung vorgeschlagen werden kann¹⁰¹.

In der zeitlichen Abfolge würde nun die Tätigkeit im Bereiche des Donatello zu erscheinen haben, das heißt am Ludwigstabernakel, Cosciagrab, Brancaccigrab und in Prato (Abb. 68, 70, 71, 78). Auch die Arbeit am Aragazzimonument gehört hierhin. Von den Erfahrungen dieser Jahre zeugt die Fassade von S. Agostino in Montepulciano (Abb. 92), die Schmarsow überzeugend dem Michelozzo zugeschrieben hat¹⁰². Ganz im Sinne der Donatello-Grabmäler wechselt

¹⁰¹ Daß Michelozzos Steuererklärungen eine Tätigkeit in S. Trinità nicht erwähnen, muß diese nicht ausschließen. In den erhaltenen acht Steuererklärungen von 1427—1469 befindet sich nur ein kleiner Teil der ihm zugeschriebenen Werke, nämlich Matthäustabernakel, die Grabmäler für Coscia, Aragazzi und Brancacci, Tätigkeit an den Baptisteriumstüren und in der Münze. Dazu erklärt er zweimal, keine Arbeit zu haben (siehe Mather, New documents, Art Bull. XXIV, 1942, S. 226—239). — Um dieser Angaben willen braucht die große Liste der Zuschreibungen Vasaris nicht der Skepsis zu verfallen, zumal die moderne Stilkritik hiervon manches bestätigt hat.

¹⁰² A. Schmarsow, Archivio storico dell'arte VI, 1893, S. 252—255. Die beiden oberen Stockwerke nach dem Vorbild des Domes von Pienza 1508 hinzugefügt. Entgegen Morisani, S. 89, ist die Inschrift des Gebälks durchaus zu lesen: „Divo Augusto sacrum operae fraternitas ceptum iam opus perfecerunt MDVIII.“ Die alte Apsis steht noch heute hinter der im 18. Jh. gebauten höheren Apsis, die jetzt die Kirche abschließt. Unter dem Dach läuft ein Fries von zwei Lagen Sägesteinen, einer Lage hochgestellter Ziegel

sich die Geschosse mit absichtlich stark unterschiedenen Gliederungen hoch. Unten kannelierte Pilaster und Rahmenfelder, die ein Gebälk mit feinsträhnigem Architrav glatter Faszen (wie am Brancaccigrab) tragen, darüber die Spitzbogennischen mit runden Wappenmedaillons und der Portalaufsatzt mit seinen lebendig gebrochenen Linien und Binnenformen. Nur ein partielles Sehen, das sich an Formen wie Spitz- und Kielbögen aufhielt, könnte zu dem oftmals ausgesprochenen Urteil der Rückständigkeit dieser Fassade führen: in Wirklichkeit ist die vielfarbige Verwendung dieser Formen dem Trecento ganz fremd, das vielmehr zu einheitlich umgriffenen Gesamtfiguren tendiert hat.

Auf den Pilastern des Erdgeschosses sitzen Kelchvolutenkapitelle mit hochliegendem Eierstab, Mittelpalmette und von den Schnecken herabhängenden, endgerollten Blättern an den Ecken. Sie gehören zu der den Kelch stärker betonenden Gruppe dieses Grundtyps, aber in dem kleinen Detail der abwärts geschlagenen, endgerollten Eckblätter liegt doch eine nähere Verwandtschaft zu dem Prateser Bildkapitell vor, das der formzerlegten Gruppe der Kelchvolutenkapitelle angehört. Die einen wie die anderen unterscheiden sich durch die relativ locker aneinandergeworfenen Formen als Bildungen der Dreißigerjahre von den Kelchvolutenkapitellen im Vorhof der SS. Annunziata (Abb. 98), die — um zehn Jahre später entstanden — die Kelchfigur gestrafft haben.

Michelozzo hatte 1433 vermutlich nach einem Modell Donatellos jenes große Bildkapitell in Prato (Abb. 78) gearbeitet. So möchten wir die Kelchvolutenkapitelle von Montepulciano zeitlich hinter die Arbeiten Michelozzos in Prato rücken. Daß sie überhaupt dort vorkommen, ist geeignet, die Zuschreibung Schmarsows zu unterstützen.

Seit 1437, heißt es in der zweiten Ausgabe des Vasari, habe Michelozzo für Cosimo de' Medici das Kloster von San Marco neu errichtet¹⁰³. Dort ist auch — in Nachfolge von Vespasiano da Bisticci und Filarete — mitgeteilt, daß der Meister das Noviziat in S. Croce für den gleichen Stifter erbaut habe¹⁰⁴. Da 1456 die Novizen dort bereits einziehen konnten und die Jahreszahl 1445 auf einer Glocke der Kapelle steht, mag etwa ab 1440 mit dem Bau begonnen worden sein¹⁰⁵. Jedenfalls gehören beide Klosterbauunternehmungen stilistisch nah zusammen.

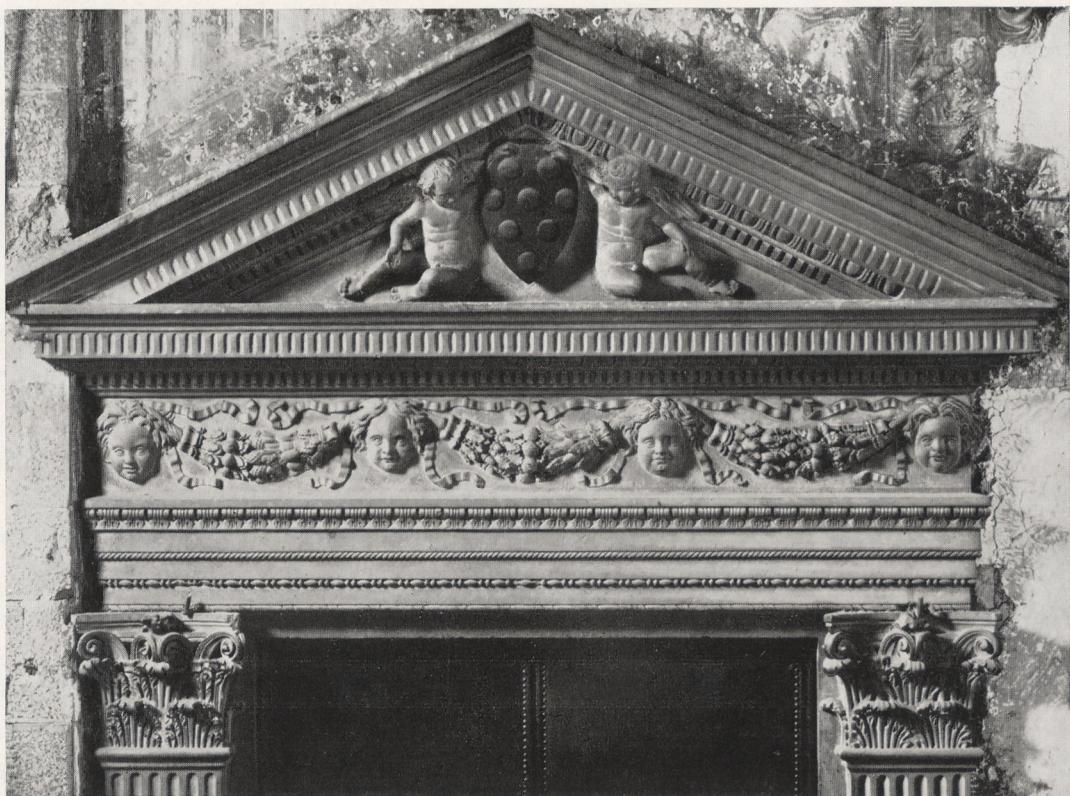
San Marco: In der Raumanordnung der Kirche erweist sich enge Verwandtschaft zu Bosco ai Frati. Dies gilt im Refektorium auch für den Formenbestand. Die Formensprache in der Kirche dagegen ist bei Brunelleschi entlehnt. Und zwar gehören die Eckkapitelle in der Apsis sowie die Pilasterkapitelle am Chorquadrat der Sakristei (Abb. 90) so deutlich mit denen des Querhauses von San Lorenzo (Abb. 49) zusammen, daß hier an die gleiche Werkstatt gedacht werden könnte, die in den frühen Vierzigerjahren für den Bedarf der Medicibauten gearbeitet hat. Die Unterschiede: in San Lorenzo Blätter von sieben Einheiten gegenüber dem Fünferblatt in S. Marco, dessen „Augen“ mehr betont sind, können vernachlässigt werden. In der Sakristei ist auch die Haupt-

und abermals einer Lage Sägesteine. Solche Sägefriese kommen, freilich mit mehr Einheiten der Zähne und dadurch optisch aufgelöster wirkend, an der Außenwand von Bosco ai Frati vor. Das Mauerwerk der Apsis ist opus incertum, Ziegel mit Feldsteinen gemischt, ein Fenster, hausteingefäßt, sitzt auf der Mittelachse. Das Dach der zu dieser Apsis gehörigen Kirche muß niedriger gewesen sein als das des 18. Jhs. — In der Sakristei rechts neben dem Chor und den Anräumen zur alten Apsis hin befinden sich noch Gewölbe des 15. Jhs. und Kapitellkonsole mit michelozzesken Kelchvoluten. Die Loggia rechts von der Fassade, deren Öffnungen heute vermauert sind, hat ionische Halskannelürenkapitelle, die — im Unterschied zu allen bisher erwähnten Formen — nicht auf Michelozzo, sondern auf die sienesische Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verweisen und in S. Maria dei Servi Vergleichsstücke finden. Sie müßte also dem zweiten Abschnitt, da die Fassade vollendet wurde, zugewiesen werden.

¹⁰³ Vasari-Milanesi II, S. 440.

¹⁰⁴ Vasari-Milanesi II, S. 442.

¹⁰⁵ 1456 als Jahr des Einzugs der Novizen unter dem Bild der Türlünette am Eingang des Noviziats angegeben. Zur Jahreszahl auf der Glocke siehe Paatz, Kirchenwerk, I, S. 508.



96. Florenz, S. Croce. Portal zum Korridor des Noviziats von Michelozzo

97. Florenz, Dom. Kapitell im Inneren der Laterne, Michelozzo zugeschrieben



bildwand der Zentralräume Brunelleschis nachgeahmt worden, aber mit auffallender Plumpheit, indem die Seitentüren neben den Triumphbogenpfeilern in ungenauer, kaum gemeinter Weise aus den Achsen der unmittelbar darübergesetzten Fenster geschoben sind, die wiederum zu schwer auf den Türen lasten. Das sind Defekte im primitivsten Handwerk der Komposition. Das hohe Ziel, Brunelleschis freie Formkombinationen nachzumachen, wurde einem Architekten zum Verhängnis, der weder in mehreren Achsen zugleich räumlich denken konnte noch höhere Grade von Formenvielfalt beherrschte. So ist bei ihm die Bildwand wie ein optischer Riegel an den kahl gelassenen Hauptraum geschoben, was im Grunde das gleiche sein könnte wie bei dem einachsigen Kulissenraum von Bosco ai Frati, wenn nicht die Verpflichtung der reich komponierten Bildwand aufgesucht worden wäre. Man sieht daran, daß gute Architektur seit Brunelleschi Phantasie erforderte. Ein gotischer Raum bekommt seine Kraft immer schon aus den Grundfiguren, ganz gleich ob es die Kathedrale von Reims oder eine Dorfkirche ist, aber der neue Begriff von Schönheit, der seit Brunelleschi gegolten hat, konnte auch von Grund auf verfehlt werden.

Eine auffallend unglückliche Lösung stellt auch der Treppenabsatz vor dem Dormitorium dar, wo ein Doppelfenster dicht unter die Wölbung gedrängt ist und die Wand darunter kahl bleibt. Für solche „kalten Abspaltungen“ gab sich die neue Formensprache, um die der Architekt sich mühte, nicht her.

Des ganzen Klosterbezirks vollkommenste Raumlösung stellt die Bibliothek (Abb. 93) dar, welche über eine Hauptachse entwickelt ist, somit der Verpflichtung zur vielfältigen Komposition nicht zum Opfer zu fallen brauchte. Wir haben also in der Architektur von San Marco nicht schlechthin einen Katalog von Fehlleistungen vor uns. Vielmehr deutet uns die ganz bestimmte Kategorie der Mängel darauf hin, daß für Michelozzo die Auseinandersetzung mit dem Brunelleschistil eine Krise gebracht hat, die erst überwunden werden mußte¹⁰⁶.

Im Noviziatsbau von S. Croce ist ebenfalls mit vereinfachten Brunelleschistilmitteln gearbeitet worden. Am Portal in der Querhausstirnwand, das in den Korridor zur Kapelle führt (Abb. 96), und an den Triumphbogenpilastern des Altarraums der Kapelle (Abb. 94) sitzen korinthische Kapitelle vom Typus Querhaus San Lorenzo¹⁰⁷. In der Kapelle ist wieder dem fast gänzlich kahl gelassenen Hauptraum eine höchst unglücklich komponierte Bildwand als Riegel angestückt. Das große Triforienfenster des Korridors hat lieblos unpräzise, wie aus Lehm geformte Glieder. Seine Kapitelle sind zweiphasig zusammengesetzt, Kompositmuster mit einer Blattreihe über kanneliertem Grund und einem Voluten-Astragal-Aufsatz bei den Säulen, reduzierte Komposita mit dem Eierstab ohne Voluten bei den Rahmenpfosten der Gewände. Diesem zweiphasig komponierten Typ werden wir ab nun häufiger begegnen.

Das Noviziat selber, die heutige Lederwerkstatt, ist die einheitlichste Raumlösung des ganzen Baukomplexes¹⁰⁸. Wie in der Bibliothek von San Marco gibt ein Längskorridor die Hauptachse,

¹⁰⁶ Vasari II, S. 440. Danach Beginn der Arbeiten am Refektorium ab 1437: „e al refettorio fatti i fornimenti di legname e finito nella maniera che si sta ancor oggi“. Nach einer Pause wegen Streitigkeiten 1439 „cappella, tribuna e coro con ordine di Michelozzo“ gebaut. Epiphanias 1443 weihte Eugen IV. die Kirche. „Dopo fu fatta la libreria“ — „appresso si diede fine al dormitorio . . . ed insomma al chiostro . . .“, 1452 sei alles beendet gewesen. Diese Reihenfolge der Arbeiten leuchtet durchaus ein. Genaue Rekonstruktion der Kirche bei Marchini, Palladio VI, 1942, S. 102ff., „Il San Marco di Michelozzo“.

¹⁰⁷ Heydenreich, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, V, S. 398, sieht die Stilverwandtschaft zwischen der Sakristei von S. Marco und der Noviziatskapelle. Wenn er von „elementar einfacher Form“ spricht, so wird aufgewertet, was wohl mehr Armut der Form ist. Oder S. 400: „Neigung zu äußerster Vereinfachung der stets schweren Gliederungen, die sich mit . . . Neigung zu phantasiereicher Zierformenbildung verbindet.“ Hier fügen wir ein, daß in vielen Fällen, also gerade San Marco und S. Croce, das Detail von Brunelleschi kopiert ist, während die phantasievolleren Bildungen der Tabernakelkapitelle, der Halbsäulenkapitelle der Domlaterne aus der Antike übernommen sind.

¹⁰⁸ Auch der ein Treppenhaus enthaltende Verbindungstrakt zwischen dem zur Noviziatskapelle führenden Korridor und dem Refektorium, der den kleinen Hof hinter der Pazzikapelle schließt, gehört nach Ausweis der Gewölbe und Kapitellkonsolen zu

von der nach beiden Seiten querliegende tonnengewölbte Zellen abgehen. Kämpferlose Quer- tonnen, wie es sie auch im Dormitorium von San Marco gibt, sind in Gruppen zu dritt und viert ohne stützende Zwischenwände über die Raumgruppen geheftet¹⁰⁹. Wieder war es der aus der Achse entwickelte Raum, für den kein belastendes Vorbild des Brunelleschistiles existiert hatte, der Michelozzos Begabung am meisten entgegenkam.

3. Reifezeit

Unmittelbar im Anschluß an diese Unternehmungen ging der Meister an seinen dritten Kloster- umbau, den der SS. Annunziata¹¹⁰. Zur gleichen Zeit, nämlich 1444, begann der Neubau des Palazzo Medici¹¹¹. Da an diesen Bauten krisenhaft zu deutende Erscheinungen nicht mehr vor- kommen, lassen wir mit ihnen einen neuen Abschnitt im Werdegang des Michelozzo begonnen sein.

Zweierlei ist hier festzuhalten: daß eine frische Formensprache entwickelt worden ist — und daß die Raumarchitektur das Prinzip der harten Abspaltungen aufgegeben hat. Für das neue Raum- empfinden, das gleichzeitig das der Vierzigerjahre im allgemeinen ist und auch in S. Spirito und an Donatellos Paduaner Reliefs angetroffen wird, seien die weitgeblähten kuppeligen Wölbungen der Annunziatensakristei (Abb. 95) als Zeugnisse angeführt¹¹². Die Stirnwand des Raumes ist ver- gleichsweise anstrengungsloser komponiert als in der Sakristei von San Marco, indem der Triumphbogen den größeren Bogen der Schildwand wiederholt und die Stützen sich von einem schmalen Wandstreifen begleiten lassen, ohne daß der Wunsch nach einem gliedernden Formenrelief wach zu werden brauchte. Die Kapitelle auf den Triumphbogenpilastern und unter den Gewölbegurten des Raumes lassen aus einer Reihe von drei Blättern zwei große Voluten nach beiden Seiten treten, zwischen deren Rollen ein Eierstab läuft. Unten drei Blätter und Stengelkelche, darüber aber der Oberteil eines Volutenkelches mit Eierstab: somit liegt eine Art von korinthischem Kelchkapitell vor, eine „Varietät“ des korinthischen Grundmusters. Seine Blätter, obzw. zum Typus mit gedellten Enden gehörend, haben die steife Ausfächerung auf breiter Basis zugunsten eines zügigeren Aufstrebens aufgegeben. Von hier aus läßt sich eine Gruppe stilgleicher und im Typus ähnlicher Kapitelle zusammenstellen.

Im Atrium der SS. Annunziata (Abb. 98) ist es das Kelchvolutenkapitell mit Mittelpalmette und steigenden Eckblättern, an der Domlaterne (Abb. 97) sind es vor allem die Pilasterkapitelle und im Hof des Palazzo Medici (Abb. 99) die Kompositkapitelle.

Läßt man von dem Kapitell der Annunziatensakristei das Mittelblatt fort, so erhält man das Grundschema der Zwillingskapitelle auf den hälftig gefalteten Pilastern im Inneren der Domlaterne (Abb. 97)¹¹³, die sich über den ganzen Pilaster zu einem größeren korinthischen Kapitell zusammen-

Michelozzos umfangreichen Bauunternehmungen. Von außen erkennt man den ganzen Komplex an dem Fries aus Welle und auf- gestellten Ziegeln unter dem Dachansatz, der auch in San Marco und im Klosterhof der Badia Fiesolana verwendet wird.

¹⁰⁹ Möglicherweise sind die Zwischenwände später herausgenommen worden, was daran festzustellen wäre, ob Zelleneingänge vermauert worden sind.

¹¹⁰ Wolfgang Lotz, Michelozzos Umbau der SS. Annunziata in Florenz, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, V, S. 421: „Fiorini due . . . ebbe Michelozzo disegnatore pro fatica, che usò e usa mentre si lavora a disegnare la cappella grande e della nuntiata e la sagrestia e molte altre fabbriche che ebbe per detta fabbrica.“ Unter dem 3. Oktober 1444 im „Libro d’entrata e uscita“.

¹¹¹ Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Slgn. XXV, 1904, Beiheft, S. 50.

¹¹² L. H. Heydenreich, Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, III, 1930, S. 283, gibt einen Beleg, wonach 1445 die Fundamente der „cappella della sagrestia“ gelegt wurden.

¹¹³ Heydenreich, Spätwerke, S. 21, hat die Belege übersichtlich zusammengestellt. Wir führen sie noch einmal vor, soweit sie nötig sind: 1436 Brunelleschis Laternenmodell preisgekrönt — 1437 Brunelleschi begibt sich zum Steinbruch — 1438 Bestellung von sechzehn und zweieunddreißig „Bases pro columnis . . . secundum modellum sibi dandum per Filippum Ser Brunellesco . . .“ — 1442 12 Säulentrommeln (?) bestellt (S. 22) — 1446 kurz vor Brunelleschis Tod Grundsteinlegung, nachdem 1444 das Gerüst für



98. Florenz, SS. Annunziata. Kelchvolutenkapitell im Vorhof von Michelozzo



99. Florenz. Kompositkapitell im Hofe des Medici-Palastes von Michelozzo

schließen. Jedes einzelne Zwillingskapitell bildet aus zwei Eckblättern einen Kelch, aus dessen Mitte ein Volutenpaar dem Stengel entspringt. Typologisch also handelt es sich um ein korinthisches Kelchkapitell, was auch dadurch unterstrichen wird, daß zwischen den Schnecken noch eine Einheit des Eierstabes sichtbar wird, der nicht zum normalen korinthischen Muster gehört. Mit den inneren Blättern wenden sich die Halbkapitelle nun einander zu, um das Großkapitell zu bilden. Dessen Mittelachse wird durch Blütenketten, die neben den Innenblättern herabhängen, deutlicher angezeichnet. Auch die Deckplatten und die innen stehenden Voluten der Halbkapitelle berühren sich an dieser Mittelachse.

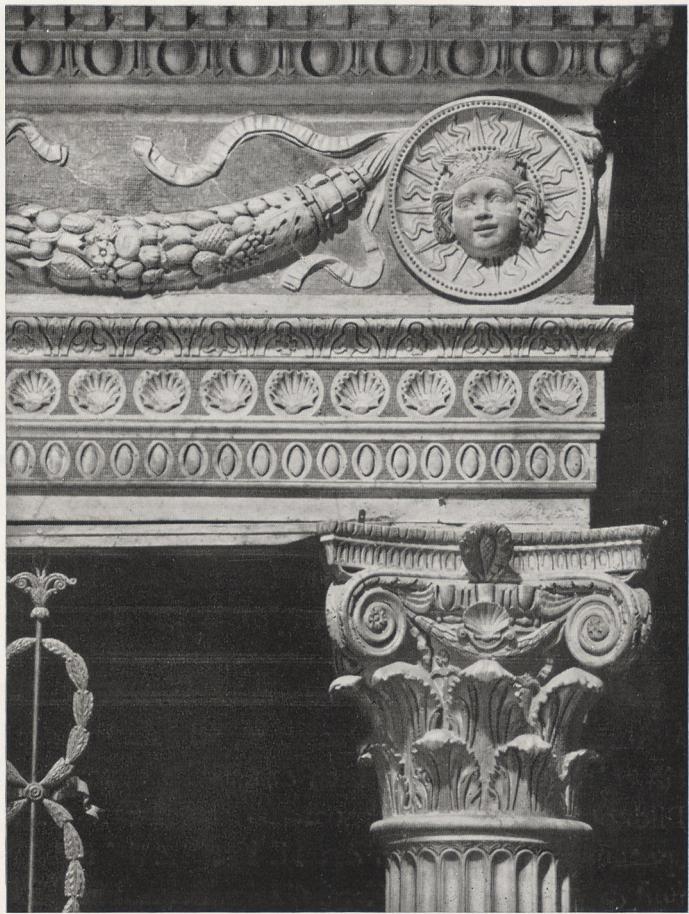
Die großen korinthischen Schnecken gewulsteten Randes, deren Innenleibungen von Blättern feinteilig belegt sind, kommen aus einem kannelierten Stengelkelch spitztütiger Form, wie ihn das Brunelleschikapitell vermieden hatte. Wie die Voluten der Annunziatensakristeikapitelle stehen sie kraftvoll über dem Blätterkelch. Durch die Blätter strömen vielnervige Kräfte, versetzen sie in S-förmige Schwingung, strahlen in die gedellten Spitzen ein. Was nie bei einem Brunelleschikapitell begegnet war, hier prangt und gleißt es vor blühender Leiblichkeit¹¹⁴.

das Mauern errichtet worden war — 1446—1452 Michelozzo als Capomaestro — 1450 wird ihm eine Reise nach Carrara bezahlt „pro faciendo unam lapidem magnam pro pilastris lanterne...“ — 1451 Zahlung für Fensterverglasung in der Laterne — 1454 (bereits unter dem Capomaestro Manetti) „un viticcius factus per Michelozzum“, also eine Volute der Strebepfeiler. Die Kapitelle sind nicht belegt. Heydenreich hat den hier einzige möglichen Ausweg gefunden (S. 24), die Kapitellanfertigung in Michelozzos Bauabschnitt zu verlegen und den „großen Stein für die Laternenpilaster“, um dessentwillen der Capomaestro nach Carrara gegangen ist, als Kapitell zu deuten. Dabei bleibt ein unbefriedigender Rest zurück, denn wieso wurden die Kapitelle nicht im Zeitraum von 1438 bis 1442 gearbeitet, wo an die sonstigen, nicht so wichtigen Teile der Pilaster gedacht worden ist? Wo immer Rechnungsbelege erhalten sind, etwa im Fall des Findelhauses, lassen sich die Kapitelle nachweisen. Von der großen Zahl, die im Findelhaus verwendet wurde einschließlich der peducci, der Konsolen, ist nicht eines vergessen worden. Mir scheint also, daß der Beleg für die Kapitelle, ganz gleich ob unter Brunelleschi oder Michelozzo gearbeitet, heute nicht mehr existiert oder noch nicht veröffentlicht worden ist.

¹¹⁴ Heydenreich, Spätwerk, S. 24, 25, gibt die treffendste Kennzeichnung des organischen Lebens dieser Blätter.



100. Florenz. Korinthisches Kelchkapitell im Hofe des Palazzo Vecchio von Michelozzo



101. Florenz, SS. Annunziata. Reproduktion eines antiken Kompositkapitells am Tabernakel von Michelozzo und Pagno di Lapo

Auch die Halbsäulenkapitelle leben ganz wesentlich aus den plastischen Schwingungen der Substanz. Sie berufen sich auf einen antiken Typus, den man im Langhaus von S. Pudenziana in Rom studieren und als reduziertes Kompositmuster bezeichnen kann¹¹⁵. Donatello hat ihn vereinfacht für Kapitelle auf dem Sieneser Taufbrunnenrelief verwendet. Prinzipiell handelt es sich um einen blatt- oder kannelürenbesetzten Hals und die waagrechte Zone eines Eierstabes ohne Voluten, doch können auch Blattwellen oder andere Zierleisten für den Eierstab eintreten. Am vollständigen Kompositmuster fehlen lediglich die Voluten. Hier, in der Domlaterne, ist der Leib des Kapitells mit schlanken Blättern besetzt, die in der unteren Lage kurz, in der oberen länger sind und aus zugespitzten Mittelrippen und schräg davon ausgehenden Mulden bestehen. Über ihren Aufstieg legt sich ein großer Eierstab zwischen Blattwelle und Astragal.

Beide Kapitelltypen der Laterne sind im wesentlichen aus zwei Phasen komponiert, dem ansteigenden Blatteil und dem oberen Randteil. Das kann für den Stilbereich des Michelozzo sprechen. Die dynamische Innervierung der Blätter, der Reichtum an feinteiliger Binnenform, überhaupt die an der Abstimmung und den Übergängen sichtbare Qualität von Entwurf und Arbeit konnten aber von dem bisher bekannten Michelozzo nicht erwartet werden. Es ist einer der nicht seltenen Fälle, daß in der Nachfolge eines Großen die Leistungen gesteigert werden, so wie etwa

¹¹⁵ Heydenreich, Spätwerke, S. 24, 25, nennt die Halbsäulenkapitelle „völlig singulär“, was im großen gesehen für die Frührenaissance zutrifft, nicht aber für die Antike.

Della Portas Hauptportal am Konservatorenpalast nach Qualität des Entwurfs und Einfühlung in die Formenwelt Michelangelos einfach erstaunlich ist. Michelozzo ist nie wieder zu solchem Grad der Vollendung gelangt.

Im Atrium der SS. Annunziata gibt es noch einige Spitzkonsolen des älteren Typs, der von Bosco ai Frati bis San Marco gebraucht worden war. Sonst aber ist durchgehend das Kapitell mit kelchbildenden Voluten, Mittelpalmetten und steigenden Eckblättern (Abb. 98) auf die Säulen und als Konsole unter die Gewölbeanfänge gesetzt worden¹¹⁶. Seine straffe Bildung, die über die Mittelachse der Palmette das Steigende des Volutenkelchs betont, paßt zu dem Michelozzo, der die über Hauptachsen entwickelten Korridorräume geschaffen hatte. Die Eckblätter sind von dialektischer Struktur, indem die Hauptrippe unter Zuspitzung nach oben steigt, kommaförmige „Augen“ wie Gräten dazu im Winkel stehen und die umgeschlagenen Randspitzen wieder die Gegengräten zu diesen ausmachen. Es ist dieses Kapitell nach Typus und Stil die für Michelozzo schlechthin bezeichnende Bildung, so wie das Prateser Bildkapitell im kleinen die Aussageweise Donatellos repräsentieren kann.

Die Kompositkapitelle im Hofe des Palazzo Medici (Abb. 99) sind ebenfalls von hoher Straffheit durch die schlanken, steilgereckten Blätter löffelig gedellter Enden. Korkziehervoluten mit Deckblättern an der Oberleibung schwingen sich in gespannter Kurve über den stark unterschnittenen, am oberen Ende gekappten Eierstab hervor. Die Pfeile zwischen den Eiern tragen an ihrem oberen Ende Querstege, wie sie ab jetzt häufiger auftreten werden. Zweifellos bedeutet ein solches Detail, wie auch das starke Unterschneiden der Eier und der Stege, daß echte antike Bildungen nachgemacht worden sind. Der undurchdringlich feste Eierstab mit U-förmigen Umspannungsbändern, den das 11. und 12. Jahrhundert für seine Kompositkapitelle gebraucht hatte und den die ionischen Kapitelle des Brunelleschi-Donatello-Kreises übernommen hatten, spielt jetzt keine Rolle mehr. Damit sind die drei wesentlichsten Vertreter dieser Gruppe behandelt, die teils durch den Typus, durchgehend durch die hohe Spannkraft der Form miteinander verwandt sind.

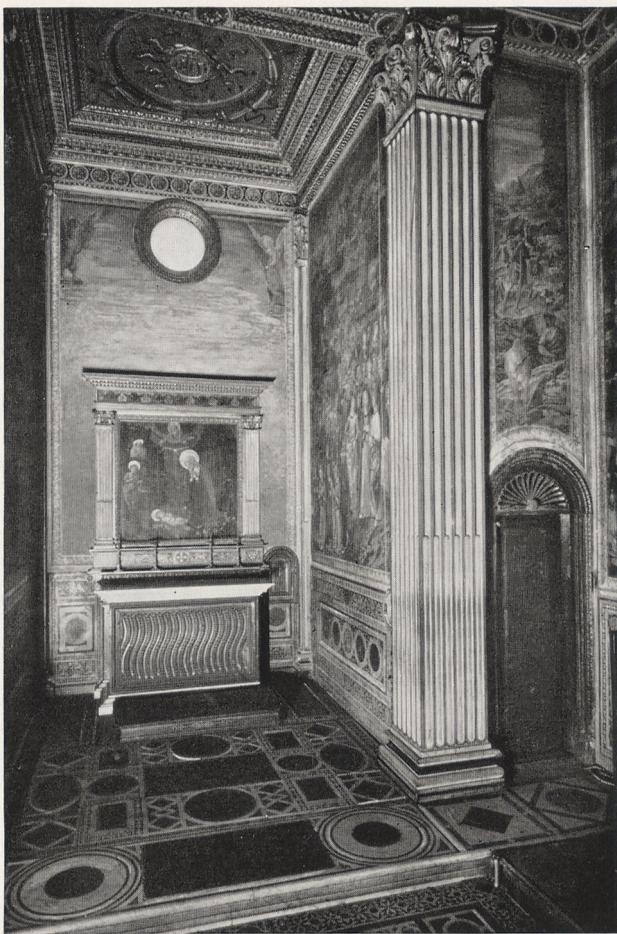
Auch im Hofe des Palazzo Vecchio gibt es auf den manieristisch stuckierten Stützen noch einige Quattrocentokapitelle (Abb. 100), die aus Michelozzos großem Werkstattbetrieb hervorgegangen sein müssen. Die Kapitelle haben, wie die eben besprochenen Kompositmuster, eine Lage straffer löffelrandiger Blätter, sodann zwei korinthische Voluten, hinter denen ein Eierstab läuft, und eine schlank aufsteigende Mittelblüte am Abakus. Für sie steht das Datum 1454 zur Verfügung, da die Herrichtung des Hofes durch die Signorie beschlossen wurde. Um diese Zeit hat Michelozzo die florentinische Architektur in weitem Umfang angeregt, wo nicht beherrscht¹¹⁷.

Die Abänderungen bzw. Neuanfertigungen von Kapitellen durch Vasari lassen sich jeweils an den matteren Deckplatten und den Groteskköpfen an ihrer Mitte erkennen.

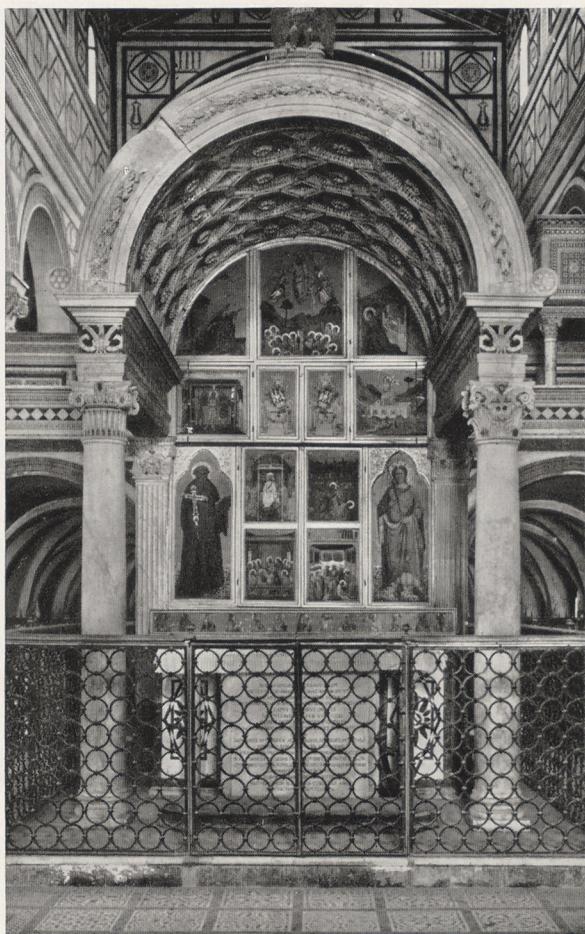
In der Kapelle des Medici-Palastes (Abb. 102) finden sich auf den Pilastern der Wandgliederung korinthische Kapitelle mit torpedoförmigen, gleichmäßig aneinandergeschmieгten Blattspitzen und muldigen Teilblättern. Drei Mittelrippen steigen senkrecht nach oben, die untersten Teilblätter streben schräg nach den Seiten. Damit steht das Blatt zwischen der strähnig-gekämmten

¹¹⁶ Lotz, Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, V, S. 420, drückt den Beleg ab, wonach 1453 die Säulen des Vorhofes aufgestellt worden sind.

¹¹⁷ Vasari-Milanesi II, S. 435, gibt einen ausführlichen Bericht über Michelozzos Tätigkeit am Palazzo Vecchio: „... e rifondò e rifece le colonne in quel modo che oggi stanno... con capitelli, che hanno intagliate le foglie alla foggia moderna, ... le quali molto bene si riconoscono dalle vecchie, che già vi fece Arnolfo“ (interessante Stelle zu Vasaris Stilbewußtsein). Nachdem er dies niedergeschrieben hatte, ließ er im Jahre 1565 anlässlich der Hochzeit des Francesco de' Medici den Hof ausmalen und die Stützen stuckieren. Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Slgn. XXV, 1904, Beiheft, S. 41, drückt die Urkunde ab, wonach 1454 die Signorie den Beschuß zur Wiederherstellung des Hofes gefaßt hat. „Inceptum opus lodiarum et columnarum.“ Der Name des Michelozzo ist nicht genannt, aber wir haben das Zeugnis des Kapitellstiles und Vasaris.



102. Florenz, Kapelle des Medici-palastes
mit korinthischen Kapitellen



103. Florenz, S. Miniato. Cappella del Crocifisso
von Michelozzo

und der spritzigen Gruppe des Langhauses von San Lorenzo (Abb. 52). Auch Stengelkelche sind ausgeformt, doch spitzschäftiger und feiner kanneliert, als in San Lorenzo üblich ist. An der genauen Übereinstimmung fehlen lediglich die Voluten, die in der Kapelle von dem wulstrandigen, brunelleschi-nahen Typus sind. Das Mittelblatt der oberen Reihe beginnt übrigens nicht, wie goldgezeichnete Linien vortäuschen, mit seinen Rippen bereits auf der Kapitellsohle, sondern erst in mittlerer Höhe. Insofern sind die Kapitelle noch nicht so weit entwickelt wie die Gruppe mit dem „geschmeidig ausstrahlenden“ Blatt im Langhaus von S. Spirito (Abb. 59). Seine Verwandten sind vielmehr die Kapitelle der Sakristei von S. Felicità (Abb. 62), der Badia Fiesolana (Abb. 112) und des Langhauses von San Lorenzo. Da sie an Qualität aber diese alle übertreffen — die mechanische Blattsträhnung der San Lorenzokapitelle (Abb. 52) ist ihnen noch fremd —, könnten sie es sein, die zum ersten Male das korinthische Muster mit dem elegant geschnittenen, antikisierenden Akanthus eingeführt hätten. 1459 berichtet Gozzoli von der Beendigung seiner Fresken¹¹⁸; das Pilastergerüst muß um einige Jahre eher vollendet gewesen sein, so daß wir die Kapitelle zwischen 1450 und 1455 datieren können.

Kurz vor der Jahrhundertmitte, am Tabernakel der SS. Annunziata, sind denn auch die ersten Kapitelle der florentinischen Frührenaissance aufgetreten, die antike Vorbilder mit „hundertprozentiger“ Genauigkeit zu reproduzieren suchen. Auf den kannelierten Säulen stehen einander

¹¹⁸ Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Slgn. XXV, 1904, S. 42.



104. Florenz, S. Miniato, Cappella del Crocifisso. Reproduktion eines antiken korinthischen Kapitells von Michelozzo



105. Florenz, S. Miniato, Cappella del Crocifisso. Reproduktion eines antiken Kompositkapitells am Tabernakel von Michelozzo

je zwei korinthische und je zwei Kompositkapitelle über die Ecken gegenüber. Das echte korinthische Kapitell erkennt man sofort daran, daß die schmalen Volutenbänder von Hüllblättern bekleidet sind und sich in antikem Sinne zu verschiedenen Höhenlagen spreizen, um als äußere den Abakus, als innere den Kelchrand zu berühren. Über die Ecken sind die Voluten nicht verschmolzen, sondern als zwei Schienen zu einem großen „A“ auseinandergelegt. Die Blätter haben sieben Untereinheiten von plastisch gemuldeter Form mit langen Spitzen. Von breit beginnender, nach oben verjüngter Hauptrippe schwingen die Mulden zur Seite. Die Kompositkapitelle (Abb. 101) antikisieren schon darin, daß sie eine Girlande, über der eine Muschel hochsteht, zwischen den Voluten hängen lassen. Der Kompositaufsatz entspricht den gängigen antiken Vorbildern Punkt für Punkt. Die Schnecken, denen Deckblätter aufliegen, sind ohne Überstand einflächig gerollt. Ihr Rand ist gewulstet. Schotenpalmetten werden von ihnen auf den Eierstab entsandt. Unter dem Eierstab läuft der Astragal, über welchem zur Mitte des Abakus hin ein langgezogenes Blatt mit Fruchtkolben aufsteigt, wie es an Michelozzos Annunziaten-Vorhofs-Kapitellen vorkommt. Kannelüren liegen dem Unterteil, ein kleiner Eierstab dem Gesims des Abakus auf. Die Blätter, von dem spitzendigen, die Teileinheiten muldenden Typus, haben kräftige Mittelrippen, die breit beginnen, einschwingen und nach oben wieder breit werden. Eine Mittelachse mit Gräten ist auf sie eingeritzt, in Erinnerung an antike Vorbilder, die an dieser Stelle das „Rückgrat“ der Rippe mit plastischer Form angegeben hatten (Pantheonvorhalle). Zwischen den Blättern der oberen Lage steigen auf zarten Stengelchen Blüten auf.

All diese winzigen Details, zu denen noch die feinwulstigen Ränder der Säulenkannelüren zu treten hätten, verraten die genauesten, geradezu archäologischen Kenntnisse der antiken Vorbilder.



106. Florenz, S. Miniato, Cappella del Crocifisso. Reproduktion eines antiken Kannelürenkomposit-Kapitells am Tabernakel von Michelozzo



107. Florenz, S. Miniato, Cappella del Crocifisso. Reproduktion eines antiken Kelchvolutenkapitells vom formzerlegenden Typ am Tabernakel von Michelozzo

Jede eigene Note in der Anordnung ist bewußt unterdrückt, um programmatisch deutlich die Nachahmung zu geben. Das Stilprinzip, in dessen Dienste gerade diese antiken Vorbilder gewählt worden sind, verlangt einen etwas schweren Prunk. Schon von Donatello's Verkündigungstabernakel (Abb. 83) war das völlige Überspinnen der Oberflächen mit feinkörniger Form vorgemacht worden, aber rascher Maßstab- und Formenwechsel hatte dort ein lebendiges Vibrieren erreicht, an dessen Stelle hier eine üppig durchwachsene, ihr Quantum häufend einsetzende Form getreten ist. Nach der Inschrift hat Pagno di Lapo das Tabernakel 1448 gearbeitet. Michelozzo, der den Umbau der Annunziata leitete, wird im allgemeinen der Entwurf zugeschrieben¹¹⁹. Das sehr bewußte Antikisieren innerhalb eines Rahmens von Donatelloform würde wohl für diese Ansicht sprechen, aber die Kapitelle, schon in der Anordnung durch die stark kopierende Haltung unpersönlich, verraten auch im Stil keinerlei Anteil des Michelozzo. Das Tabernakel mag in seiner Einflußsphäre entstanden sein, mehr läßt sich auf diesem Wege nicht behaupten.

Piero de' Medici, der Stifter, hat auch die Cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte (Abb. 103) nach 1447 errichten lassen¹²⁰. Hier ist ein Tempietto aus einem tonnenförmigen Dach und vier Stützen nach dem Vorbild antiker Ädikulen, von denen eine vor dem römischen St. Peter den Pinienzapfen bedeckte, aufgebaut worden. Aus dem dunklen Fries des Gebälks leuchten hell die Mediciimpresen Feder und Ring heraus. Die vier Kapitelle der Säulen und Pilaster repro-

¹¹⁹ Vasari-Milanesi II, S. 444, beschreibt das Tabernakel ausführlich, da er ihn „bello e capriccioso“ fand. Zur Beteiligung des Michelozzo: „... (sc. Piero di Medici) volle che Michelozzo, già vecchio, intorno a ciò gli dicesse il parer suo... Il che avendo fatto Michelozzo, fu dato cura di lavorarla a Pagno di Lapo...“ Gute Stilbeschreibung des Gehäuften: „in poco spazio volle molte cose racchiudere“.

¹²⁰ Auch hier nennt Vasari den Namen Michelozzo (Vasari-Milanesi II, S. 444).

duzieren je ein anderes antikes Modell. Auf der rechten Seite befinden sich die Haupttypen, das korinthische und das composite, links die Typen der „varietà“, das Kelchvoluten- und das Kompositkapitell mit kanneliertem Hals.

Das korinthische Pilasterkapitell (Abb. 104) mit echt antiken Hüllblättern an den schmalen Volutenbändern, die vom Blattwerk gar nicht frei werden wollen, ist lediglich darin noch unkorrekt, daß die inneren Voluten den äußeren höhengleich sind und funktionswidrig den Kelchrand überschneiden. Am Kompositkapitell der rechten Säule (Abb. 105) ist bemerkenswert, daß die untere Blattlage durch ein großes Mittelblatt und zwei flankierende kleine Palmetten gebildet wird und dadurch in der Mitte der oberen Lage der Platz für Ranken mit Blüten und Kelchen freibleibt. Der Kompositaufsatz mit Voluten, Schotenpalmetten, Eierstab und Astragal entspricht bis auf den Korkzieherüberstand dem geläufigeren antiken Schema, wie auch die Blattanordnung ihre Vorbilder haben wird. Das Kelchvolutenkapitell mit tiefliegendem Eierstab (Abb. 107), das Donatello in Prato eingeführt hat, begegnet nun in der vollständigen antikischen Redaktion und läßt den unmittelbaren Vergleich mit den Nummern 188 und 192 der lateranischen Sammlung (Abb. 33) zu, soweit das Anordnungsschema gemeint ist. Zwei Volutenpaare, von denen jeweils die Außenvolute größer als die innere ist, entspringen im unteren Teil des Kapitelfeldes, wobei ihr Anfang durch die Eckblätter verdeckt ist. In der Mitte des Feldes steigt aus gerollten Ranken der Stengel hoch, der die Abakusblüte trägt. Ein Eierstab aus drei Einheiten gibt die Basis. Das heißt also, daß hier zum ersten Mal das vollständige Kelchvolutenkapitell des formzerlegten Typus aufgetreten ist, denn Donatello hatte es frei abgewandelt (Abb. 78), und in den übrigen Fällen hatte es nur die Vertreter der Gruppe mit dem einfachen Volutenkelch gegeben. Etwa zur gleichen Zeit kommt das vollständige Muster der formzerlegten Gruppe am Piano Nobile des Palazzo Rucellai (Abb. 114), etwas später im Inneren des Tempio Malatestiano (Abb. 139) vor. Am zweiten Kreuzgang von S. Croce (Abb. 111) wird es uns begegnen, und in Rom findet es sich an der Fassade von S. Maria del Popolo, die unter Sixtus IV. entstand.

Das Kompositkapitell mit kanneliertem Hals (Abb. 106), also eine der vielen verkürzten Abwandlungen des Kompositkapitells, hat ein antikes Vorbild im Hof des Thermenmuseums, bloß daß dort die Deckblätter der Voluten abwärts geschlagen sind. Dieses Detail haben auch die Kapitelle des gleichen Typs an den Fenstern des Medicinalastes und im zweiten Kreuzgang von S. Croce (Abb. 108) aufzuweisen, doch bei den mageren Formen des Tabernakelkapitells legten sich die Volutendeckblätter papierenflach an die Unterseite der Schnecken und verzichteten auf weiteren Ausgriff nach unten.

Im Stil aller Kapitelle fällt die magere Struppigkeit auf. Borstig, wie gegen den Strich gekämmte Haare, sehen die Deckblätter der Voluten des Blattkompositkapitells (Abb. 105) aus, und die Mittelblüte am Abakus ist verkrumpelt behandelt. Der Eierstab des Kannelürenkompositkapitells (Abb. 106), der sichtlich die tief unterschnittenen Ovalkörper der antiken Vorbilder nachmachen soll, hat durch die großen Abstände zwischen den Einheiten und die gegrateten Stege etwas Klappriges, Dürres. Und die Blätter der beiden „klassischen“ Grundmuster, haben sie mit Absicht den Eindruck des Unordentlichen riskiert, um die organische Lebendigkeit antiker Naturformen heraufzubeschwören? Dabei gibt es auch mangelhafte plastische Qualität, wie die plumpen Schotenpalmetten am Blattkompositkapitell zeigen.

In der geschilderten Saftlosigkeit liegen Stilverwandtschaften zur Innendekoration des Tempio Malatestiano vor: Es könnte sich sogar dieselbe Hand an beiden Stellen betätigt haben. Aber Michelozzo, der als der Urheber der Cappella del Crocifisso gilt, kann die Kapitelle nicht gearbeitet haben, wenn von ihm die überaus spannkräftigen Formen an den Kapitellen der Domlaterne, des



108. Florenz. Zweiter Kreuzgang von S. Croce von einem Architekten des Michelozzokreises (Bernardo Rossellino?)

Medicinalasthofes, des Annunziata-Vorhofes stammen. Sollte sich also der ausführende Meister, der dem Pagno di Lapo am Annunziata-Tabernakel zu entsprechen hätte, derart ausgewirkt haben, daß dem Michelozzo nur der Entwurf bliebe? Für einen Entwurf durch Michelozzo sprächen zunächst gewisse Einzelheiten. Es ließen sich die geschickte Einfügung der Wappenzeichen in den Fries des Gebälks und die kleinen Rollen neben den Dachanfängen nennen, denn schon in Bosco ai Frati und San Marco waren die Kugeln der Medici so glatt in der Bauzier aufgegangen. Allerdings gibt es auch am Gebälk des Palazzo Rucellai Federringe des Wappens als Friesornamente, und es hat Alberti an dieser Fassade auch das Kelchvolutenkapitell und den Architrav von nur zwei Balken verwandt. Was den antiquarisch-reproduktiven Zug des Antikisierens angeht, so war es derselbe Alberti gewesen, der in den Vierzigerjahren in Ferrara am Arco del Cavallo antike Kompositkapitelle der Anordnung nach exakt kopiert hatte (Abb. 117)¹²¹. Ob und in welcher Richtung eine Beeinflussung zwischen Alberti und Michelozzo stattgefunden hat, ist schwer zu entscheiden.

Aber was sollte die Ausstattung des Tabernakels mit vier verschiedenen Kapitellen bedeuten? Offenbar wollte man allen antiken Prunk vorweisen, den man zur Verfügung hatte, denn die vier Kapitelle repräsentieren die antiken Grundtypen, die überhaupt bekannt werden konnten, mit Ausnahme des hier größtmäßig nicht passenden ionischen vollständig, und der Schaustückcharakter dieser Tempietti mochte die Auffälligkeit der „varietà“ erlauben, wie sie in der Monumentalkunst doch nicht in Frage gekommen wäre. Auf dem Boden des Donatellostiles, der die Vielfalt zum Prinzip erhoben hatte, konnten solche Ideen entstehen. Die forcierte Abwechslung dieser Kapitelle wiederum wäre durchaus dem Michelozzo zuzutrauen, und Heydenreich hat auf dieser grundlegenden Einsicht aufbauend Michelozzo gegen Brunelleschi abgesetzt.

¹²¹ Siehe unten S. 159.



Links oben: 109. Florenz, S. Croce. Michelozzokreis (Bernardo Rossellino?). Portal zum zweiten Kreuzgang, von der Pazzikapelle her

Rechts oben: 110. Florenz. Portal der inneren Eingangswand der Annunziatensakristei von Michelozzo und Ambrogio da Fiesole

Links: 111. Florenz, S. Croce. Architekt des Michelozzokreises (Bernardo Rossellino?). Eingangsbogen vom zweiten Kreuzgang zur Pazzikapelle hin, Kelch-volutenkapitell des formzerlegenden Typus

Nun muß aber beachtet werden, daß die Kapitelle der Großbauten Michelozzos, und gerade die des Annunziatenvorhofes, die dokumentarisch einwandfrei belegt sind, wie die des Medicinalastes seinen Stil in Entwurf und Ausführung völlig ausweisen; wieso konnte dann bei den Kapitellen der beiden Tabernakel der Stil der „ausführenden“ Meister so stark durchschlagen? Für die Zusammenarbeit zwischen entwerfendem und ausführendem Meister sorgte ja das Modell, das für die Bauten im großen und je nach Erfordernis des Baufortgangs für die wichtigeren Details stets angefertigt wurde¹²². Kapitelle müssen immer strikte ihren Modellen nachgebildet worden sein, ohne daß ein Ausführungsspielraum für das unbewaffnete Auge überhaupt existent wäre¹²³ — ob es sich um Bauten des Brunelleschi, Giuliano da Sangallo, Michelangelo oder Borromini gehandelt hat; warum soll mit einem großen Spielraum der Ausführung gerade bei den Tabernakelkapitellen gerechnet werden, die im Rahmen einer Zierarchitektur um so wichtiger genommen werden mußten?

Hier neige ich zu folgender Lösung: Die Kapitelle beider Tabernakel können als intendierte Reproduktionen antiker Vorbilder gelten. Womöglich sind sie unmittelbar den antiken Mustern nachgebildet worden, ohne daß ein Modell dazwischengeschoben wurde. Die beträchtliche Stil-differenz ist durch den tiefen Wesensunterschied zwischen Antike und Quattrocento sofort erklärbar. Erst ein Michelangelo konnte sich soweit in die Antike einfühlen, daß er ihre Kapitelle in der Plastik erreichte, während dem noch so reproduktionsbedachten Bildhauer des Quattrocento nur die „Außenform“ gelingen konnte. Diese Annahme würde es erlauben, dem Michelozzo die Erfindung der Tabernakel zuzuschreiben. Der Künstler würde zur gleichen Zeit an zwei verschiedenen Stellen durch zwei verschiedene Steinmetzen die Idee eines Paradestückes antikischer Dekoration in Gestalt gebracht haben.

Um die Jahrhundertmitte ist auch der zweite Kreuzgang von S. Croce entstanden. In ihm sind Michelozzoformen verwandt. Das Kelchvolutenkapitell zerlegten Typs mit tiefliegendem Eierstab sitzt auf den Pilastern am Eingang des Korridors zur Pazzikapelle hin (Abb. 111). Die Kreuzgangsäulen tragen die Kannelürenkompositkapitelle mit herabgeschlagenen Volutendeck-blättern (Abb. 108), wie sie an den Fassadenfenstern des Medicinalastes vorkommen. Durch die Zügigkeit der Kapitellformen sind mehr Beziehungen zu den straffen Bildungen des Annunziatenvorhofes als zu den dünnen des Tabernakels gegeben, und was die ätherisch-weiten Arkaden, die schlanken Säulen, die feinen Karniesprofile in den Zwickeltondi betrifft, so hatte Michelozzo in der Annunziatensakristei und der Domlaterne bewiesen, daß er an Feinheit der Form hinter niemandem zurückzustehen brauchte.

Aber das Portal, das vom ersten Kreuzgang aus den Korridor zum zweiten eröffnet (Abb. 109), lehrt uns seine Hilfe für eine möglich scheinende Zuschreibung nicht. An dem Segmentgiebel des Typs, wie ihn der Cavalcantitabernakel eingeführt hatte, und an den Reliefs der Lunette und des Gebälks, die mönchische Askese und republikanisch-römische Knotigkeit verbinden, läßt sich die Herkunft aus dem Donatellokreis ablesen. Die Vergleichbarkeit des bekränzten Kopfes zur Linken auf dem Gebälk mit Römerköpfen auf der Umrahmung von Filaretes Bronzetür an St. Peter bleibt ein zu isoliertes Moment, als daß darauf eine Zuschreibung aufzubauen wäre. Nun die Halbsäulenkapitelle: Es sind korinthische Muster mit Brunelleschivoluten, die aber aus dünn angeritzten Stengelkelchen treten. Die Blätter — auf dem rechten Kapitell geradliniger gerippt, auf dem linken

¹²² Siehe Anm. 113: Für Basen der Pilaster gab Brunelleschi ein Modell. Oder es wurde nach einer Zeichnung gearbeitet: „super quodam disegno de carta . . .“ (Heydenreich, Spätwerke, S. 22, Doc. 307).

¹²³ Siehe unten S. 151: Jedes der beiden Kapitelle wurde demselben Modell nachgearbeitet; bei scharfem Hinsehen erst werden die „Hände“ erkennbar. Zwei Hände lassen sich auch an den Pilasterkapitellen der Alten Sakristei von San Lorenzo erkennen.



Oben: 112. Badia Fiesolana, Blick zum Chor. Stil des Michelozzo



Links: 113. Pistoia. S. Maria delle Grazie von Michelozzo

mit leichten Einschwüngen der Hauptrippe, worin sich die Verschiedenheit von zwei „Händen“ selbst innerhalb eines einzigen Kapitellpaars bemerkbar macht — sind mit Mäusezähnchen spitzen und säuberlich gemuldeten Teileinheiten feingepflegte Ausgaben jenes Typs, den die Kapitelle in der Kapelle des Medicipalasts eingeführt haben. In dem kleinteilig gesponnenen Kandelaberfries der Türumrahmung zeigen sich diese Stiltendenzen schon auf den ersten Anblick. Mit dem rauheren, unbekümmerten Wesen der Filarete und Donatello bestand eben doch keine Gemeinsamkeit mehr; wir fühlen den gleichen Geist der Überfeinerung, der aus dem Kreuzgang das Wunderwerk an Leichte und Lichte gemacht hat. Aus diesen Gründen des Stils möchten wir davon absehen, dem Michelozzo die Urheberschaft zu geben; seine Formen sind aber so folgerichtig angewandt, daß der betreffende Meister seinem engsten Umkreis angehört haben muß¹²⁴. Die stilistische Bindung in die Vergangenheit, welche der älteren Betrachtergeneration den Namen des Brunelleschi nahelegte, ist weniger wichtig als der Ausblick in die Zukunft des feingepflegten Formwesens, das nach der Jahrhundertmitte zu herrschen anhub.

Auch die Badia von Fiesole (Abb. 112) gehört in den Stilbereich des Michelozzo¹²⁵. Die Kapitelle der Vierungspfeiler sind denen des Langhauses von San Lorenzo eng verwandt. Durch die Ausstattung mit kantigen Volutenbändern und die in einigen Fällen schräg überzeichneten Stengelkelche stehen sie diesen noch näher als den schönen Bildungen aus der Kapelle des Medicipalastes mit ihren wulstrandigen Voluten. Im Kreuzgang gibt es Halskannelürenkapitelle mit Kompositaufsatz und herabgeschlagenen Deckblättern („Kannelürenkompositkapitelle“) von dem Typus, den Michelozzo an den Fenstern des Palazzo Medici eingeführt hatte. Das Hauptgebälk der Kirche, das auf ein Flachband unter abschließendem Kranzgesims reduziert ist, läßt sich zwanglos von Michelozzo her erklären, und das Tonnengewölbe hatte er bei seinen drei Klosterumbauten häufig verwendet. Daß also die Formensprache durch Michelozzo begründet ist, läßt sich als wenigstes behaupten. Nur die zierhaftere Bauornamentik der Konsolen des Refektoriums, der Kapitelle der nach Florenz blickenden Außenloggia, des Kapitelsaales und der beiden Querhausportale im Inneren der Kirche, deren Leitform die Schotenpalmette mit den vielen Buckeln ist, und die man symbolisch mit dem Namen des Desiderio da Settignano verknüpfen kann, führt aus dem bisher bekannten Rahmen des Michelozzostiles heraus und läßt die Neigungen der jüngeren Generation erkennen¹²⁶.

Nun meinen wir aber auch den Stil des Michelozzo in der Architektur der Kirche zu spüren. Eine wichtige Einzelheit zuvor: auf der Chorrückwand ist eine Dreiergruppe kleiner Fenster so

¹²⁴ Der Kreuzgang ist als Stiftung des Tommaso Spinelli ausgebaut worden. 1452 hat der Ordensgeneral auf die bereits fertigen Arbeiten Bezug genommen (Paatz, Kirchenwerk, I, S. 508, 625, Anm. 108). Spinelli stand als Bankier in Verbindung mit Nikolaus V. 1451 ist nun Bernardo Rossellino nach Rom gegangen, um im Dienste des Papstes zu bauen (Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Slgn. XXI, 1900, S. 101).

Derselbe Rossellino gibt in seiner Steuererklärung von 1457 eine Forderung an die Erben von „buonsignore Spinegl“ an (eine natürlich von dem unermüdlichen Fabriczy beigebrachte Nachricht; Jb. d. Pr. K. Slgn. XXI, 1900, S. 111), und wenn es sich hier auch nicht um Tommaso, der erst später gestorben ist, handeln kann, so wird doch zumindest feststellbar, daß Rossellino für die Spinelli-Familie tätig gewesen ist. Man möchte sich den Ruf nach Rom durch Spinelli-Vermittlung erklären, ja sogar fragen, ob nicht Rossellino auch den Kreuzgang in S. Croce entworfen haben kann, bevor er im Dezember 1451 nach Rom gegangen ist. Die Zuschreibung scheint erwägbar, sowohl was die Portalreliefs als vor allem die Kapitellformen des Kreuzganges selber betrifft. Halskannelüren-Kompositkapitelle hat Rossellino oft verwendet, etwa an der Fassade des Domes von Pienza, und das sonst nur vereinzelt vorkommende Kelchvolutenkapitell des formzerlegten Typus hat er im Auftrag Albertis an der Fassade des Palazzo Rucellai angebracht. Vom Formenschatz her kommt Rossellino durchaus für den Entwurf in Frage, wenn sich auch unser stilistisches Gewissen nicht ganz so leicht beruhigen lassen darfte.

¹²⁵ Fabriczy, S. 586—606, gibt die Baunachrichten: Von 1456—1467 dauerte das ganze Unternehmen — ab 1456 Arbeiten im Refektorium — 1459 Arbeiten im Kreuzgang — 1464 Vierungspfeiler, Kapitelle, Gebälk der Kirche bezahlt.

¹²⁶ Desiderio da Settignano, geb. 1428, ist um eine ganze Generation jünger als der 1396 geborene Michelozzo. Sein Grabmal für Marsuppini fällt in die Mitte der Fünfzigerjahre (Vasari-Milanesi III, S. 110).

an das Gebälk herangeschoben, daß sie sich an ihm stärkt. Auch Brunelleschi hatte in den Querhauskapellen von San Lorenzo die Fenster bis an das Gebälk hinaufgesetzt, doch waren es große Einheiten, die zum Ganzen der Wand in Proportion standen. In der Badia aber handelt es sich nicht um den Zusammenklang freischwebender Formwerte innerhalb des Ganzen der Wandfläche, sondern um Verstärkung der Grenzen. So geht von hier aus der Vergleich zur Chorwand der Annunziatensakristei (Abb. 95), wo Michelozzo schmale Fenster unverrückbar fest in die aufsteigende Wandgliederung eingeklemmt und nach oben gedrückt hatte, um aus der Schildwand über dem Triumphbogen den „optischen Riegel“ des Raumes zu gewinnen.

Der Raum der Badia ist wesentlich über die eine Hauptachse, das Mittelschiff, entfaltet. Auf der Mittelschiffswand des Langhauses haben sich die Kapellen mit ihrem rahmenden Gebälk als umformte „Flächenstücke“ abgetragen, ohne daß ihre volle Raumindividualität dazu gebraucht würde, durch Querachsen einen reicherem Kompositraum im ganzen zu erzeugen. Mit seinen kühlen Wandflächen und den glatten Formen hat der Raum seine nächsten Verwandten nicht im Bereich des Brunelleschi, sondern in Bosco ai Frati, dem Refektorium und der Bibliothek von San Marco (Abb. 89). Als ob jetzt, da der Zeitstil im allgemeinen die dichte Vielfalt der ersten Jahrhunderthälfte verworfen hatte, jene Note des Kühl-Manierierten, die in Michelozzos frühen Werken angeklungen war, neue Daseinsberechtigung gefunden hätte. Wenn die Dokumente weiterhin die Preisgabe eines Namens für den entwerfenden Architekten verweigern sollten, so würde nach Stil und historischer Wahrscheinlichkeit Michelozzo, der Baumeister der Medici, durchaus für den Entwurf der Badia in Frage kommen¹²⁷.

Von der Badia aus nahmen wir bereits einen kurzen Blick auf den neuen Stil der Desiderio-generation. Während nach der Jahrhundertmitte noch Donatello an den Kanzeln von San Lorenzo seine düstere, zerfetzte Welt äußerte, herrschte in der Breite bereits jener ornamentale Stil, der die Dekoration des Palazzo Ducale in Urbino und schließlich der römischen Cancelleria bestimmen sollte. Unter Verzicht auf die problematischen Spätwerke des Künstlers, deren Erörterung hier zu weit abführen würde¹²⁸, wenden wir uns noch zwei Werken zu, welche die Ornamentalisierung des Michelozzostiles anzeigen.

Auf der inneren Eingangswand der Annunziatensakristei (Abb. 110) ist dem Portal eine Umrahmung aus Pilastern, Gebälk und Tympanon gegeben, die in dieser Form etwa in S. Maria delle Grazie in Pistoia wiederkehrt und als normale Michelozzoarchitektur gelten muß. Auch die Kapitelle mit Volutenkelchen, tiefliegendem Eierstab, Eckblättern und Mittelblüte gehören zu den gewohnten Typen des Meisters. Aber die langlitzigen Eckblätter, deren Spitzen keinerlei Sträubungsenergie mehr in sich tragen, und die gleichmäßig aufgetreppte Mittelblüte verraten die gleiche Hand, der es Freude gemacht hatte, am Fries die vielen Schotenpalmetten wie aus Silber zu hämmern, so daß ihre Erbsenhügelchen im Licht glitzern konnten, und auf den

¹²⁷ Die Qualität des Baus ist zu bedeutend, als daß man die in den Rechnungen genannten (Steinmetzen-)Namen mit seinem Entwurf in Verbindung bringen möchte. Der Zuschreibung an Michelozzo steht entgegen, daß dieser in dem in Frage kommenden Zeitraum häufig außerhalb von Florenz geweilt hat, ohne daß wir darüber mit der wünschbaren Genauigkeit unterrichtet wären. 1464 ist er in Ragusa gewesen (Vasari-Milanesi II, S. 449, A. 2), vorher wahrscheinlich in Mailand.

¹²⁸ Trotz aller Bedenken neige ich zu der alten, „naiveren“ Ansicht, die Portinarikapelle und die Mediceerbank in Mailand auf Entwürfe Michelozzos zurückzuführen. Die Einfassung der Seitenportale der Bankfassade ist michelozzesk, die Portinarikapelle ihm zumindest nicht so fremd, als daß über die von Filarete tradierte Zuschreibung hinweggegangen werden könnte. Hier freilich, wo lombardische Steinmetzen die Formen ausgeführt haben, müssen wir unser Verfahren der Kapitellanalyse vorläufig ausschalten.

Die Kapitelluntersuchung ließe sich in Florenz noch nach manchen Seiten hin ausdehnen. So sind die Kompositkapitelle mit einer Lage grätenbesetzter Blätter im Hof des Palazzo Bardi-Canigiani (Abb. 17 bei Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Berlin 1914) ohne Zweifel michelozzesk und denen im Hofe des Palazzo Medici vergleichbar.

antikischen Kandelaberranken der Gewändepilaster die metallartig dünnen Fäden zu ziehen. Ist das auch in der Ausführung noch Michelozzostil? Tatsächlich hat Fabriczy ein Dokument gesehen, wonach der Steinmetz Ambrogio aus Fiesole im Jahre 1459 die Türe gearbeitet haben soll¹²⁹. Um diese Zeit lag die Bauleitung der Annunziata schon nicht mehr in den Händen des Michelozzo. Offenbar hat man genau in seiner Linie weitergearbeitet, wobei sich in der Detailbildung der feinkämmende Stil der jüngeren Generation durchsetzen konnte. Oder aber, und diese Möglichkeit wird durch die gleich folgende Analyse von S. Maria delle Grazie in Pistoia nahegelegt, Michelozzo ist den Weg zum „Palmettenstil“ (Abb. 124) mitgegangen, wo er nicht selber sogar aktiven Anteil an seiner Ausbildung genommen hat¹³⁰.

Die kleine Kirche S. Maria delle Grazie in Pistoia (Abb. 113), für den Besucher der Stadt meist abseits von dem zur Pisanokanzel führenden Wege gelegen, ist 1452 durch Michelozzo begonnen worden¹³¹. In den einfachen Raumkasten von ausgeruhten Verhältnissen ist das Kuppelziborium des Querhauses als ein kostbares Ziermonument „eingestückt“ worden. Eine architektonische Verbindung zwischen Langhaus und „Ziborium“ besteht nicht; gerade, daß das „Ziborium“ natürlicherweise für den aus dem Langhaus heraussehenden Betrachter den Blickfang abgibt. So war es schon zu den Kulissenwirkungen von Bosco ai Frati gekommen, so waren in der Sakristei von San Marco (Abb. 90) und der Noviziatskapelle von S. Croce (Abb. 94) den Stirnwänden der sonst kahl gelassenen Räume blickfangende Formgerüste „angeprellt“ worden. Im Grunde ist es das Denken eines Ziertabernakelarchitekten¹³².

Die Kapitelle am Außenportal und am Kuppelziborium sind aus Kelchvoluten, Eckblättern und Palmetten gebildet. In der Grundform zeigt sich die Stilkonstante des reifen Michelozzo. In der gepflegten Ausführung zumal der feinbuckeligen Schoten erweist sich die Geschmacksrichtung der späteren Fünfzigerjahre, der Michelozzo Tribut gezollt zu haben scheint.

4. Schluß

Sämtliche in der Frührenaissance überhaupt möglichen Kapitelltypen kommen bei Michelozzo bzw. in dem von ihm geprägten Umkreis vor. Es hat trecenteske Spitzkonsolen gegeben, aber auch frühzeitig schon die stark antikisierenden korinthischen Kapitelle des Matthäustabernakels (Abb. 65) und — wenn unsere Zuschreibung stimmen sollte — die antikisierenden Liegevolutenkapitelle am Grabmal des Palla Onofrio Strozzi (Abb. 91). Durch Donatello der Antike abgewonnene Sonderbildung wurden verwendet, es wurde aber auch mit dem durch Brunelleschi neugeformten korinthischen Kapitell gearbeitet (Abb. 90, 96). An den beiden Ziertabernakeln (Abb. 101, 103—107) schließlich wurde das Programm sämtlicher antiken Grundmodelle in exakter Reproduktion zur Schau gestellt.

Zu den eigentlichen Michelozzobildungen aber ist es gekommen, als die Auseinandersetzung mit Donatellos und Brunelleschis Formen in den Vierzigerjahren abgeschlossen war. Nun findet der Künstler seinen Grundtypus, das Kapitell mit dem gestrafften Volutenkelch, im Vorhof der SS. Annunziata (Abb. 98). Die Komposition verzichtet auf komplexere Bildungen, um im zwei-

¹²⁹ Fabriczy, Rep. f. K. W. XXV, 1902, S. 477. Später hat er die betreffende Stelle des Urkundenbandes nicht mehr gefunden (Jb. d. Pr. K. Slgn. XXV, 1904, Beiheft, S. 53). — 1455 ist Michelozzos Namen in den Rechnungen zum letzten Mal genannt (Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Slgn. XXV, 1904, S. 41).

¹³⁰ Siehe unten Anm. 136.

¹³¹ Chiappelli, Bollettino Pistoiese 1920, S. 181—184.

¹³² Wenn Heydenreich (Pinderfestschrift, S. 276) die Kombination von Langhaus und Kuppelziborium positiver bewertet: „Absonderung und Verschmelzung, das fast paradoxistische Problem dieses Bauthemas“ sei gelöst, dann scheint die Interpretation doch feiner als der Gegenstand selbst zu sein.

phasigen Aufbau den Formen schnittige Spannkraft geben zu können, in welchem Sinne bereits in früheren Jahren am Brancaccigrab die Kompositkapitelle (Abb. 72) aufsteigend interpretiert worden waren. Es scheint uns besonders aufschlußreich, daß die kraftvollsten Bildungen Michelozzos in den Höfen des Medici-palastes (Abb. 99) und der Annunziata (Abb. 98) Säulenkapitelle sind. Bei Brunelleschi dagegen sind gerade umgekehrt die Pilasterkapitelle (Abb. 46, 54) die eigentlich prägnanten Bildungen. Bildhaft-feinvaleurisiert sind sie richtungsneutrale, daher in der Fläche allseitig beziehbare Stückwerte im Kompositformengerüst. In den wenigen Fällen, da Michelozzo mit geringem Glück dieses Formengerüst kopierte (Abb. 90), mußte er auch die korinthischen Pilasterkapitelle Brunelleschis erscheinen lassen.

Da er aber selbständig und mit glänzendem Erfolg seine Pilasterkapitelle für die Domlaterne (Abb. 97) formte, wußte er den Weg der vielfältig zerlösten Komposition zu vermeiden. Er gab wenige, kraftvolle Einheiten von gesammelter Ausstrahlung, und damit hatte er zu dem Pfund gefunden, mit dem er wuchern konnte.

IV. LEON BATTISTA ALBERTI

Der Palazzo Rucellai (Abb. 114): Als die erste mit einiger Sicherheit datierbare Architektur des großen Humanisten behandeln wir diesen Palast, der zwischen 1446 und 1451 gemauert worden sein soll¹³³. An seiner Fassade weisen die Kapitelle der Pilasterordnungen Anschluß an den Typenbestand Michelozzos aus. Die Ordnung des Erdgeschoßes trägt dorisierende Halskannelüren-Eierstabkapitelle, wie sie durch Donatello der Antike abgewonnen und erstmalig auf dem Sienesischen Salomerelief (Abb. 73) verwendet worden waren. Michelozzo hatte sich an zweiphasig komponierte Abwandlungen dieses antiken Typs gehalten, während hier am Palazzo Rucellai bei gewisser Höhe des kannelierten Halses der Eindruck eines Dreizonenkapitells aus Deckplatte, Eierstab und Hals entsteht. In seiner Dreiteilung entspricht das Kapitell dem von Alberti im Architekturwerk beschriebenen dorischen, von dem er bemerkt hat, daß einige Baumeister seinem Hals Blätter aufgelegt hätten¹³⁴. Bei solcher Übereinstimmung zwischen Text und Wirklichkeit wird man sich Alberti selber als Zeichner des Kapitellentwurfes vorstellen können. Am Piano Nobile tragen die Pilaster Kelchvolutenkapitelle, die sich stilistisch von dem unruhig die Form zerlegenden Verwandten am Tabernakel von San Miniato (Abb. 107) unterscheiden, indem die Kelchfigur durch große Eckblätter, denen die Voluten parallel geführt sind, das Kapitelfeld beherrscht. An der Basis liegt ein festgefügter Eierstab, der Kelch wird durch Ranken, in einigen Fällen durch Palmetten ausgefüllt. Am obersten Geschoß finden wir korinthische Zungenblattkapitelle. Am römischen Kolosseum hatte unten die toskanische, darüber die ionische, oben die korinthische Ordnung gestanden, und da wir die Halskannelürenkapitelle am Erdgeschoß des Palazzo Rucellai als Wiedergabe der dorisch-toskanischen Ordnung ansehen dürfen, so wäre ein neues, nicht übereinstimmendes Element lediglich das „capitulum mistum“, das Kelchvolutenkapitell des mittleren Geschosses, für

¹³³ Del Badia (in Mazzanti, Migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, 1876, S. 1) hat die Daten aus den Akten des Catasto gewonnen. An dieser Stelle auch erwähnt, daß 1455 Neri di Bicci im Palast gemalt habe. Die Daten liegen also denen des Palazzo Medici fast genau parallel.

¹³⁴ Vitruv, der sich am Griechischen orientierte, kannte die dorische Säulenordnung nur ohne Basen. Albertis „dorische“ Ordnung hat die Basis, nähert sich damit der sog. toskanischen (De re aed. VII, 8). Sein System umfaßt die drei klassischen Ordnungen unter Hinzufügung der „Italischen“, später Kompositordnung genannten, die er als Archäologe an den Denkmälern entdeckt haben muß, da Vitruv sie nicht beschrieben hat.

Rechts: 114. Florenz,
Palazzo Rucellai von
Leon Battista Alberti u.
Bernardo Rossellino



Unten: 115. Florenz,
Hof des Palazzo Rucellai
von Leon Battista Al-
berti und B. Rossellino



das Alberti selber in seiner Architekturlehre keinen Platz gefunden hatte. Freilich können wir keinesfalls behaupten, daß Albertis Reihenfolge der Ordnungen auf keinem antiken Monument vorgekommen sei; die Tatsache der um 1450 so stark antikisierenden Kapitellbildungen in Florenz spräche eher für das Gegenteil. Andererseits ist bedeutsam genug, daß nicht das klassische Vorbild mit der ionischen Ordnung des mittleren Geschosses, sondern eines der „varietà“ gewählt worden ist.

Im Palasthof stehen Säulen mit korinthischen und kompositen Kapitellen, genauer gesagt, „Varietäten“ dieser Muster (Abb. 115). Bei den korinthischen fallen die inneren Voluten fort, bei den kompositen der Eierstab, der im Normalfall das Polster herauszuheben hätte. Die Blätter sind von kräftigem Fleisch mit weichen Rändern und aufschießenden Rippen, die beim Mittelblatt der oberen Lage bereits auf der Kapitellsohle beginnen. Da die Rinnen zügiger eingedrückt sind als beim „brunelleschi-korinthischen“ Muster, möchten wir das Kapitell andeutungsweise mit dem der Löwengruppe in San Lorenzo (Abb. 51) vergleichen. Im ganzen bedeuten Stil und Typologie dieser Kapitelle die Entscheidung gegen Brunelleschi für Michelozzo. Es stellt sich die Frage, ob nicht Rossellino, der ja den Bau unter sich gehabt hat, die Kapitelle entworfen haben kann. Zu seinem Grabmal für Leonardo Bruni (Abb. 116), das ebenfalls um die Mitte des fünften Jahrzehnts entstanden ist¹³⁵, bestehen positive Beziehungen des Formdetails, da sich die leuchterförmigen Kelchpalmetten, aus denen eine Mittelblüte steigt, an den Pilasterkapitellen des Grabmals¹³⁶ und an den Kapitellen des Piano Nobile der Palastfassade finden. Der auf antike Vorbilder — wir nennen die Basilica Emilia am Forum Romanum — zurückgehende Fries aus Palmetten normaler Art im Wechsel mit leuchterförmigen Kelchpalmetten am Hauptgebälk des Grabmals Bruni findet im Rhythmus die genaueste Entsprechung am Fries der Wappenzeichen auf dem Gebälk des Fassaden-erdgeschosses. Hier dürfte anzunehmen sein, daß der Antikenkenner Alberti den Entwurf des Grabmals beeinflußt habe, und auch schon Geymüller hatte im Toskanawerk die wichtige Einführung der antikischen Bogenkomposition am ehesten dem „Klassizisten“ Alberti zutrauen wollen. Das Brunigrab weist aber außerdem noch eine michelozzeske Stilkomponente von einiger Bedeutung auf. Die Sockelbank des Grabmals mit den kranztragenden Putten zeigt Verwandtschaft zu dem Sockelfries in Montepulciano (Abb. 87), der den Michelozzostil so unverwechselbar ablesen läßt¹³⁷, die Figur des Toten in S. Croce ist dem Aragazzi sehr ähnlich, und die Lünette mit Archivolte könnte um so eher in Montepulciano vorgebildet gewesen sein — wie es die üblichen Rekonstruktionen ohnehin annehmen —, als Michelozzo unserer Meinung nach für den Entwurf des Archivoltengrabmals in S. Trinità (Abb. 91) in Betracht kommt. Hier wäre die Auffindung der Architekturfragmente des Aragazzigrabes von größtem Nutzen für unsere genauere Vorstellung von Michelozzos und Rossellinos Werdegang. Womöglich ließe sich erhärten, was jetzt nur vermutet werden kann, daß Rossellino unter Michelozzo für dieses Grabmal in Montepulciano gearbeitet hat. Und wenn Michelozzo die Fassade von S. Agostino in der gleichen Stadt unter Anlehnung an den Donatellostil komponiert hat, so tritt auch hier Rossellino mit der starken Lokalfarbigkeit der nach 1433 gebauten Teile der Misericordia in Arezzo an seine Seite¹³⁸.

¹³⁵ Leonardo Bruni war am 19. März 1444 gestorben.

¹³⁶ Der auf den ersten Blick nicht auffällige Stilunterschied zum etwa zehn Jahre später entstandenen Marsuppinigrabmal des Desiderio bezeichnet doch den Generationsunterschied zwischen den Bildhauern. Die Kapitelle des Brunigrabes haben noch etwas Struppig-Zerlöstes, das letztlich noch mit dem Donatellostil zusammenhängt, während das elegant Gespreizte, sophistisch-zugespitzt Komponierte der Kapitelle Desiderios — die sich im Typus von den Bildungen des gegenüberliegenden Grabes anregen ließen — bereits zum Palazzo Ducale nach Urbino vorausweist.

¹³⁷ Siehe oben S. 130.

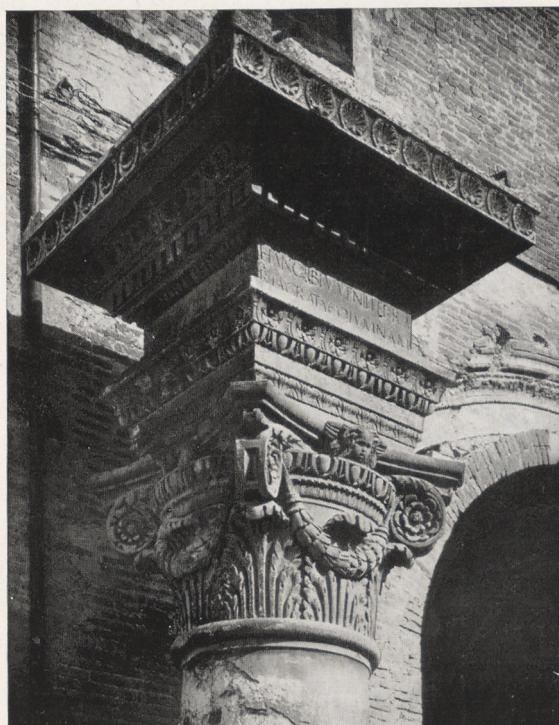
¹³⁸ Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Sgn. XXI, 1900, S. 99, 106.



Links oben: 116. Florenz, S. Croce. Grabmal des Leonardo Bruni von B. Rossellino

Rechts oben: 117. Ferrara, Arco del Cavallo, mit Reproduktion eines antiken Kompositkapitells, L. B. Alberti zugeschrieben

Rechts: 118. Ferrara. Denkmalsäule neben dem Arco del Cavallo, unter dem Einfluß des L. B. Alberti



Die Frage: Alberti oder Rossellino? wird für den Gesamtentwurf des Palazzo Rucellai durch den Hinweis auf die schwächere Kopie Rossellinos in Pienza im allgemeinen zugunsten Albertis beantwortet¹³⁹. Aber der Palazzo Piccolomini konnte auch aus wirtschaftlichen Gründen einfacher ausgefallen sein. Nennen wir also die Stilunterschiede, wie sie sich unserer Sichtweise bieten. Einmal ist wichtig, daß beim Palazzo Piccolomini die Geschosse wie beim Mediciplatz in Florenz nach oben niedriger werden, so daß die Fenster des zweiten Stocks an das Gebälk stoßen. An der Fassade des Palazzo Rucellai gibt es keine Dynamik der Stufung: als einheitliche Bildfläche ist sie gleichmäßig durchteilt. Nur unter dieser Voraussetzung hatte es Sinn, die Formelemente bei dichter Nachbarschaft zueinander qualitativ scharf zu differenzieren, so daß bis in die feine Quaderzeichnung hinein das Formrelief vielfältig zusammenspielt¹⁴⁰. Man vergleiche die Sockelzonen, wie sie am Palazzo Rucellai in Netzfelder und viereckige Pilasterpostamente geteilt sind, während sie in Pienza bei matterer Einteilung wie eine einheitliche Bank aussehen. Was ist denn das Überraschende, wenn man vor die Rucellafassade tritt? Doch nicht der von den Klassizisten gerühmte Eindruck von „Harmonie“, sondern „Vielfalt und Dichte“ des Reliefs, wie es der Forderung „varietà e copia“ im Maltraktat aufs Schönste entspricht¹⁴¹. An dieser Fassade können die „Flächenstücke“: Pilaster, Keilsteinrahmen der Fenster, Fenster und restliches Quaderfeld bis zum Gebälk ob ihrer Gleichgewogenheit miteinander konkurrieren. In Pienza sind die Stückwerte verwischt, der Eindruck von Dichte des Reliefs kann dadurch nicht entstehen. Hat man sich dies klar gemacht, wird man die Frage der Formendetails mit größerer Sicherheit beurteilen können. Die Halskannelurenkapitelle des Palazzo Rucellai sind säuberlich aus dem Quaderverband herausgelöste dreizonige Reliefstücke — in Pienza finden wir an der gleichen Stelle nur eine Profilgruppe, die nicht mehr als der Rand des Pilasters nach oben sein soll. Die Kapitelle des Palazzo Rucellai dürfen also unbedenklich dem Alberti selber zugetraut werden¹⁴². Freilich hat er die Typen des Michelozzo verwertet, wie auch durch die Kapitellkonsolen des Vestibüls am Haupteingang bewiesen wird, von denen wir das Kompositmuster mit Girlande und Muschel besonders erwähnen.

Am „Arco del Cavallo“ in Ferrara (Abb. 117), den Venturi als Entwurf Albertis während seines Ferrareser Aufenthaltes 1443/44 glaubhaft machen konnte¹⁴³, treffen wir wieder auf den Stil der „konkurrierenden Stückwerte“. Rundkränze von je verschiedener Flechtung füllen den Fries des Gebälks, der Architrav liegt als „Horizontalstück“ darunter. Von unten trifft ihn das „Vertikalstück“ eines gerahmten Pilasters. Daneben im Zwickel die Rundform des Kranzes, von der sich mit hochstiegigem Rand die Archivolte absetzt. Aus dem gravitätischen römischen Prunk, dessen Wirkung wohl nachahmend gemeint war, ist die feine Künstlichkeit eines Zusammensetzstiles

¹³⁹ Fabriczy, Jb. d. Pr. K. Sgn. XXI, 1900, S. 101, hält die Formen am Palazzo Rucellai für rossellinesk. H. Willich im Handbuch der Kunsthistorie (Die Baukunst d. Ren. in Ital., Berlin 1914, S. 100, 101) hat dagegen die „Vergrößerungen und Entstellungen“ der Gedanken Albertis durch den Palazzo Piccolomini in Pienza stark empfunden, was eine methodische Stilanalyse nur bestätigen kann.

¹⁴⁰ Die vorzügliche Beschreibung Kauffmanns (s. o. Anm. 50) hat diese Intensität des Graphischen, so weit ich sehe, zum ersten Mal herausgestellt.

¹⁴¹ Siehe unten Anm. 191.

¹⁴² Es gibt noch einen deutlichen Hinweis darauf, daß Alberti selber den genauen Entwurf der Fassade geliefert haben muß. Die Fenster der Obergeschosse auf den Portalachsen sind fast unmerklich größer als die übrigen (schon durch Kauffmann beobachtet, op. cit. S. 128), so daß zwischen dem Bogenscheitel und dem Gebälk eine Quaderlage weniger Platz findet. Mit ähnlichen Minimaldifferenzen ist an der Fassade des Tempio Malatestiano gearbeitet, wenn die Kranzmedaillons neben den Kapitellen des Mittelfeldes um ein Geringes höher sitzen als in den Seitenfeldern. Ein eigenständiges Moment der Handschrift im Komponieren, das in der Renaissancearchitektur nicht wieder vorkommt, wohl aber auf antike Anregungen deuten könnte.

¹⁴³ A. Venturi in „Arte“ XVII, 1914, S. 153. Alberti ist bei einem Wettbewerb um die Vergebung des Reiterdenkmals für Niccolò III., den Vater Lionellos d’Este, als Schiedsrichter herangezogen worden. 1451 Einweihung des Denkmals, 1454 entstand daneben ein anderes auf einer Säule für Borsone d’Este.



119. Ferrara, Dom, Erdgeschoß des Campanile; unter dem Einfluß des L. B. Alberti

geworden. Auch die Kompositkapitelle, die der Antike korrekt nachgebildet sind, tragen diesen Stempel säuberlicher Synthese. Die Blätter erwecken den Eindruck des Gekämmten, obwohl sie durch die breit beginnende, nach oben verjüngte Mittelrippe ihren Pflichtanteil zur Reproduktion antiker Wachstumskraft zu leisten gewillt sind. Die Schnecken setzen ohne vermittelnde Schotenpalmetten an dem langausgezogenen Eierstab an, der wie ein Ring den Kapitellkelch begrenzt. Feinkörnige Schmuckleisten, ein Eierstab auf dem oberen Rand der Deckplatte, Kannelüren darunter, werden uns von nun an noch öfters bei Alberti begegnen, besonders aber an der Vorhalle von S. Andrea in Mantua. Die benachbarte Säule mit Gebälkaufsatz (Abb. 118) ist von einer elephanthaften Plumpheit, die man dem Alberti nicht zutrauen möchte. Dennoch gehört sie in seinen Umkreis, denn das Kompositkapitell ist wieder so säuberlich und trocken gezeichnet und hat den überlangen Eierstab zwischen palmettenlosen Voluten. Der kleine Engelskopf am Abakus erinnert an die Kapitelle aus dem Inneren des Tempio Malatestiano. Ebenfalls nur ungern würden wir die muskulösen Halbsäulen am Campanile des Domes von Ferrara (Abb. 119) dem Alberti zuschreiben, wie es A. Venturi vorgeschlagen hat¹⁴⁴. Die Kompositkapitelle mit nur einer Blattlage und Korkzieher-

¹⁴⁴ A. Venturi, „Arte“ XX, 1917, S. 351ff. Danach sei das erste Geschoß 1458 fertig gewesen, nachdem die 1412 begonnenen Arbeiten zeitweilig unterbrochen worden waren. Pietro Benvenuti habe nach Ideen Albertis den Bau ausgeführt.



120. Florenz, Pilasterkapitell an der Loggia Rucellai
von L. B. Alberti



121. Florenz, Pilasterkapitell in der Capella Rucellai
von L. B. Alberti

voluten, worin sie sich von dem antikischen Apparat blütengefüllter Schnecken mit Girlande der vorgenannten Kapitelle unterscheiden, sind michelozzeske Typen, die im Schema denen des Medicinalasthofes (Abb. 99) entsprechen. Die Blätter aber könnten von derselben Hand gearbeitet sein, von der die Blätter des „Elephantenkapitells“ stammen. An den Eckpfeilern sitzen Kapitelle mit glattem Hals und Eierstab als oberem Rand, die durchaus im Umkreis Albertis entstanden sein dürften. Nur fehlt hier gänzlich der bisher angetroffene Sinn des Künstlers für feine Zusammensetzung der Form. Gerade hier sind die Archivolten ohne Mittelglied gleich aus den Kapitellen herausgezogen worden, was nicht nur diesen kraftprotzigen Eindruck hervorruft, sondern auch ausdrücklich dem von Alberti im siebenten Buch, 15. Kapitel, seines Architekturwerks formulierten Verbot, Säulen mit Archivolten zu kombinieren, zuwiderläuft. Sein Hinweis auf das „latastrum quadrilaterum“, einen Kämpfer, den die Alten für den besseren Übergang zwischen den verschiedenen Querschnitten einer Säule und einer Archivolte über das Kapitell gesetzt hätten, wäre durchaus im Sinne seiner bisher beschriebenen Stiltendenz des Stückens zu verstehen. Aber auch im Hof des Palazzo Rucellai und dem nachfolgend im Palazzo Piccolomini in Pienza sind den Säulen Rundbogen aufgesetzt, so daß hier ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis zurückbleibt, wie wir ihn schon hinsichtlich der Ablehnung frei komponierter Kapitelle, die Alberti in Wirklichkeit gerade bevorzugt hat, feststellen könnten¹⁴⁵.

Wieder nach Florenz zurückgekehrt, bleibt dort noch die Loggia Rucellai zu besprechen, die Vasari als ein Werk unseres Künstlers bezeichnet hat¹⁴⁶. Als charakteristische Formen nennen wir

¹⁴⁵ Siehe oben S. 122.

¹⁴⁶ Vasari-Milanesi II, S. 543. Er kritisierte die stark gestuften Archivolten, an denen sich der Mangel an „pratica“ des gelehrten Architekten verraten hätte. Bis auf den heutigen Tag hat sich die Meinung erhalten, Alberti, der Akademiker, habe vom Reißbrett



Oben: 122. Florenz, S. M. Novella. Hauptportal der Fassade von L. B. Alberti — Unten links: 123. Florenz, S. M. Novella, Fassade. Kolossalordnung von L. B. Alberti, trecenteske Arkaden mit korinthischen Zungenblattkapitellen — Unten rechts: 124. Florenz, S. Croce. Grabmal des Carlo Marsuppini von Desiderio da Settignano — „Palmettenstil“



das Gebälk und die Kapitelle. Das Gebälk gleicht den Aufsätzen der Kapitelle von San Spirito insofern, als die deutlich zurückgestuften Faszien an den unteren Rand einen Rundstab nehmen, was einen röhrenhaften Eindruck ergibt. Die Kapitelle (Abb. 120) zeichnen sich durch die abstrakte Umsetzung der Blattkörper in metallisch-glatte Flächen mit flachbahnig eingepreßten Rinnen aus¹⁴⁷. Cum grano salis, eine Art „Bauhaus-Form“. Die Voluten sind kantig geschnittene Bänder, die aus elegant aufsteigendem, oben verdicktem Stengelkelch heraustreten. Stilistisch verwandt, wenn auch vom Typus der Pazzikapelle ausgehend, ist das Kapitell der Pilasterordnung in der Cappella Rucellai (Abb. 121)¹⁴⁸. Das Blatt hat torpedoförmige Spitzen in den Teileinheiten, die sich geschmeidig von den Rippen abbiegen. Die Rippen von fast gleicher Stärke und gleichen Abständen sind orgelpfeifenartig hochgekämmt, wobei die fast unmerkliche Verjüngung der mittleren im Ganzen des Gitters doch eine Straffung nach oben bewirkt. Zwei schmale Einschnitte ziehen sich an den Stengelkelchen herab. Die Voluten schließen sich an den wulstrandigen Typ Brunelleschis an, doch erlauben sie sich keine Überstände im Rollenanfang. Sehr aufschlußreich, das Pazzikapitell (Abb. 54) mit seinen lebhafter zerlösten, an Binnenformen reichen Blättern dagegen zu halten: Alberti hat das Pazzikapitell in Zucht genommen, ohne es bis auf den Grad der Kargheit zu bringen, den wir an der „gekämmten“ Gruppe im Langhaus von San Lorenzo (Abb. 52) festgestellt hatten.

An der Fassade von S. Maria Novella (Abb. 122, 123) tragen die vier großen Halbsäulen und die Portalpilaster wieder diese disziplinierten korinthischen Kapitelle des Brunelleschimusters. Die Voluten sind kantig geschnitten und die Blätter wie mit einem dünnzinkigen Kamm behandelt, so daß ganz schmale Kanäle zwischen den Rippen stehen. Obwohl von sieben Einheiten, halten sich die Blätter so eng zusammen, daß der Abstand zum Nachbarblatt reinlich erhalten bleiben kann. Das Mittelblatt der oberen Lage hat ein stumpfes Dreieck zur Basis, wodurch es sich geschmeidiger in das Zwickelintervall zwischen den unteren Blättern einfügt. Im Grunde ist das Blatt so regelmäßig gezeichnet, als wäre es eine Palmette, und tatsächlich ist es diese elegante, feingekämmte Form, die überall in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die größte Rolle für das Ornament gespielt hat (vgl. Abb. 124). Besonders schön gibt sich die ornamentalisierte Blattzeichnung an den Pilasterkapitellen des Portals zu erkennen. Die Kapitelle der großen Eckpilaster und der Pilaster des Obergeschosses sind einfache Halskannelüren-Eierstab-Muster, die sich gut als richtungsindifferente „Stückwerte“ auf der Fläche eintragen lassen. Auffällig ist das Fehlen der echt antiken korinthischen Kapitelle mit Hüllblättern unter Spreizvoluten, wie sie am Annunziatentabernakel vorgekommen waren. Sie hätten sich nicht so klar in die einzelnen Formwerte auseinanderlegen lassen, und so ist Alberti hier ein echter Nachfolger Brunelleschis, nur daß er noch stärker purifiziert hat¹⁴⁹.

her gebaut und der handwerklichen Eindringlichkeit in das Detail ermangelt. Ich halte dafür, daß diese Meinung aufgegeben werden sollte (siehe auch Anm. 153). Die Fassade des Palazzo Rucellai sucht nach Feinheit und handwerklicher Sauberkeit ihresgleichen, was nicht nur an der Baulicitung des Rossellino liegen kann.

¹⁴⁷ De re aed. VII, 8, fol. CV r: „lineamentorum ductus perquam aspere infodiantur“. Die zu unseren Stilbeobachtungen passende Bemerkung zeugt von der Vertrautheit Albertis mit der bildnerischen Detailausführung.

¹⁴⁸ Vasari-Milanesi II, S. 543: „(fece) in San Pancrazio una cappella, che si regge sopra gli architravi grandi posati sopra due colonne e due pilastri, forando sotto il muro della chiesa“.

¹⁴⁹ R. Wittkower, op. cit. S. 36—38, hält es für einen alteingewurzelten Irrtum der Kunsthistoriker, die Arkaden des Erdgeschosses und ihre Inkrustation für trecentesk anzusehen. Alberti habe hier eine „archäologische Rekonstruktion“ von romanischen Fassaden des S. Miniato-Typs geben wollen. Eine Inkrustation aus dem Trecento würde stilistisch anders ausgefallen sein. Ich vermag mich dieser Meinung nicht anzuschließen. Am Erdgeschoß sind nur die Träger der Kolossalordnung und das Portal durch Alberti hinzugefügt worden. Die Kapitelle der Blendarkaden sind zweifellos vor dem 15. Jh. entstanden. Sie teilen sich auf in eine korinthische Gruppe mit Zungenblättern und festen Volutenbändern, deren Endrollen kompakt sind, und eine Gruppe mit trecentesken Blättern. Die gleiche Verteilung kann auch im Langhaus zur Fassade hin beobachtet werden. Das Profil der Kämpferplatten findet sich am Gesims der „Avelli“ des Sockels und an den Fenstergewänden der Fassade der Florentiner Badia

Wenn wir diese Beobachtungen für die Chronologie auswerten wollen, so scheint die ganze Gruppe der „disziplinierten“ Kapitelle, Loggia

wieder. Einige Platten sind exakt nach den alten Mustern erneuert, was nicht einzeln aufgezählt werden muß. Das trecenteske, wie aus Holz kantig geschnittene Gesicht auf dem zweiten Kapitell von rechts an der rechten Fassadenhälfte kann nicht gut erfunden worden sein, weder von einem modernen Restaurator noch — viel weniger — von Alberti. Die dreifach genockte Deckplatte über den Kapitellen gehört zu den spezifisch mittelalterlichen Umdeutungen antiken Formguts, über die in anderem Zusammenhang gesprochen worden ist (siehe oben S. 76 und Ann. 6).

Was den inkrustierten Marmor betrifft, so kann man sich nicht gut vorstellen, daß er nicht schon zu der Zeit, da die Lisenen mit den Kapitellen existierten und schmale Felder abteilten, vorhanden gewesen wäre. Die Fassade wäre sonst partiell „grezzo“ geblieben. Und im übrigen ist der unterste waagrechte Streifen des Arkadenfeldes rechts neben dem rechten Seitenportal von der gleichen Marmormaterie wie der oberste waagrechte Streifen des „Avello“, also doch wohl mittelalterlich-trecentesk. Wo durch Albertis Baukampagne Marmor eingefügt werden mußte, also an den Arkadenzwickeln des Hauptportals, wurde der Wandspiegel gegenüber den Seitenflügeln der Fassade etwas zurückgenommen, so daß hier der Marmor nicht für die Einpassung der Kapitellvoluten ausgestochen werden mußte, wie es nach den Seitenflügeln hin nötig gewesen war. An den neuen Zwickelstellen ist auch der Marmor durch rote Bogenstreifen von der sonst gebrauchten grün-weißen Materie unterschieden.

Zum Stil der Inkrustationszeichnung: Die Einheiten: Rechteckfelder, nach oben gerundete Rechteckfelder, Zwickelstücke unter den Bögen, sind in die Arkaden eingeschient und zielen mit der Mittelachse des ganzen Feldes in den Bogenscheitel hinein. Das Stilprinzip rhythmischer Stufung einer axial aufgerichteten Figur, das auch an den trecentesken Kapitellen aufzuweisen ist, liegt hier vor. Es beherrscht auch die Inkrustation des Florentiner Domes. Die Fassade von San Miniato ist dagegen nicht im Gleichtakt durchfiguriert, sondern in dem stoßenden Rhythmus: hohe Einheit—gedrückte Einheit, hohe Einheit—gedrückte Einheit, nach welchem auch die Fenster der Chorabsidiolen von S. Denis übereinandergesetzt sind. Das Baptisterium ordnet die Felder in freieren Schwerpunktsverlagerungen an, aber weder hier noch in S. Miniato gibt es diese engbrüstig aufgereckten Felderstreifen wie am Dom und S. Maria Novella. Die Felder des Fassadenoberbaus, die Alberti gezeichnet haben muß, unterscheiden sich als reine Quadrate oder zentrierte Rechteckfelder durch Richtungsindifferenz von den eng kanalisierten, richtungsaktiven Feldern des Erdgeschosses. Mit der Rückkehr zur alten Ansicht über die Entstehung der Fassade muß auch auf Wittkowers beachtliche These, Alberti habe mit Fleiß Altes und Neues gegeneinander gestellt, Verzicht getan werden.

Oben: 125. Lastra a Signa, Apsis von S. Martino a Gangalandi von L. B. Alberti



Unten: 126. Florenz, Heiliges Grab in der Cappella Rucellai

Rucellai, San Pancrazio, S. Maria Novella, entwicklungsmäßig hinter den Michelozzotypen des Palazzo Rucellai zu liegen.

Michelozzotypen, das hieß für Alberti nichts anderes als diejenigen antiken Formen, an denen er ob ihrer vielfältigen Zerlegung interessiert gewesen ist. Wenn er in Ferrara ein Girlandenkompositkapitell genau reproduziert hat, dann hat er sich ja auch nicht an die Antike des Raffael oder Palladio gehalten, sondern an die Antike, die der Neigung des Quattrocento zum reichen, obzwär trockenen Komposit entgegenkam. Das Stilmerkmal „varietà e copia“ steht in besonderem Maße über der nun faßbar werdenden früheren Phase seines Schaffens, zu der ich den Palazzo Rucellai, den „Arco del Cavallo“ und die Fassade des Tempio Malatestiano rechnen möchte, um die etwas späteren Florentiner Werke mit den „disziplinierten“ Kapitellen und die Mantuaner Werke des Spätstils davon abzusetzen.

Die objektiven Datierungen, 1467 auf dem Heiligen Grab der Cappella Rucellai (Abb. 126) — das übrigens Kelchvolutenkapitelle von fein gepfleger Formung trägt — und 1470 auf der Fassade von S. Maria Novella, würden mit dazu auffordern, die „disziplinierte Gruppe“ als nach der Jahrhundertmitte entstanden zu denken.

Etwa in die Jahrhundertmitte möchten wir die Kapitelle der Apsis von San Martino a Gangalandi (Abb. 125) setzen¹⁵⁰. Sie stellen eine etwas vereinfachte Variante des Kelchvolutentypus dar. Die langlitzigen Eckblätter biegen sich von beiden Seiten her zum Kreise zusammen, in dessen Mitte Rosetten und Blüte aufsteigen, an dessen oberem Rand waagrecht liegende dünne Volutenstengel geschmeidig abgleiten. In der kontinuierlichen Kämmung der Formen liegt eine Parallel zu den Kapitellen der inneren Tür der Annunziatensakristei vor, darüber hinaus geht die Tendenz zur Ausrundung der Gesamtfigur. In der Sakristei unter dem Turm zur linken Hand sind Kapitellkonsolen mit herabgeschlagenen Volutendeckblättern, dürftig in der Ausführung und den schönen Exemplaren im Vestibül des Palazzo Rucellai weit unterlegen. Auch die Profile des Gebälks der Apsis sind nicht gerade von der ersten Qualität, aber im ganzen ist der Entwurf Albertis nicht zu erkennen, wenn er sich auch in den Kapitellen noch spezifischer ausweist.

Der feierliche, großartige Spätstil des Künstlers in Mantua, der die Aussagen des Architekturtheoretikers über die „majestas“ der Tempel als gebaute Wirklichkeit hat erstehen lassen, wird dem „Kapitellforscher“ nur an S. Andrea (Abb. 127) belegbar. Der riesenhafte Raum von S. Sebastiano ist ohne Kapitelle auf uns gekommen; man wünscht ihn sich von heute her nicht anders, weil gerade ohne die Auflage eines quattrocentesken Formreliefs der von Alberti bewußt heraufbeschworene römische Geist vollauf lebendig werden kann. Dadurch sind die Grenzen der „Frührenaissance“ hier überschritten worden. Gewaltig ist auch das tonnengewölbte Langhaus der später entstandenen Kirche von Sant Andrea, doch erinnern uns die unplastischen Kastenwände mit den brettartigen Pilastern und Gebälken sogleich daran, daß ihr Architekt aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammte, und ebenso wird man draußen vor der Vorhalle stehend auf der einen Seite die triumphal-große Gebärde der Kolossalpilaster vermerken, auf der anderen Seite das unglaublich feine „relievo schiacciato“ der Fassade, in das wie in eine Stempelfläche die Formstücke mit zarten Unterschieden im Druck eingetragen sind¹⁵¹. Wie sich die glatten Kolossalpilaster auf quadratischen Postamenten an der vom Boden ausgehenden kannelierten Portalordnung, den

¹⁵⁰ Alberti war Rektor dieser Kirche seit 1430. Am 7. Oktober 1432 bezeichnete ihn als solchen ein Schreiben Eugens IV. (G. Mancini, Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. Alberti, 1887, S. 4—5, Sonderabdruck aus Arch. Stor. Ital. 4. Ser., Tom. XIX).

¹⁵¹ Das „Stempelflächen-Relief“ von S. Andrea hat dem Giulio Romano Anregungen für seine Mantuaner Bauten gegeben, wie bestimmte Räume des Palazzo Ducale und die Wölbungszone des Gartenvestibüls im Palazzo del Tè bezeugen.



127. Mantua, S. Andrea von L. B. Alberti

Seitenportalen und Fenstern „vorbeischieben“¹⁵² und das mittlere Gebälk kampflos überschneiden, wie sich die von feinen Stegen und Karniesen gerahmten Flächenstücke nach allen Seiten hin mit den Nachbarn vergleichen, lange Streifenfelder und vollklingende Nischen miteinander abwechseln, das erschöpft zum letzten Mal die Möglichkeiten des „Kompositen“, die Brunelleschi in der Pazzi-kapelle zu ihrer natürlichen Vollendung geführt hatte. Die Kapitelle der Vorhalle sind reiche, sonore Bildungen. Weit ausgeschwungene Volutenkelche mit üppigen Mittelblüten kennzeichnen die Kapitelle der Portalpilaster, strömendes Blattwerk die korinthischen Kapitelle mit den noch immer in Erinnerung an Brunelleschi höhengleichen Voluten auf den inneren Kolossalpilastern, während auf den äußeren die Kapitelle mit dem Volutenkelch über einer Blattlage die genaue Synthese der beiden erstgenannten Muster darstellen. Noch immer sind die Kapitelle, deren Blätter und Voluten keine organisch-funktionelle Leistung erbringen müssen, sondern nur als reiches Relief komponiert sind, von den Bildungen Bramantes und Michelangelos weit entfernt. Daran hat auch eine Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts nichts geändert¹⁵³.

¹⁵² Nicht die bekannten stadtrömischen Triumphbögen hat Alberti hier aufgegriffen, sondern höchstwahrscheinlich veronesische Bauten, wie den „Arco dei Leoni“ und den Bogen des Jupiter Ammon (Abb. Palladio, N. S. I, 1951/52, S. 16, fig. 21, S. 4, fig. 5). Hier sind die Portalgewände, die bei den römischen Bauten einfache Wandkanten geblieben waren, durch Pilaster besetzt, an denen sich die große Ordnung, durch Postamente angehoben, „vorbeischiebt“. In dieser höchst eigentümlichen Antiken-Verwertung tritt der Quattrocentogeist in Alberti instruktiv zutage.

¹⁵³ E. Ritscher, Die Kirche Sant' Andrea in Mantua, Berlin 1899, berichtet von einer Restaurierung der Vorhalle im Jahre 1832, in deren Verlauf die Kapitelle in Marmor erneuert worden seien (S. 14). Aus dem unscheinbaren Buch, das eine wahre Goldgrube an Fakten und wohl begründeten Aussagen ist, zitiere ich das Urteil über die Formendetails bei Alberti: Alberti habe die Wieder-

Damit ist der Bereich der Kapitellbildungen Albertis abgesteckt. Wir verlassen ihn nicht gänzlich, da uns die Untersuchung des Tempio Malatestiano in Rimini noch einmal dorthin führt. Weil Alberti bedeutenden Anteil an diesem Bauwerk hat, behandeln wir es im unmittelbaren Anschluß an sein Kapitel, doch ist mit Rücksicht auf den eigenen Stilbereich in der Dekoration des Innenraums und auf die vielen baugeschichtlichen Erwägungen, letztlich um des mit dem Bauherrn zusammenhängenden hochindividuellen Gesamtcharakters willen ein selbständiger Abschnitt gewählt worden.

V. DER TEMPIO MALATESTIANO

Außenbau (Abb. 129): Die römische Triumphalarchitektur hat Alberti in den Dienst genommen, der aufgeregten Ruhmredigkeit des Inneren der Malatestakirche den Mantel feierlicher Größe umzulegen¹⁵⁴. Es ging ihm, wenn wir es in seinen Inhaltsbegriffen ausdrücken, um „*dignitas*“, aber die „*varietas*“ als Stilkategorie des 15. Jahrhunderts und seiner eigenen ersten Schaffensphase mußte sich gleichsam von selber mit einstellen. Die Halbsäulen und die verkröpften Gebälkanteile auf der ernsten Quaderwand der Fassade haben etwas Angestücktes, die schachtelhaften Sockel sind wie Steine eines Baukastens auf den Stylobat gelegt¹⁵⁵. Der Giebel des Portals ist der von Marmorscheiben vielfältig belegten Rückwand nur eingehetzt, und statt daß er durch Gewände getragen würde, entsendet er Kränze von seinen Ecken nach unten, die nicht als körperliche Gewichte an ihm hängen, sondern stocksteif angesteckt sind. Der Stil der „konkurrierenden Stückwerte“ des Arco del Cavallo (Abb. 117) ist hier nahe, nicht das großformiger komponierte, inniger an die Fläche gebundene Relief der Fassade von Sant’ Andrea in Mantua (Abb. 127).

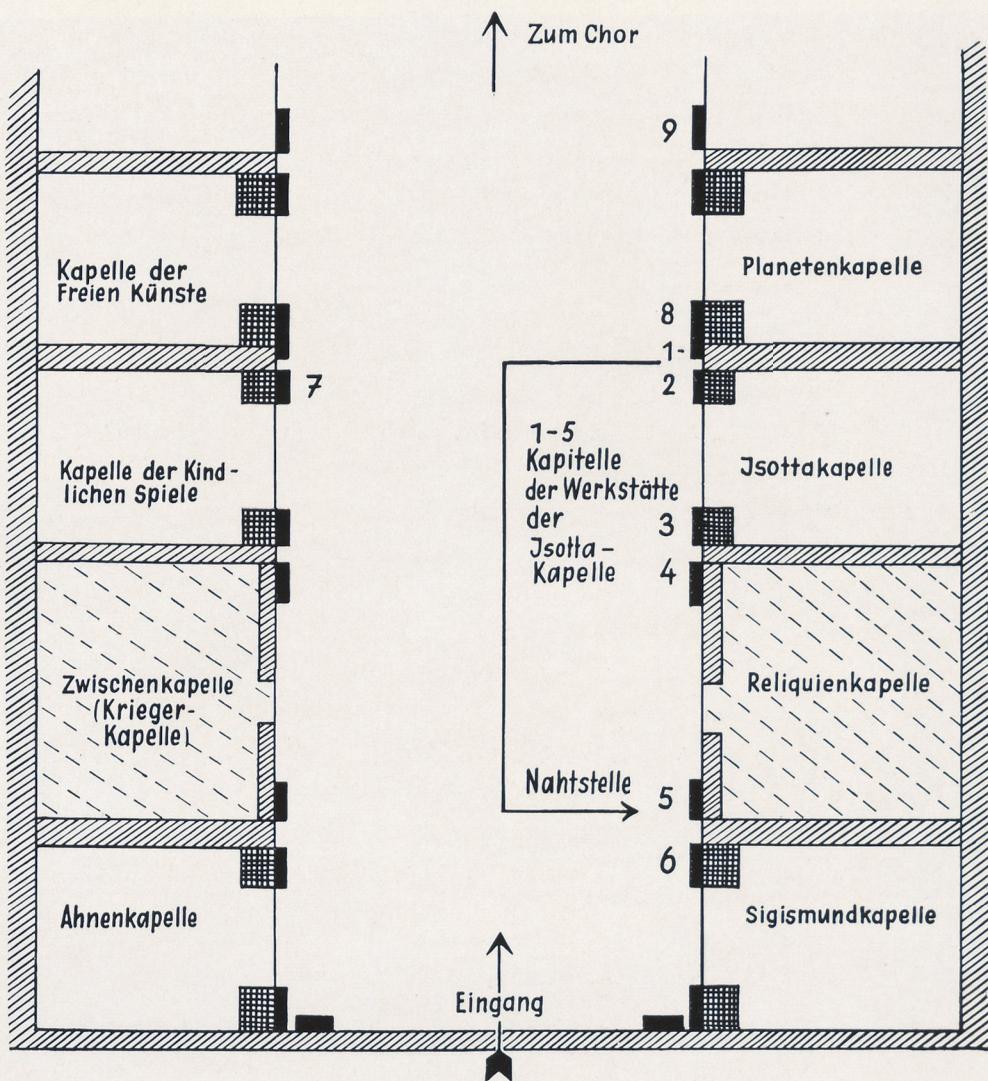
Die Kapitelle der Halbsäulen (Abb. 130) zählen zu den schönsten, stilbezeichnendsten Erfindungen des 15. Jahrhunderts. Typologisch beschrieben stellen sie eine „*Varietät*“ des Kelchvolutenkapitells dar. Sie setzen sich zusammen aus zwei übereinandergeschichteten Hälften, der unteren aus drei Zonen, einem Blattkranz als kräftiger Basis, einer feinen Blattwelle als Medialeinheit, einem großformigen Eierstab, der oberen Hälften zweier kelchbildender Voluten, aus deren Mitte ein gekröntes Engelshaupt in heiterer Selbstsicherheit herablächelt. Ricci meint¹⁵⁶, daß die Antike dieses Kompositmuster nicht gekannt habe, doch möchte ich diese Frage lieber offenlassen, da jede der beiden

gäbe der seinen Entwürfen eigenen, nicht sehr abwechselnden Einzelformgebungen von seinen verschiedenen Baumeistern zu erreichen gewußt (S. 10). Dieses Urteil aus Architektenmunde möchte ich durchaus unterschreiben (siehe oben Anm. 147).

¹⁵⁴ Wittkower, op. cit. S. 35, hat das Komplizierte im Aufbau der ursprünglich geplanten Fassade des Tempio Malatestiano treffend beschrieben. Er hat auch eine inhaltliche Signifikanz (um das vieldeutige Wort „*Bedeutung*“ zu vermeiden) des Außenbaus angegeben, und zwar die Idee des Triumphes über den Tod (S. 33) „... with the closing of these niches the special implication of Albertis Triumph-over-Death-Idea has been lost“. Wenn hier mehr als ein Aphorismus beansprucht ist, dann vermag ich dem Gedanken nicht zu folgen. Inhalte von einer so punktuellen Spezialität, „*Gezieltheit*“, um ein heutiges Modewort zu gebrauchen, müßten auch ablesbar werden, und dafür gibt der Formbestand der Fassade nicht genügend Anhalt. Um der „*dignitas*“, „*majestas*“ willen hat Alberti sich an die Triumphbogenarchitektur angelehnt, nicht um eine Monumentalhieroglyphe für „*Triumphieren*“ anzuschreiben, die dann noch in dramatischem Zusammenhang mit den Sarkophagen als Hieroglyphen für „*Tod*“ hätte stehen sollen. Meiner Erfahrung nach merkt man es der Renaissancekunst durchaus an, wenn sie in bestimmten Fällen Bilderrätsel geben will; im Inneren des Tempio gibt es dafür genügend Zeugnisse. Die heutige „*Ikonologie*“, die Assoziationen dieser Art methodisch eingeführt hat, um die ursprünglichen Bedeutungen der alten Kunst wieder freizulegen, könnte die Kunstgeschichte erst recht noch aus dem Rahmen der historischen Wissenschaften hinausziehen.

¹⁵⁵ Die „*Dadi*“ unter den Halbsäulen von Ricci, S. 280, als ravennatisches Motiv erkannt.

¹⁵⁶ Ricci, S. 273.

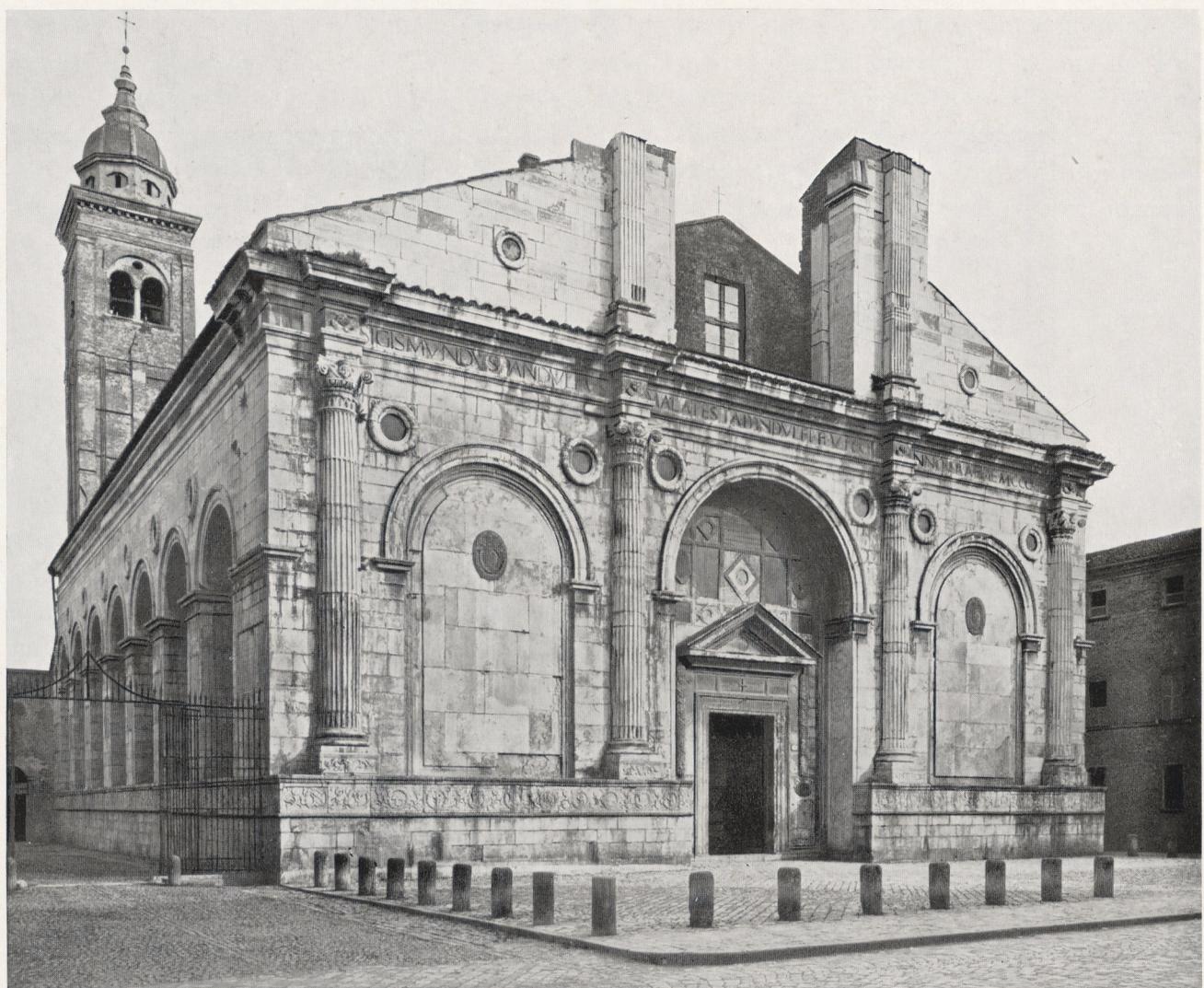


128. Rimini, Tempio Malatestiano. Schema der im Quattrocento dekorierten Kapellen

Hälften einem antiken Vorbild entspricht, und da es auch ein antikes Exemplar eines Kelchvolutenkapitells mit Kopf in der Mitte und dem nach unten abschließenden Eierstab gibt¹⁵⁷. Beide Typen, Zonenkapitell und Kelchvolutenkapitell, waren bereits von Michelozzo an prominenter Stelle verwendet worden, so daß es nicht einmal des Rückganges in die Antike bedurft hätte. Sollte aber auch die Kombination der beiden Typen bereits in der Antike vorgekommen sein, so doch als ganz peripherie Bildung, die nur ein Auge herausfinden konnte, das die gleichen Möglichkeiten in sich selber trug.

Eigentümlich ist die kontinuierliche Proportion des Kapitells. Die beiden starken Zonen der unteren Hälfte gleichen sich in dem feinen Mittelstreifen aus, oben die beiden Voluten in dem Engelshaupt. In dem Eierstab aber, der wiederum in der Mitte des ganzen Kapitells liegt, finden die horizontalen Bänder und die nebeneinander gesetzten Punktwerke, Unter- und Oberteil, ihre Vermittlung. Hier haben wir den Alberti, der in seinem Werk über die Baukunst immer wieder vom Zusammenstimmen des Verschiedenen gesprochen und in seinem Brief an Matteo

¹⁵⁷ Nîmes, Musée Lapidaire, Esperandieu I, Nr. 443.



129. Rimini, Fassade des Tempio Malatestiano von L. B. Alberti

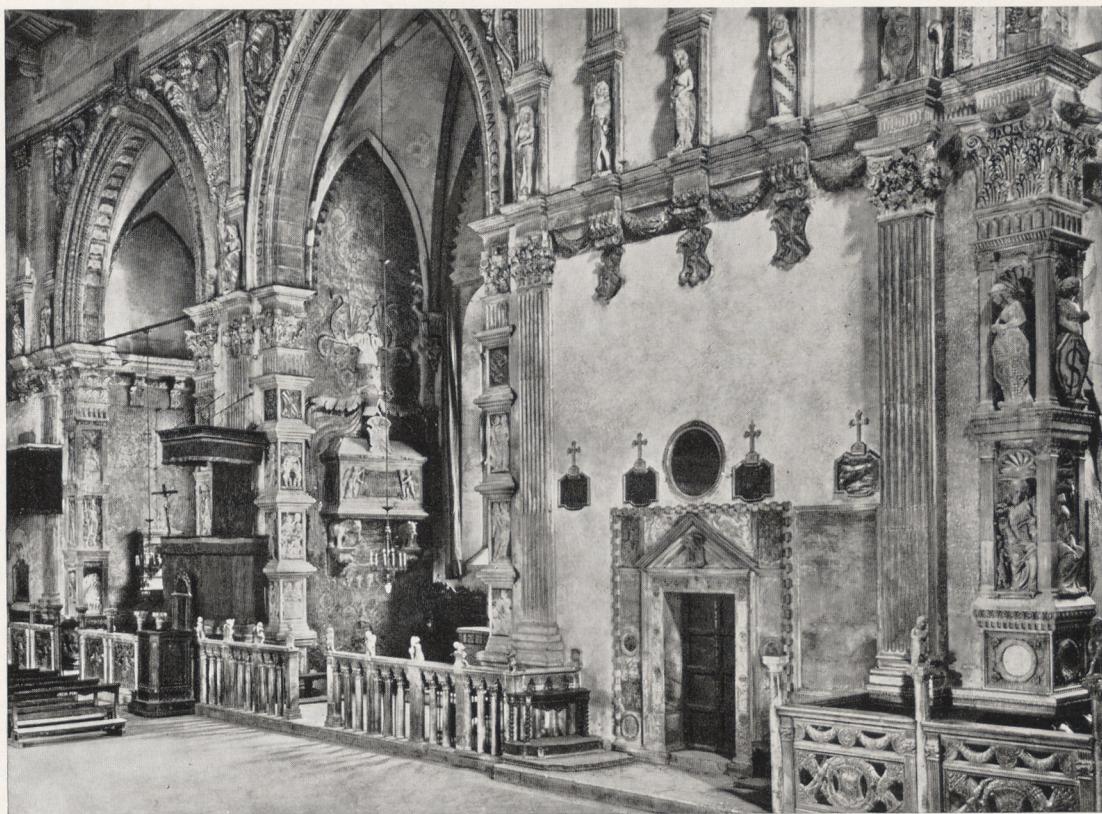


130. Rimini, Tempio Malatestiano. Kelchkompositkapitell an der Fassade von L. B. Alberti



131. Rimini, Tempio Malatestiano, Blick ins Langhaus zum Chor. Im Bild rechts vorne die Isottakapelle

132. Rimini, Tempio Malatestiano, Blick auf die Isottakapelle



de' Pasti gemahnt hat, die „Musik der Verhältnisse“ an der Fassade des Tempio Malatestiano nicht anzutasten¹⁵⁸.

Von den Details halten wir die niedrige, aber mit weitem Karnies ausschwingende Deckplatte fest, da sie bei den Kapitellen des Innenraums wiederkehren wird¹⁵⁹.

Innenraum (Abb. 131, 132, 136): Wer durch die Erhabenheit der Fassade hindurchgeschritten ist, kann auf die kleinteilig zerstückelnde, flatterige Überformung des Innenraumes kaum vorbereitet gewesen sein. Hier scheint die „varietas“ nicht die einer anderen Aussage unterlegte Kategorie, sondern schon die Aussage selbst zu sein, und es muß einmal mehr methodisch gefragt werden, ob Alberti irgendeinen Anteil an dieser Buntheit der Form gehabt haben kann. Die an den Kapitellen abzulesende Baugeschichte vermag bis zu einem gewissen Grade Klarheit zu erbringen.

Corrado Ricci, dessen sicherem Instinkt und breitesten Kenntnissen wir eines der nützlichsten Werke über Quattrocentoarchitektur verdanken, geht in seiner Analyse von den überlieferten Daten aus. Danach ist die Sigismundkapelle 1447 begonnen worden „et poi sequenter a fatto tutte le altre“¹⁶⁰. Diese Reihenfolge von der Sigismundkapelle aus, so natürlich sie gegeben scheint, wird aber fraglich, wenn bestimmte Beobachtungen über Stildifferenz der Kapellen, die zum Teil Ricci schon selber gemacht hatte¹⁶¹, unter dem einheitlichen Begriff erklärt werden, daß die Isottakapelle die stilgeschichtlich ältesten Bildungen enthält. Zunächst fallen die mittleren Kapellen beider Seiten, rechts die der Isotta und links die der „Kindlichen Spiele“ (Ricci), aus dem Gesamtbestand heraus, indem:

1. venezianische Balustraden trecentesken Stils (Abb. 131, 132) an Stelle von florentinisch-antikisierenden vor ihnen stehen,
2. die Eckpfeiler nicht von Ädikulen, sondern von gerahmten Bildreliefs besetzt sind,
3. die reduzierten Gebälke nicht ins Kapelleninnere geführt sind, dort aber, wo es sie gibt, auf den Eckpfeilern, keine Verzierung durch Kannelüren, Ovuli und Blattwelle ihnen aufliegt,
4. die Fensterleibungen kein Rankenornament tragen,
5. die spitzbogigen Archivolten (Abb. 134) vom üblichen Profil leicht abweichen, an der Vorderfläche nicht ornamentiert sind und an den Leibungen keine Kassetten mit Engelsköpfen tragen,
6. die Räume schmäler sind als die übrigen, wodurch die Fenster eng zusammenrücken und der Schildbogen darüber spitzbogig zuläuft, wo er in den übrigen Kapellen ein rundbogiges Tympanon einfäßt.

Zu diesen Unterschieden kommen noch einige, die der Isottakapelle ganz allein gehören. Nur dort finden sich spitzbogige Blendfriese an den Schildbögen, nur dort ist das Rippenprofil ohne Auflagen durch antikisches Blattwerk glattkantig geblieben. Der Stil der Pfeilerreliefs ist dem der gegenüberliegenden Kapelle nicht identisch. Der Isottasarkophag ist von einem altägyptischeren Typ als der Sarkophag der Ahnenkapelle, und unter der Inschriftenplatte des üblichen Datums 1450 hatte Riccis Spürsinn jene andere Inschrift mit der überschwenglichen Preisung der Geliebten

¹⁵⁸ Ricci, S. 587. — Zum Bereich der Proportionen bei Alberti siehe: Günter Hellmann, Studien zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis, Kölner Diss., 1955. Außer neuen Einsichten über den „conciinnitas“-Begriff und spezifische Zusammenhänge mit Boethius finden sich Nachweise des Gebrauchs der Quadratur an Fassaden Albertis. Die ertragreiche Untersuchung wünschte man sich bald veröffentlicht zu sehen.

¹⁵⁹ Siehe unten S. 174.

¹⁶⁰ Ricci, S. 209, nach der anonymen Chronik von Rimini.

¹⁶¹ Ricci, S. 388: „mensole e capitelli di lattuga, stucchi goticizzanti, le stecate della cappella di Isotta e di quella dei giochi infantili... forse da vedersi la mano di lapicidi veneziani, e Veneziani infatti erano i maestri Giovanni di Francesco e Pellegrino di Giacomo, entrambi già su lavori nel 1449...“



Oben: 133. Rimini, Tempio Malatestiano, Isottakapelle. Kompositkapitell am linken Eingangspfeiler (Skizze Nr. 2) — Rechts: 134. Rimini, Tempio Malatestiano. Arkaden-Zwickel zwischen Isottakapelle (rechts) und Planetenkapelle (links) (Skizze Nr. 8, 1, 2)



gefunden, die das Datum 1446, das früheste in der Kirche überhaupt, enthält. Die Kapitellformen schließlich, wie immer die empfindlichsten Anzeiger von Veränderungen durch die Zeit, sind gerade in der Isottakapelle und in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft von einem sonst nicht verwendeten Typus, den es jetzt zu beschreiben gilt.

Die Eckpfeiler der Isottakapelle sind gemäß der geringeren Stärke der Archivolte schwächer als bei den übrigen Kapellen, ihre Kapitelle dementsprechend kleiner. Es sind Kompositkapitelle mit kanneliertem Grund (Abb. 128: 2, 3; 133, 134, 135). Die Blätter gehen nicht auf den von Brunelleschi verwendeten Typus zurück, müssen vielmehr als ein antikischer Akanthus bezeichnet werden, da das Mittelblatt der Oberlage mit den Rippen schon auf der Kapitellsohle beginnt und die Hauptrippen der übrigen Blätter an der Basis verbreitert sind. Zudem sind die Spitzen nur leicht gedellt und daumenförmig. Die außerordentlich dünnen Rippen, zumal die kraftlose Verdünnung der mittleren, führt gänzlich von den antiken Vorbildern fort in die Saftlosigkeit des 15. Jahrhunderts. Die Voluten, auf deren Rollen eine Rosette sitzt, sind flachkantig geschnitten, wie auch die Deckplatte senkrecht abgeteuft ist. Der Eierstab hat keine Pfeile. Da die Rosette an der Deckplatte ihn mit ihrem Stengel und zwei Schoten teilweise überschneidet, kommt er in seiner randgebenden Funktion weniger zur Geltung als bei den noch zu behandelnden Mustern. Von diesem antikischen, dünnen Kompositkapitell gibt es die sechs Exemplare an den beiden Pfeilern der Isottakapelle.

Östlich davon zur Planetenkapelle befindet sich ein Lattichblattkapitell (Abb. 128: 1; 134), wie es Ricci (s. Anm. 161) genannt hat, und zur Seite der Sigismundkapelle hin deren zwei (Abb. 128: 4, 5; 135, 136), jeweils auf den Pilastern des Formengerüstes der Langhauswand. Es sind gotisch

verunklärte Kompositkapitelle, denn über aufgewühltem Blattwerk sitzt der gleiche Volutenaufsatz wie bei den antikischen Mustern der Isottakapelle, mit dem einzigen Unterschied, daß der Eierstab fortgefallen ist. Sonst aber macht sich im senkrechten Abteufen der Deckplatte und an den kantig geschnittenen, rosettengefüllten Schnecken sogar die gleiche Werkstattzugehörigkeit bemerkbar. Die Sechserreihen von Blättern schmaler Basis, die knappe Knollen bilden oder sich hin und her werfen, sind Abkömmlinge der rhythmisierten Blattkränze des Trecento, aber stilistisch betrachtet ist der gotische Typ doch im Sinne des Quattrocento interpretiert, indem die Form stark zerlöst ist, die Höhengleichheit der oberen Blattreihe durch herausdrängende Einheiten unterbrochen und den Seitenschlägen von Blättern nicht die Gleichrichtung oder der Kontrapunkt unterlegt wird. Besonders zerwühlt ist das Blattwerk an dem Wandpilasterkapitell (Abb. 128: 5; 136) neben der Sigismundkapelle. Die Einzelblätter sind durch Äderung und Furchung gegratet und gewellt, als ob sie aus Blech bestünden. So ist die Formzerlösung hier nicht statisch erreicht wie bei Brunelleschi durch das Auseinanderlegen von lokalen Valeurs, sondern dynamisch durch Innervierung. Die Blätter sind zwar mit Ricci venezianisch zu nennen und lassen sich etwa mit denen des Lettners von S. Maria Gloriosa dei Frari vergleichen, doch sind diese, obzwar erst 1475 entstanden, mehr im Sinne des Trecento straff gerichtet und rhythmisiert.

Zu dieser Kapitellgruppe gehören noch die beiden Konsolen unter dem Sarkophag der Isotta, die mittlere am Hauptgebälk der Langhauswand zwischen Sigismund- und Isottakapelle und die zur Außenseite hin liegende Konsole des Gebälks an der Westwand der Sigismundkapelle (vgl. Anm. 161). Diesen Konsolen ist das gegratete, „blecherne“ Blatt und das Absehen von der Volute als dem eigentlichen Funktionsträger eines solchen Baugliedes gemeinsam, und in diesen Momenten, die das Absehen vom Antiken beinhalten, zeigt sich der Entwurf, der auch den Lattichblattkapitellen zugrundeliegt. Von den zur Verfügung stehenden Baumeisternamen käme der des Veronesers Matteo de' Pasti für diese gotisierende Gruppe in Frage, der des Florentiners Agostino di Duccio für die florentinisch-antikisierenden Kompositmuster, denn die Unterschiede lassen sich nicht nur aus zwei „Händen“ erklären. Derselben Werkstatt sind zwei Modelle für die Ausführung übergeben worden¹⁶². Zur nächsten Gruppe gehören mehr oder weniger sämtliche übrigen großen Kapitelle der Kirche. An den stärkeren Kapellenpfeilern sitzen sie als feingerasterte Wandungen würfelförmiger, großer Kasten. Wieder sind es antikische Kompositkapitelle (Abb. 128: 6; 136), deren auffallend kleine Schnecken von den byzantinischen Vorbildern des 6. Jahrhunderts in S. Apollinare in Classe, Parenzo usw. angeregt sein könnten. Im Typus sind die Unterschiede zur Gruppe der Isottakapelle gering: ein geflügelter Engelskopf statt der Rosettenblüte an der Deckplatte, statt der rosettenbesetzten, flach angeschnittenen Schnecken wulstige mit Korkzieherüberstand. Und es hat der Eierstab korrekterweise die Pfeile angenommen. Schon diese geringen Abänderungen erbringen für den Eierstab immerhin die ungehinderte Sichtbarkeit. Die anderen Differenzen beziehen sich auf das Stilistische. Die Blätter von fünf Einheiten haben herzförmige Endlappen, die stark gedellt und geknittert sind und in der Grundform mit den Querhauskapitellen von San Lorenzo zusammenhängen. Daß von den Rippen die mittlere dünn ist und die übrigen kräftige Vielkante sind, die unter den „Augen“ die drei Runzeln tragen, verweist auf Brunelleschis Typen, wie auch die Tatsache, daß die Rippen des Mittelblattes der oberen Lage nicht von der Sohle aufsteigen, sondern über dem kahlen Intervall eine gespitzte Basis bilden. Die Kanäle sind

¹⁶² Will man die Unterschiede der beiden Gruppen im Sinne Riccis durch „Hände“ erklären, dann bliebe noch auffällig, daß nur im Umkreis um die Isottakapelle und nicht mehr im weiteren Tempio, an dem stets mehrere „Hände“ gearbeitet hatten, derartige Freiheiten möglich waren. Ein für die Frühentstehung der Isottakapelle sprechendes Argument.



135. Rimini, Tempio Malatestiano. Gebälk vom rechten Pfeiler der Isottakapelle zur Sigismundkapelle hin (Skizze Nr. 3, 4)

136. Rimini, Tempio Malatestiano, Sigismundkapelle. Kompositkapitell am linken Eingangspfeiler (Skizze Nr. 6), links davon gotisch verunklärtes Kompositkapitell (Skizze Nr. 5)



genau so in die Blattsubstanz eingedrückt wie beim Typ Querhaus San Lorenzo, nur daß an Stelle der steif gebogenen Ausfächerung das Blatt sich über breiter Basis in denkbar geringen Winkel-differenzen auseinanderlegt. Damit ist das Blatt steiler als auf den San Lorenzo-Kapitellen (Abb. 46, 49), nicht aber so geschnellt wie auf Michelozzos Kompositmustern des Palazzo Medici (Abb. 102). Neben Brunelleschis feingegitterten Bildungen, deren künstlerische Qualität merklich höher ist, erscheint es derber und krumpeliger.

Der Eierstab von drei Einheiten in lockerem Abstand erinnert an die klapperigen entsprechenden Formen an den Kompositkapitellen des Tabernakels von San Miniato (Abb. 105, 106), und wieder ist die Substanz so fleischarm, daß noch winzige Stellen wie Querstege an den Pfeilen durch Gratung hager gemacht werden können¹⁶³.

Im kleinsten Detail herrscht eine gewisse Zuchtlosigkeit. So hat am gleichen Pfeiler ein Kapitell den klapperigen Eierstab, sein Nachbar den festgereihten, entsenden Voluten einmal die vorschriftsmäßige Schotopalmette auf den Eierstab, ein anderes Mal Drachenflügel, wie sie an der Helmzier der heraldischen Figur am Isottagrab erscheinen.

Wichtig für die Analyse ist aber, daß von nun an mit ganz wenigen Ausnahmen nur noch die niedrige, weitausgeschwungene Deckplatte verwendet wird, die wir bereits an Albertis Fassadenkapitellen fanden. Sie kommt auch an Kapitellen des San Miniato-Tabernakels vor. Nun ließen sich aus dieser Verbindung zur Fassade, zu der noch das Anbringen der Engelsköpfe an die Deckplatten käme, noch keine weitergehenden Schlüsse ziehen, wenn nicht eine deutliche Nahtstelle zwischen Isotta- und Sigismundkapelle sichtbar würde, die auf den neuen Ansatz beim Bau der letzteren hinweist. Das von wühlendem gotischem Blattwerk als Kompositmuster verunklärte Kapitell über dem Langhauspilaster links neben der Sigismundkapelle (Abb. 128: 5; 136) trägt zwei Deckplatten, eine ihm unmittelbar zugehörige untere, die den senkrecht geteuften Rand hat, eine mit weit abschwingendem Rand darüber, wie sie von jetzt an in der Sigismundkapelle und weiter verwendet wird. Über dem Kapitell befinden sich auf dem einfachen Gebälk, das seit der Isottakapelle glatt gelaufen war, erstmalig Kannelüren und auf dem Gesims Eierstab und Blattwelle, welche Ornamente nun nicht mehr aussetzen werden, mit der einen Ausnahme, daß sich die Kapelle der „Kindlichen Spiele“ auch in diesem Punkt nach der gegenüberliegenden Isottakapelle richtet. Die obere der beiden Deckplatten ist allerdings nur im Typus ihrem Nachbarn von der Sigismundkapelle angeglichen, in der Ausführung verrät sich an dem dickwulstigen oberen Gesims die Werkstatt, welche die plumpen Basisprofile des Wandpilasters rechts neben der Isottakapelle (Abb. 132) angefertigt hat. Die Basis unseres Wandpilasters links von der Sigismundkapelle dagegen ist eine korrekt gebildete attische, wie sie am gegenüberliegenden Pilaster rechts von der Ahnenkapelle, den beiden Wandpilastern der Innenfassade und den Kleinpilastern der Reliefnischen der Sigismundkapelle vorkommt. Um diesen Beobachtungen Rechnung zu tragen, wird folgende, etwas komplizierte Annahme erforderlich: Die Sigismundwerkstatt hat ihren nach links anschließenden Wandpilaster selber errichtet, doch hatte die Isottawerkstatt das Kapitell geliefert. Dieses sollte nun in der Größe seinem Nachbarn um einen Grad angenähert werden und eine Deckplatte gleicher Form erhalten. Denn es sind ja nun nicht mehr wie bei der Isottakapelle die benachbarten Eckpfeiler- und Wandpilasterkapitelle größengleich, und tatsächlich ist in mehreren Fällen der Größenunterschied durch Aufstockung des kleineren Kapitells gemildert worden. So ist am Pilasterkapitell der Innenfassade rechts neben der Sigismundkapelle die Deckplatte verdoppelt, beim Pilasterkapitell zwischen der zweiten und dritten Kapelle der linken Seite ein Eierstab über

¹⁶³ Siehe oben S. 146.

den Kelchrand gesetzt worden, der doch beim korinthischen Muster nichts zu suchen hat. Solche Aufstockungen bezeichnen stilistisch die im Tempio grassierende Neigung zum Stückeln, wenn sie im Einzelfall auch bestimmten Zwecken des bildnerischen Handwerks dienen können.

Wie immer man sich ihr Zustandekommen erkläre und welchen Schluß für die Richtung des Bauvorgangs man auch daraus ziehe, die Nahtstelle als solche ist evident. Mit ihr beginnt das vollständigere antikische System, das die zu Anfang erwähnten Unterschiedlichkeiten zur Isottakapelle zeitigt und, um das Wichtigste zu wiederholen, das Gebälk durch die Kapellen zieht und Teilstücke in den Ecken zur Außenwand darunterstützt, einen zweizonigen Sockel unter die Fenster fügt und die pilastergerahmten Nischen an den Eingangspfeilern übereinanderstockt.

Warum nun eine Entwicklung von der Isottakapelle zur Sigismundkapelle angenommen werden sollte, dafür gibt es ein starkes Argument: der Isottasarkophag ist durch die heraldische Figur zu hoch die Seitenwand hinaufgeführt, als daß dort ein Gebälk hätte durchgezogen werden können (Abb. 132). Als man ihn anbrachte, hat der Plan eines vollständig durchlaufenden Gebälks noch nicht bestanden. Man hätte es sonst nur wie in der Ahnenkapelle zu handhaben brauchen, wo der Vorhang über dem Sarkophag genau so weit reicht, daß darüber das Gebälk noch Platz findet. So schält sich eine anfängliche Phase der Planung des Tempio Malatestiano heraus, die sich zumindest in der Anbringung des Isottasarkophages, mit großer Wahrscheinlichkeit aber auch in den merkwürdig unentschiedenen und sonst nicht mehr vorkommenden Kapitelltypen ausgewirkt hat.

Die Dekoration der Sigismundkapelle kann nur ganz unwesentlich später begonnen worden sein. Aber es manifestiert sich in ihr die programmatische Absicht, die antikische Gebärde zu verstärken. Hier nun scheint die Möglichkeit gegeben, an eine Beratung der Architekten durch den inzwischen hinzugezogenen Alberti zu denken. Im einzelnen würde dafür sprechen, daß die Kapitelle an Fassade und Eingangspfeilern der Sigismundkapelle (Abb. 136) durch die weit auschwingenden Deckplatten und die Engelsköpfe verwandt sind, und daß der Ahnensarkophag des Agostino di Duccio mit seinen Dachakroterien den Sarkophagen Albertis von den Arkaden der Außenwand näher steht als dem Isottasarkophag. Gerade der letztere Umstand ist ein positiver Beweis für die Beeinflussung der Meister des Innenraums durch Alberti¹⁶⁴. Wiederum war Alberti nicht der Gestalter des Innenraums. Der Humanistenarchitekt, der stets die vollständigen antiken Gebälke aus Architrav, Fries und Kranzgesims verwendet hat, hätte ihre michelozzesk reduzierten Ausgaben im Tempio Malatestiano, die wohl schon aus der ersten Planungsphase stammen, kaum gutheißen können, und die kleinteilige Aufreihung der vielen Engelsköpfe an den Leibungen der Spitzbögen kann seinem Geist nur fremd gewesen sein, wo das Ornament der Außenfassade, etwa die Ranken der Portalgewände, durch seine Monumentalität auffällt. In seinem bekannten Brief an Pasti hat er sich denn auch negativ genug zum Innenraum geäußert, selbst wenn es sich für ihn dabei um die trecentesken Vorbedingungen gehandelt haben mag¹⁶⁵. Die Tonnenwölbung hätte

¹⁶⁴ Auch der „Dado“ unter den Eckpilastern der Sigismundkapelle stimmt sehr genau mit dem Sockelkasten unter den Fassadenhalbsäulen überein. Das realhistorische Problem: wie will man sich diese Beeinflussung der ausführenden Meister durch Alberti konkret vorstellen? Wir wissen nicht einmal, ob und wann Alberti in Rimini gewesen ist (dazu Ricci, S. 303). Am 17. Dezember 1454 heißt es in einem Brief des Matteo de' Pasti an Sigismondo (Ricci, S. 588), Alberti habe „un disegno de la faciada e un capitello bellissimo“ übersandt, und wegen der noch problematisch erscheinenden Dachkonstruktion seien die Meister bereit, für zwei Tage nach Rom zu gehen, um sich mit Alberti zu beraten.

¹⁶⁵ „Questa faccia chonvien che sia opera da per se, perochè queste larghezze et altezze delle chappelle mi perturbano.“ Eine unmißverständliche Absage an den Innenraum.

Wittkower (S. 37) möchte Alberti für die Gestaltung des Innenraums verantwortlich machen, wobei ihn, wie schon bei der Fassade von S. Maria Novella, der Gedanke leitet, das Zusammenspiel von gotischer und antikischer Form sei bewußt aufgesucht worden. Dieser Gedanke hat einen fruchtbaren Kern, indem er auf den Sinn des Quattrocento für „varietà“ hinweist, doch dürfte er hier zu weittragend angewandt sein. Albertis Äußerungen gegen die mittelalterliche Formen- und Geisteswelt sind von beißender

sein Beitrag zum Inneren werden sollen, und dazu ist es nicht mehr gekommen. Seine frei gestaltende Kraft richtete sich auf die „faccia“, die Ummantelung, und dafür hat er auch das Modell angefertigt. Dennoch möchten wir Riccis Annahme, Alberti sei erst dann zum Bau hinzugezogen worden, als die Kapellen bereits im Bau waren, um ein kleines präzisieren: nachdem die Umgestaltung der Isottakapelle begonnen war. Die gleich danach folgende Vervollständigung des antiken Apparates erklärt sich uns dadurch, daß die beiden verantwortlichen Gestalter des Inneren, Matteo und Agostino, deren Namen auf den Gebälken niedergeschrieben sind, nun in den Einflußbereich des Alberti geraten waren.

Wir gehen den Kapitellen weiter nach. In der Ahnenkapelle, der ersten auf der linken Seite, richten sich die großen Kompositkapitelle nach den Vorbildern der gegenüberliegenden Sigismundkapelle. Die Unterschiede sind werkstattbedingt. Die Deckplatten sind ein letztes Mal senkrecht abgeteuft, auch am Wandpilasterkapitell rechts neben der Kapelle. Als ob die Isottawerkstatt nun den Auftrag erhalten habe, nach den neuen Direktiven zu arbeiten. Tatsächlich sind die Blattenden weniger gedellt und geworfen, wie in der Sigismundkapelle, als geprägt. Dies gilt auch für die Kapitelle der nächsten Kapelle.

Der Eierstab tritt in leichter Rundung hervor, als säße er auf einem Säulenkapitell, und zeigt vier von seinen Einheiten gegenüber nur dreien in der Sigismundkapelle, wodurch sich der Eindruck eines feinen, langgezogenen Randes verstärkt. Diese Eigenart fanden wir auch an den Kompositkapitellen Albertis in Ferrara.

Die Eckpfeilerkapitelle (Abb. 128: 7; 137) in der Kapelle der „Kindlichen Spiele“ verhalten sich ähnlich, bloß daß sie an Stelle des Engelskopfes eine antikische spitzblättrige Blüte an die Deckplatte nehmen. Das kann als partielle Angleichung an die gegenüberliegende Isottakapelle gedeutet werden, die ebenfalls keine Engelsköpfe an den Deckplatten hat. Demnach ging das Bemühen um Angleichen der gegenüberliegenden Kapellen bis in solche Details, nicht aber auf stilistische Momente, die offenbar erst unser analytisches Bewußtsein angehen. Wir meinen vor allem die nun größere Abmessung der Eckpfeilerkapitelle, die, wie bei allen Kapellen außer der gegenüberliegenden, kastenhafte Würfel, regelrechte „Stückwerte der Form“ sind, nicht einfach Gelenke zwischen Stützen und Gebälk.

Die Eckpfeilerkapitelle der folgenden Kapelle der „Freien Künste“ bleiben im einmal festgelegten Grundschema, nur daß der Eierstab nicht mehr gerundet hervortritt und von wenigen, großen Einheiten gebildet ist, womit Verwandtschaft zur Sigismundwerkstatt bewiesen wird. Die Kapitelle der gegenüberliegenden Planetenkapelle (Abb. 128: 8; 134) verhalten sich analog.

Zu den Wandpilasterkapitellen der linken Seite ist der wichtige Umstand zu notieren, daß sie sämtlich, also mit Einschluß desjenigen, das links neben der Ahnenkapelle dem Pilaster der inneren Fassade aufsitzt, zum korinthischen Typus (Abb. 128: 9; 138) gehören. Die dünnen Volutenstengel sind von unten mit Hüllblättern verkleidet. Solch bewußtes Antikisieren war in Florenz zum erstenmal an den Tabernakeln der Annunziata und in S. Miniato (Abb. 104) registriert worden. Hier in Rimini bleibt allerdings die Blatt- und Volutenzeichnung stärker dem Quattrocentostil treu. Nun sehen wir auch, daß das Dekorationssystem des Tempio hinsichtlich des Details erst im Laufe der zweiten Planungsphase zu einer festen Formel gekommen ist. Zu Anfang hatten an Schärfe (De re aed. VIII, 5), und man wird ihm auch nicht den gedehnten Bewußtseinsraum eines Spätmanieristen des 16. Jhs. zutrauen, der für Stilmischungen in Freiheit über das Eigene und das Fremde verfügen könnte. Wittkower zitiert Albertis Äußerung „vuolsi aiutare quello che fatto è, non guastare quello chè s'abbia a fare“ als Beleg traditionsfreundlicher Haltung, aber Alberti nimmt darin nur als Realist die einmal gegebenen Verhältnisse hin. — Der Innenraum illustriert Albertis Motto „varietà e copia“ in einem zeittypischen Sinne, aber unterhalb des Albertischen Niveaus.



137. Rimini, Tempio Malatestiano, Kapelle der „Kindlichen Spiele“. Kompositkapitell am rechten Eingangspfeiler (Skizze Nr. 7)



138. Rimini, Tempio Malatestiano. Korinthisches Pilasterkapitell (Skizze Nr. 9) neben der Planetenkapelle links

der Isottakapelle die antikischen Kompositmuster der Eckpfeiler neben den „gotischen“ der Wandpilaster gestanden. Auch das Kompositkapitell mit Girlande rechts neben der Sigismundkapelle auf dem Pilaster der Innenfassade bedeutet eine isoliert bleibende Lösung. Erst die linke Seite des Tempio unterscheidet systematisch zwischen kompositen Hauptkapitellen auf den Eckpfeilern und korinthischen Nebenkapitellen auf den Pilastern der Langhauswände. Das endgültige System hat dann auch die rechte Seite erreicht, da die Planetenkapelle mit ihrem Gegenüber am Ende des Baufortgangs ausgestaltet wurde, und so findet sich auf dem Wandpilaster links neben der Planetenkapelle (Abb. 128: 9; 138) ganz logischerweise das „echte“ korinthische Kapitell. Isottakapelle und Sigismundkapelle erweisen sich also immer als die Urzellen des Gestaltungsgangs, aber die erstgenannte ist von dem schließlich festgelegten System am weitesten entfernt.

Im Stil gehen alle diese Kapitelle mit Ausnahme der gotisch verunklarten Kompositmuster auf Brunelleschi zurück, indem die optische Reibung nah beieinander liegender Formvaleurs gesucht wird. Ja, die Vielfalt der Nuancen ist noch bewußter ausgebaut, indem nun an Stelle der freigelegten Volutenrollen von Brunelleschis korinthischen Kapitellen (Abb. 54, 136), die von den Blattgittern deutlich unterschieden waren, die kleinen Schnecken mit dem langausgezogenen Eierstab getreten sind, die dem Kapitell einen schmalen Rand nach oben geben. Damit sind diese großen, würfelförmigen Kästen praktisch richtungsneutralisiert worden. Und wieder denken wir daran, daß gerade die Pilasterkapitelle mit ihren zwei Ansichtsflächen es sind, die zu „Formstücken“ taugen. Selber undynamisch bis zur strohigen Trockenheit, geht ein solches Gebilde mit den art- und großenverschiedenen Konkurrenten so vielfältige Relationen ein, daß über das Ganze des



139. Rimini, Tempio Malatestiano. Sigismundkapelle, Nische der „Fides“



140. Rimini, Tempio Malatestiano. Kapelle der Ahnen, Nische einer Sibylle

Raumbildes diese raschelnde Lebendigkeit aufkommt, die schon als „Barock“ mißverstanden werden konnte¹⁶⁶.

Neben der Vielfalt der Nuancen gibt es noch die komplementäre Möglichkeit von Vielfalt der Individuen auf Kapitellen. Die Pilaster des S. Michael-Tabernakels in der Isottakapelle tragen Kapitelle mit dicken Formklumpen, die als gegenständige Vögel und Fische, deren Schwänze in Voluten auslaufen, erkannt werden. So dicht drängen sich die „Karpfen“ mit den anderen Formen zusammen, daß eine klare „Figur“ auf dem Kapitell nicht entsteht. Weit entfernt ist die dämonische Macht, die von den frühmittelalterlichen Tierkapitellen in Eindeutigkeit ausgestrahlt worden war. Das Girlandenkompositkapitell rechts neben der Sigismundkapelle gehört mit zu dieser Untergruppe der „geklumpten Form“.

Die meisten Kapitelle der kleinen Nischenpilaster an den Pfeilern der ersten und dritten Kapelle bringen solche an Einzelheiten reichen Bildungen. Sie halten sich an die bisher kennengelernten Grundtypen, schwelgen aber in unaufhörlichen Abwandlungen. Die Stiltendenz kommt immer aus dem Bereich der Donatello und Michelozzo. Nur wenige Beispiele müssen für diesen ausführlichen Katalog des Frührenaissancekapitells genügen. Etwa am rechten Pfeiler der Sigismundkapelle die Nische der „Fides“ (Abb. 139). Links das vollständige Kelchvolutenkapitell mit tiefliegendem Eierstab, wie es uns vom Tabernakel in San Miniato her bekannt ist, rechts ein Kelchblattkapitell

¹⁶⁶ G. Pecci, Rimini (Rimini 1954, S. 37): „barochismo quattrocentesco“.



141. Rimini, Tempio Malatestiano. Pfeilernische
in der Planetenkapelle



142. Rimini, Tempio Malatestiano. Pfeilernische
in der Kapelle der „Freien Künste“

mit Vase in der Mitte und Kompositvoluten über einem Rand von Astragal und Kannelüren. Solche ungleichen Paare werden vorzugsweise gebildet. Einfachere korinthische Kapitelle des Brunelleschityps stehen mit überreichen Bildungen des Donatello-Michelozzo-Typs zusammen. Bezeichnenderweise ist der Grund der Kelchblattkapitelle gern mit form- und grösßenverschiedenen Schmuckleisten bedeckt, zuweilen gar mehreren Eierstäben, die dann von dem Stengel der Mittelblüte überschnitten werden. Die Kleinpilasterkapitelle in der gegenüberliegenden Kapelle der Ahnen (Abb. 140) wissen dagegen von dieser gedrängten und geschichteten Formenvielfalt nichts. Fast alle sind Kelchvolutenkapitelle mit feinsträhnigen Eckblättern und obenlaufendem Eierstab, die den Grund leer lassen. Die beiden hinteren Kapellen halten sich wieder mehr an die Typen, die zuerst beschrieben wurden. Eine Nische der Planetenkapelle hat links ein Kompositkapitell mit normalem Voluteneierstabaufsatz, darunter zwei schräg zur Mitte laufenden, rundlappigen Eckblättern, die sich mit den größeren Blattschuppen in der Mitte optisch reiben (Abb. 141). Rechts ein Kelchvolutenkapitell mit doppelschichtigen Eckblättern, einem großen Eierstab unten, einem kleinen oben und Kannelüren auf dem Grund, die von der Mittelblüte überschnitten werden. Die Kapelle der Freien Künste neigt zu glätteren Bildungen (Abb. 142). Links über nacktem Grund Hängevoluten mit herabgeschlagenen Eckblättern, rechts dieselbe Anordnung über kanellierte Grund bei sehr regelmäßig gefiederten Blättern. Gegenüber der gedrängten Vielfalt der Sigismundkapelle ist es zu einer kühlen Eleganz gekommen, die nicht mehr an dem holprigen



143. Rimini, Tempio Malatestiano. Grabmal des Sigismondo Malatesta

Wechsel der Formindividuen, an der unregelmäßigen Zeichnung des Details Gefallen finden mag. Ganz deutlich wird diese Tendenz in der Ornamentik des Sigismondograbs (Abb. 143) mit seinen feingebuckelten Palmetten und den langlitzigen Blättern der Kelchvolutenkapitelle. Es ist die Stilstufe, die wir im Florenz nach der Jahrhundertmitte so häufig antrafen, etwa an der inneren Türe der Annunziatensakristei (Abb. 110). Hier im Tempio Malatestiano ist es die späteste Stilstufe. Der Anfang lag bei Donatello-Michelozzo-Brunelleschi, das Ende bei Desiderio da Settignano (Abb. 124).

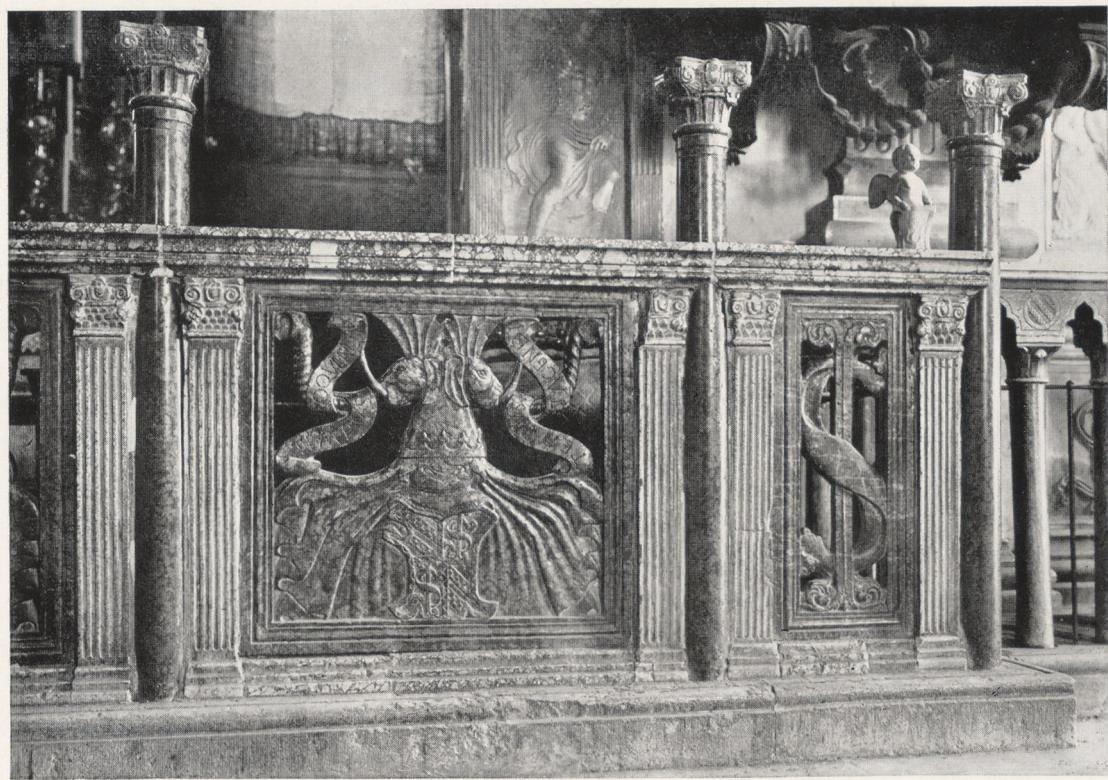
Diese Stilbewegung lassen auch die Formen der Balustraden ablesen. Die gotisch-rhythmisiereten Spitzbogenfolgen vor den mittleren Kapellen (Abb. 132) stammen aus dem späten Trecento. Erst nachträglich wurden ihnen die wappenhaltenden Putten aufgesetzt und die Embleme des Malatestawappens aufgemeißelt¹⁶⁷. Dann folgten vor den westlichen Kapellen die Schranken aus Veroneser Marmor (Abb. 144) in den Formen einer durch Donatello wiederentdeckten Antike. In der Grund-

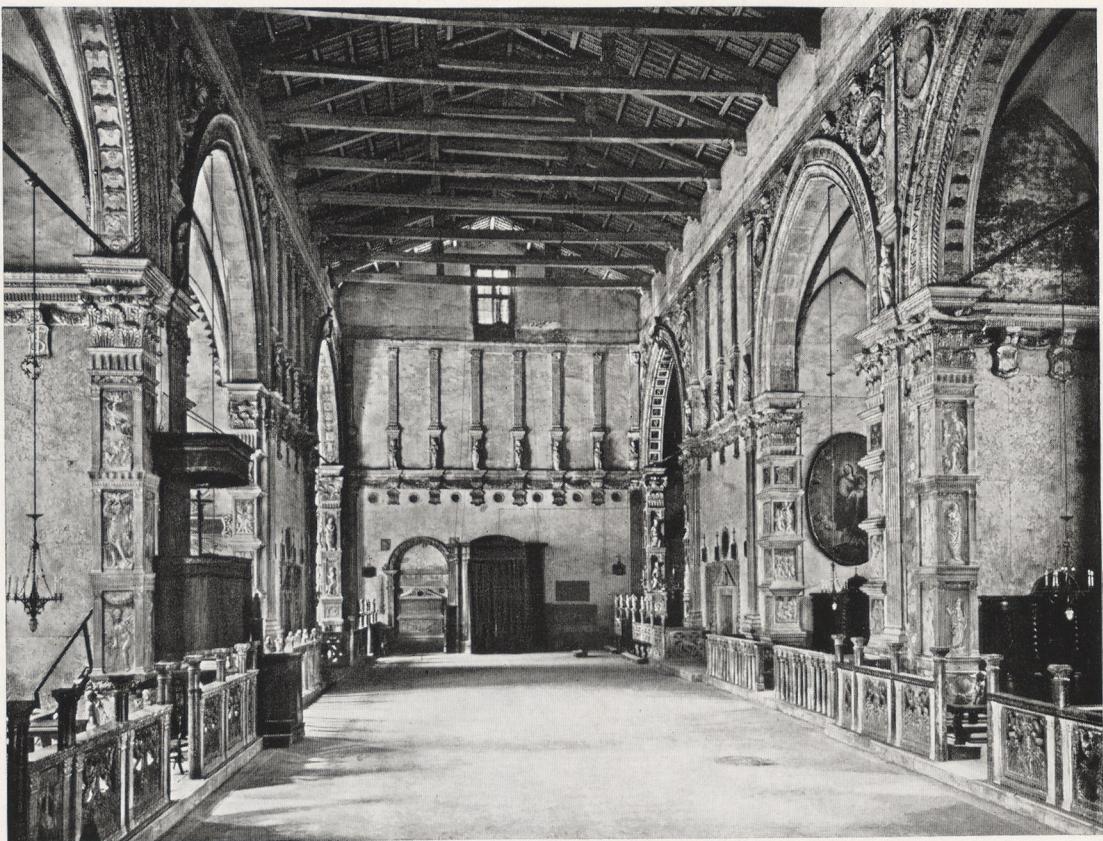
¹⁶⁷ Auf der rechten Seite stammen die Schranken von der „Cappella angelorum“, die Fra Leoncino vor 1388 eingerichtet hatte (siehe unten Anm. 172). Auch an der Führung des Fußbodens merkt man, ungeachtet der Erneuerungen, daß die Schranken der beiden mittleren Kapellen schon früher als die übrigen existiert haben müssen.



144. Rimini, Tempio Malatestiano. Marmorbalustrade vor der Sigismundkapelle

145. Rimini, Tempio Malatestiano. Marmorbalustrade vor der Planetenkapelle



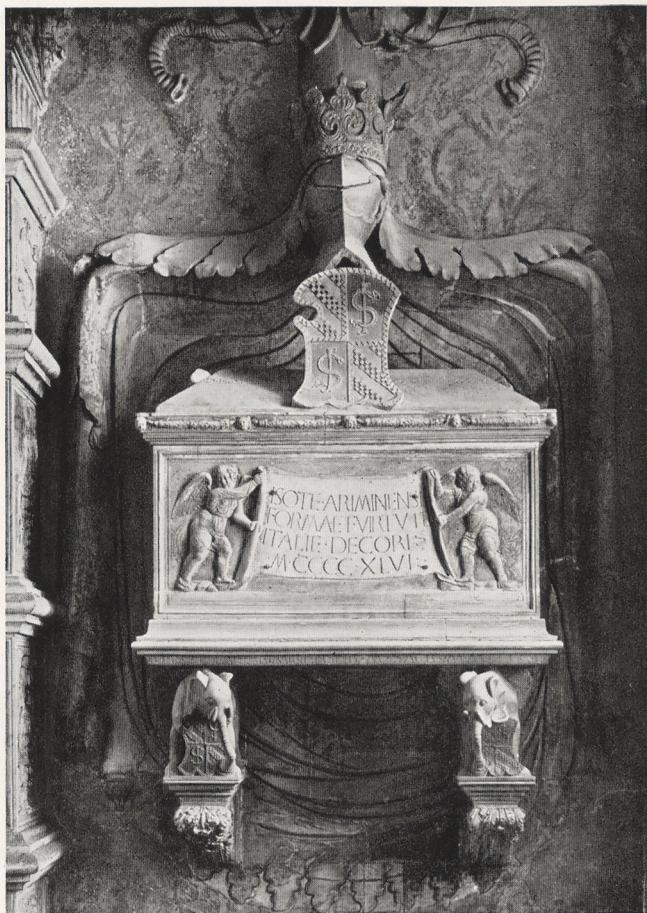


146. Rimini, Tempio Malatestiano. Blick ins Langhaus zur Fassade

anordnung bestehen sie aus kranz- und füllhornbesetzten Rechteckfeldern zwischen kannelierten Pilastern. Doch merkwürdig aufgeregt sind die Einheiten zerteilt. Über dem Feld mit den Füllhörnern liegt ein kleineres mit Girlanden, aber die Teilungslinie fluchtet absichtlich nicht mit der Sohle des benachbarten Pilasterkapitells noch mit einer anderen waagrechten Cäsur. Die Pilaster schieben zwischen Kapitell und Handlauf noch ein kanneliertes „Formstück“, genau so, wie die großen Eckpfeiler der Kapellen zwischen oberster Nische und Kapitell noch einen Restabschnitt des kannelierten Grundes freihalten. Von dem Pilasterpaar der Schranke eingerahmt, steigt die Säule, die den Wappenputto trägt, in die Höhe: flächige, kannelierte und runde, glatte Form „reibt“ sich aneinander. Diese Bizarrien sind von den Schranken der hinteren Kapellen aufgegeben worden (Abb. 145). Die Felder sind überhaupt nicht mehr waagrecht unterteilt, und die Pilaster gehen in einem Lauf durch bis an das Gesims. Das erst wäre „Renaissanceform“, wie sie von den Klassizisten begriffen und geschätzt wurde; der eigentliche Stil der ersten Hälfte des Quattrocento aber äußerte sich in der bewegten Differenzierung der vorderen Schranken, und ihn, der soviel mehr mit „Spätgotik“ zu tun hat, müssen wir zur Kenntnis nehmen.

Im gleichen Sinne der Entwicklung sind die Eckpfeiler der vorderen Kapellen mit den Sockelkästen über tragenden Elefanten und den vollplastischen Figuren vor der Folie der Nischen stärker zerstört als die in ihrer Dreigeschossigkeit „strähnigeren“ Pfeiler der hinteren Kapellen mit den verschmolzeneren Formen der Bildreliefs (Abb. 146).

Wenn nun die optisch stärker verschmolzenen Bildreliefs in den hinteren Kapellen auftauchen, heißt das nicht auch, daß die Bildreliefs der mittleren Kapellen später entstanden sind als die stark



147. Rimini, Tempio Malatestiano. Sarkophag der Isotta mit der ersten Inschrift, der Jahreszahl 1446



148. Rimini, Tempio Malatestiano. Musikengel, Pfeilerrelief der Isottakapelle

isolierenden Hochreliefs der Sigismundkapelle? Hier bedarf es der Erinnerung an die Herkunft des Agostino di Duccio aus dem Donatellokreis. Die 1442 entstandenen, datierten und signierten Reliefs vom Leben des S. Gimignano am Dom von Modena belegen dies unzweideutig. Donatellofiguren sind entlehnt, und der Versuch ist gemacht, die Hintergrundarchitekturen foliativ auf den Vordergrund zu beziehen. Doch lassen parallel gesträhte Faltenzüge und weit schwingende Schleifen bereits an Rimini vorausdenken.

Im Tempio Malatestiano müssen also die frühesten Reliefs diesem Ausgangspunkt am nächsten stehen. Sie befinden sich in der Isottakapelle, und zwar sowohl an den Eckpfeilern als auf dem Sarkophag des Grabmals (Abb. 147, 148). Die Putten, die dort die Inschrift halten, haben etwas von der pummeligen Tapsigkeit ihrer Geschwister an der Außenkanzel von Prato, und die Quetschfalten im Kinderfett, die wie naß anliegenden, über den Oberschenkeln aufhörenden Gewänder, die durcheinanderbewegten Gewandfalten und Haarwellen, die übermäßige Ausziehung des Kopfes schräg in die Tiefe beim rechten Putto sind donatelleske Einzelzüge. Das Grabmal selbst ist eine Synthese aus Florentinischem und Veronesischem¹⁶⁸, als ob Agostino di Duccio den Sarkophag und Matteo de' Pasti die heraldische Einmantelung besorgt hätte. In jeder Weise also drückt sich aus, daß hier eine frühe Phase der Stilentwicklung im Tempio Malatestiano vorliegt. Der 1454 als

¹⁶⁸ Venturi, Storia dell'Arte, 8/1, S. 514: „La decorazione veronese invade il tempio...“ zieht als Vorbild des Isottasarkophages das Grabmal Serego in S. Anastasia zu Verona heran; wir würden an das Brenzonigrab in S. Fermo Maggiore denken.

fast fertig erwähnte Ahnensarkophag hat dann das Veronesische unterdrückt und den Albertistil eingelassen¹⁶⁹.

Besonders wichtig aber ist es, den Stilunterschied zwischen den Reliefs an den Pfeilern der Isottakapelle und denjenigen der gegenüberliegenden Kapelle zu beachten. Nur die Musikengel der Isottakapelle (Abb. 148) haben Bezug zu Vorbildern aus dem Donatellokreis, während die „Spielenden Kinder“ diese Herkunft nur noch in einem ganz allgemeinen Sinn verraten. Und zwar sind es Donatellos Musikengel vom Hochaltar des Santo, an die sich Agostinos Reliefs der Isottakapelle inhaltlich und stilistisch anlehnern. Wenn wir auch nicht geradezu behaupten wollen, daß Agostino in Padua mitgearbeitet haben müsse — ausgeschlossen wäre es nicht —, so hat er die dortigen Engelreliefs doch wahrscheinlich gesehen. Die Übereinandersetzung der Reliefplatten würde einen weiteren Punkt der Übereinstimmung ausmachen und Kauffmanns Rekonstruktion des Paduaner Hochaltars hinsichtlich der an Pilastern angebrachten Engelreliefs stützen¹⁷⁰.

Auf den Reliefs herrscht dichte Formenvielfalt im Sinne Donatellos. In der gedrängten Füllung des Bildfeldes, im Reichtum der Überschneidungen, der großen- und artverschiedenen Binnenformen drückt sich die ungebärdige Freude der Musikanten auch kompositionell aus.

Im Vergleich dazu haben die Reliefs der gegenüberliegenden Kapelle der „Kindlichen Spiele“ (Abb. 149) etwas Glattgelecktes. Hochbezeichnend, daß die Figuren nun alle nackt sind, mit Flügeln, die dem Körper als eine durchsichtige zweite Haut aufgestempelt wurden, während die donatellesken Putten auf dem Isottasarkophag die lebendige Abwechslung zwischen Gewand- und Körperteilen unter Betonung des reich verschlungenen Faltenwerks gegeben hatten. Was die Komposition angeht, so ist sie sophistisch und „interessant“ geworden.

Diese Unterschiede lassen sich nicht aus zwei „Händen“ erklären, die gleichzeitig an den beiden mittleren Kapellen gearbeitet hätten; in ihnen äußert sich vielmehr die gleiche Stilbewegung, die wir von den reich geschichteten, vielfältigen Kapitellen der Nischenpilaster in der Sigismundkapelle bis zu den glatteren Bildungen in der Kapelle der „Freien Künste“ und am Grab des Malatesta beobachtet hatten. Tatsächlich ist es nur ein kleiner Schritt von den „Spielenden Kindern“ zu den „Freien Künsten“ (Abb. 150). Hier gibt es diese Erscheinungen des Überfeinerten, das hermaphroditische Wesen eines Kindes mit dem knappen Schurz über nackten Schenkeln, die wie aus weißer Seife bestehenden Gesichter. Generations-symbolisch ausgedrückt: der Verrat Lauranas an Donatello¹⁷¹.

Nicht ohne weiteres ist zu beweisen, daß die Isottareliefs früher entstanden sein müssen als diejenigen der Sigismundkapelle. Auch die Bildwerke dieser Kapelle liegen innerhalb des Gesamtbestandes des Tempio Malatestiano stilgeschichtlich früh. Die Tugenden und die Wappenthalter an den Eckpfeilernischen (Abb. 136), zu deren Stilgruppe noch der hl. Michael in der Isottakapelle zählt und der hl. Sigismund im Tabernakel der Fensterwand, berufen sich nicht so deutlich auf Vorbilder des Donatellokreises wie die Putten vom Isottasarkophag, zeigen auch nicht ohne weiteres die Art des Agostino di Duccio, die wir im Tempel unverwechselbar an sämtlichen Bildwerken der Ahnenkapelle und an denen der Planetenkapelle erkennen und durch den Vergleich mit dem Frühwerk in Modena und dem Spätwerk in San Bernardino in Perugia mit seinem Namen verknüpfen können; doch müssen wir die hier angedeuteten, schon von Ricci behandelten

¹⁶⁹ Ricci, S. 105. Danach sollte Agostino di Duccio, der gerade in Cesena weilte, 1454 nach seiner Rückkehr letzte Hand an den Sarkophag legen.

¹⁷⁰ R. Band in Mitt. d. Kh. Inst. in Florenz, V, S. 322, erhebt allerdings Einwände gegen Kauffmanns Rekonstruktion und setzt die Engelreliefs an die Predella.

¹⁷¹ Damit wollen wir nicht eine tatsächliche Mitarbeit Lauranas am Tempio Malatestiano behaupten.



149. Rimini, Tempio Malatestiano. Puttenrelief in der Kapelle der „Kindlichen Spiele“



150. Rimini, Tempio Malatestiano. Kapelle der „Freien Künste“, „Grammatica“

Probleme weiter offenlassen und uns mit der Feststellung begnügen, daß zwischen den Bildwerken der Isotta- und Sigismundkapelle keine Stufe zeitlicher Silentwicklung abgelesen werden kann.

Damit sind wir den Weg durch die Entstehungsgeschichte des Tempio Malatestiano, soweit er durch die an den Kapitellen gemachten Beobachtungen veranlaßt worden war, zu Ende gegangen. Drei Phasen ließen sich heraustrennen:

1. Der vorquattrocenteske Bestand, über dessen genaueren Umfang in diesem Rahmen keine Untersuchungen angestellt werden sollten, obwohl trotz Riccis gründlicher Vorarbeiten hier noch manche Frage der Klärung harrt, wie Augusto Campana¹⁷², der berufenste wissenschaftliche Betreuer

¹⁷² Augusto Campana, *Per la storia delle cappelle trecentesche della chiesa Malatestiana di S. Francesco*, Studi Romagnoli II, Faenza 1951, S. 17—37. Dort auf S. 26 der entscheidende Hinweis auf die erst nach dem Erscheinen des Riccischen Werkes veröffentlichte Bulle des Papstes Nikolaus V., die unter dem 12. September 1447 eine Stiftung von 500 Fiorini für die „cappella angelorum“ durch Isotta de' Atti festgehalten hat. Die Engelskapelle, heißt es dort, sei durch Leontinus, Bischof von Fano, gegründet und erbaut worden („fundari necnon edificari“ — während es sich für Isotta um „reparari et reformari“ gehandelt hat). Da Leontinus zwischen 1362 und 1388 (oder 1389) Bischof von Fano gewesen ist, liegt die Datierungsspanne der Kapelle fest. Nach dem Wortlaut der Bulle hat Isotta nicht eigentlich bauliche Arbeiten in der Kapelle vornehmen lassen, und eine solche Deutung wird auch aus anderen Gründen wünschbar. Dafür muß die ganze, von Ricci erarbeitete und von Ravaioli ergänzte ältere Baugeschichte der Kirche erörtert werden.

Von einer ducentesken Kirche sind noch Portalreste erhalten (Ricci, Abb. 232) sowie romanische Lisenen und Blendbögen an der rechten Mittelschiffs-Außenwand oberhalb der Wölbung der kleinen Reliquienkapelle (Ricci, fig. 222). Die Fassade dieser Kirche trug ein Rosenfenster, dessen Achse nicht mit der des Albertiportales zusammenfällt. Vielmehr ist das Portal um 52 cm nach links versetzt, weshalb Ravaioli, der dies entdeckte, die Schlußfolgerung zog, das Mittelschiff sei durch Pasti, unter Zerstörung der

des Tempels, kürzlich festgestellt hat. Jedenfalls gehen einige Kapellen in der Wandsubstanz auf diese Phase zurück¹⁷³, auch die Schranken vor den zweiten Kapellen beider Seiten.

2. Zur zweiten Phase, mit der das Unternehmen des Sigismondo Malatesta einsetzte, gehört der Isottasarkophag, mit Wahrscheinlichkeit auch die weitere bau- und bildplastische Ausstattung dieser Kapelle. Die Stile Pisanellos und Donatellos haben einander hier getroffen.

3. Die dritte Phase, womöglich kaum später beginnend als die zweite, schließt die Einrichtung der übrigen Kapellen ein. Stiltendenzen des Alberti machen sich an ihrem Anfang bemerkbar, obwohl wir einen direkten gestalterischen Eingriff des Humanisten ausschließen möchten.

Die überlieferten Daten stehen zu unserer Deutung nicht im Widerspruch. Das früheste im Tempel angebrachte Datum ist das Jahr 1446, das durch die ursprüngliche Inschrift auf dem Isottasarkophag verkündet wurde (Abb. 147.).

„ISOTE ARIMINENSI FORMA ET VIRTUTE ITALIE DECORI MCCCCXLVI“.

1446 war für Sigismund das entscheidende Glücksjahr seines Lebens gewesen. Er hatte Francesco Sforza besiegt und die Liebe der Isotta degli Atti gewonnen.

ducentesken linken Umfassungswand, um dieses Stück nach links verbreitert worden (Gino Ravaioli, *La facciata romanica del S. Francesco di Rimini sotto i marmi albertiani*, Studi Romagnoli, I, 1950, S. 292). Die Deutung setzt die Theorie Riccis voraus, daß der ducentesken Kirche im Laufe des nächsten Jahrhunderts Kapellen verschiedener Größe unregelmäßig angefügt worden seien, bis die „Sistemazione“ durch Pasti die Außenwände aller Kapellen auf die gleiche Flucht und damit den Grundriß des Tempio wieder auf ein Rechteck gebracht hätte. Für diese Theorie scheint vor allem der archäologische Befund im Bereich der Isotta-Reliquienkapelle zu sprechen, wonach die Isottakapelle einstmals eine um ein geringes weiter innen liegende Außen-Abschlußwand gehabt habe. Andererseits soll die Mauersubstanz der Planetenkapelle, die mit der Anlage des Matteo de' Pasti fluchtet, vor-quattrocentesk sein. Das wäre nicht weiter auffällig, da Ricci mit der Unregelmäßigkeit des älteren Grundrisses rechnet. Aber die gotischen Schranken der beiden mittleren Kapellen, die entschieden vor-quattrocentesk sind und nach Ausweis der Fußbodenführung offenbar nicht nachträglich durch Pasti versetzt werden mußten, deuten darauf hin, daß die heutige Mittelschiffbreite bereits vor Pasti im Trecento bestanden haben wird. Dadurch wird Ravaiolis Erweiterungstheorie entweder für das Trecento wirksam gemacht werden oder ganz wegfallen müssen. Da die Mittelschiffswände je einen kleineren Spitzbogen in der Mauersubstanz der fünften Raumquerachse (hinter Planetenkapelle und Kapelle der Freien Künste) bergen, sowie einen großen über dem Eingang zur Planetenkapelle, liegt hier ohnehin ein vor-quattrocentesk Langhaus schon fest. Die wichtigere Frage zielt aber auf die Fluchlinie der Kapellenabschlußwände, und hier gibt ein kleines Formdetail überraschende Antwort: Das niedrige Spitzbogenfenster in der tonnengewölbten Zelle auf der linken Seite zwischen erster und zweiter Kapelle hat an den Gewänden trecenteske Kämpferprofile, die den Profilen der älteren Schranken und trecentesken Formresten in Campanilegegend genau vergleichbar sind. Demnach ist bereits im Trecento die äußere Umfassungswand, zumindest an dieser Stelle, in der heutigen Flucht gelaufen bzw. ist substantiell mit ihr identisch! Auf der rechten Seite der Kirche aber war die heutige Flucht bereits durch die ältere Planetenkapelle eingehalten worden. Man würde die Außenwände sich nun über die Gesamtlänge der Kirche hin verlängert und im Trecento entstanden denken — wobei man durch den einheitlich geschlossenen Grundriß auch die stilgeschichtlich passende Vorstellung erzeugte —, wenn nicht die Schwierigkeit einer nach Ricci einstmals weniger tiefen Isottakapellen-Vorgängerin bestünde. Hier neige ich dazu, eine vor der leontinischen „Cappella Angelorum“ entstandene Kapelle anzunehmen und glaube nicht, daß der Stil der Sockelornamentik ihrer Westwand — zu sehen von der Reliquienkapelle aus — dem entgegensteht. Was aber die beiden ersten Kapellen beider Seiten betrifft, so scheinen sie nach den Dokumenten als einzige wirklich substantiellen Neubau erfordert zu haben, und hätten also möglicherweise keinen Platz in unserer Rekonstruktion des trecentesken Gesamtgrundrisses.

Ob dieser Vorschlag einer neuen Baugeschichte zu wirklicher Lösung führt, das ließe sich durch Untersuchung der Mittelschiffs-Außenwand der linken Seite über der Wölbung der Zwischenzelle auf die Probe stellen. Im übrigen würde meine Rekonstruktion zu Ravaiolis angedeuteter Vermutung einer größeren gotischen Choranlage an Stelle von Riccis Dreikapellen-Front gut passen (Ravaioli, Studi Romagnoli, II, 1951, S. 123). Und es würde sich eine innere Unwahrscheinlichkeit der bisherigen Ansicht, daß kurz nacheinander um 1450 zwei Umfassungswände, Pastis innere und Albertis äußere, entstanden wären, gänzlich aufheben lassen.

¹⁷³ Die Baugeschichte der Reliquienkapelle ist bei Ricci, S. 172, fig. 226, doch lückenhaft. In der Kapellen-Außenwand hatte sich ein großes Spitzbogenfenster befunden, das nach Einziehung des Gewölbes im Quattrocento im unteren Teil durch ein kleines Fenster ersetzt, oberhalb des Gewölbes aber belassen wurde. Ricci behauptet, Pasti habe zuerst diese Zelle ohne Wölbung gebaut, den Raum sodann aber zu hoch gefunden und den neuen Gedanken gefaßt, ihn durch eine Wölbung der Höhe nach zu halbieren. Das gerade erst entstandene hohe Spitzbogenfenster habe er dann eben überschneiden müssen. Daß Pasti so träumerisch gehandelt haben sollte, wäre erstaunlich. In Wirklichkeit hat er seine Wölbung in einen vorgefundenen trecentesken Raum eingezogen. Das bestätigt die Theorie der trecentesken Raumverweiterung. Es ergibt sich noch, daß die Reliquienkapelle und ihr Gegenüber anfänglich nicht die gleichen Höhen hatten, denn das trecenteske Fenster der Kriegerkapelle, wie man diese Zelle nennen kann, hat nur die für einen niedrigen Raum passende halbe Höhe.

Eine Inschrift auf dem „Castellum Sigismundum“ und eine Reihe von Medaillen¹⁷⁴ hatte das Jahr herausgestellt, und wir erfahren von griechischen Lettern an den Flanken des Tempels, daß der Fürst mit dessen Neugestaltung seine Dankbarkeit an die Gottheit bezeugen wollte¹⁷⁵. An die glückhaften Ereignisse von 1446 erinnert die Inschrift auf dem Sarkophag¹⁷⁶. Die einfachere Auslegung, es sei damit auch die tatsächliche Entstehungszeit des Grabmals gemeint, verbietet sich mangels dokumentarischer Unterlagen. Immerhin bezieht sich das früheste dokumentarisch erhaltene Datum zur Tempelgestaltung eben auf die Isottakapelle, das Bestätigungsschreiben Nikolaus' V. vom 12. September 1447 für Isottas Stiftung zugunsten der Engelskapelle¹⁷⁷. Am 31. Oktober desselben Jahres fand die Grundsteinlegung für die Sigismundkapelle statt¹⁷⁸. Aber an ihr, wenn sie wirklich neu aufgebaut werden mußte, wie Ricci nachzuweisen suchte, waren mehr Bauarbeiten nötig als an der Isottakapelle, deren Wandsubstanz schon bestanden hatte, so daß bei dieser die gestifteten Gelder sogleich in der Dekoration aufgehen konnten. Nebenan in der Sigismundkapelle wurden im Herbst 1450 die Elefanten aufgestellt¹⁷⁹. Danach werden die Hauptarbeiten für das Pilastergerüst stattgefunden haben, und tatsächlich ist 1452 die Kapelle geweiht worden¹⁸⁰. Eine Weihenachricht zur Isottakapelle ist dagegen nicht überliefert: offenbar ist hier eine Weihe nicht notwendig gewesen, da die Kapelle bereits durch Fra Leoncino im letzten Drittel des Trecento eingerichtet worden war. Jedenfalls läßt sich der gewisse stilgeschichtliche Vorsprung der Isottakapelle vor der Sigismundkapelle auch an der Dokumentierung durchaus ablesen.

Die Ikonographie des Tempels und ihre Entwicklung innerhalb der Geschichte des Baus fügt sich diesen Gedankengängen ein. Schon Ricci hatte erkannt, daß die früher entstandenen Kapellen durch den besonderen Anteil an Malatestaheraldik in der Ikonographie charakterisiert sind, und wir möchten in dieser Richtung einen Hinweis geben, nachdem uns die Kapitelle den Weg dazu gezeigt haben. Die Ikonographie der Isottakapelle ist einmal durch das Thema der Engel — „Cappella Angelorum“ — allgemein vorausbestimmt gewesen. Musikengel besetzen die Pfeilerreliefs (Abb. 148), der Erzengel Michael die Nische an der Fensterwand. Dazu trat als neues Motiv die Malatestaheraldik, die eine Reihe von Wappenzeichen: SI = Sigel des Fürstennamens, Schachbrett, Rose und Elefanten liefert hat. Das häufige Vorkommen von Elefant und Rose verbindet nun die Kapelle mit den Isottamedaillen des Jahres 1446, und zwar in spezifischer Weise, da das sonst nicht mehr vorkommende Emblem des Elefanten unter Sonnenstrahlen, die aus einer Wolke hervorbrechen, lediglich auf einer Isottamedaille¹⁸¹ und am Postament des rechten Pfeilers unserer Kapelle erscheint. Die besondere Wichtigkeit der Rose für die Isottakapelle aber war schon aufgefallen, da sie nur hier die Stelle der Kapitellblüten eingenommen hat, von der sie in den übrigen Kapellen durch Engelsköpfe wieder verdrängt werden sollte. Sehen wir von den großen Rosen auf den Pfeilerreliefs ab, weil sie ebenso auch in der Kapelle der „Kindlichen Spiele“

¹⁷⁴ Ricci, S. 145, zur Kastellinschrift. Isottamedaillen von 1446: Ricci, fig. 46, 47, 48, 49, 52, Sigismundomedaillen von 1446: fig. 38, 39, 41, 42, 43, 44. Weitauß die meisten Medaillen tragen dieses Jahr.

¹⁷⁵ Ricci, S. 217.

¹⁷⁶ So auch Ricci, op. cit.

¹⁷⁷ Augusto Campana, op. cit., S. 26.

¹⁷⁸ Ricci, S. 210.

¹⁷⁹ Ricci, S. 219.

¹⁸⁰ Ricci, S. 221. 1454 heißt es, der Ahnensarkophag sei fast fertig, die Ahnenkapelle habe aber noch nicht ihr verkleidendes Formgerüst (Ricci, Doc. 588, 589). 1454 scheint der Brief Albertis geschrieben zu sein (Ricci, Doc. 587), 1457 ist Agostino di Duccio nach Perugia gegangen (Ricci, S. 105).

¹⁸¹ Ricci, fig. 48.

gegeben werden, so halten doch Musikengel der Isottakapelle Rosen in einer Weise, die an inhaltliche Bedeutung denken läßt, und auch die große Rosenblüte auf einer Isottamedaille des Jahres 1447¹⁸² verlangt Beachtung. Auf einer Medaille des Jahres 1446 finden wir gar den Elefanten, heraldisches Emblem für Sigismund, wie er auf eine Rose zugeht¹⁸³. Eine wichtige Tatsache liegt darin, daß die anspruchsvolle Rühmungsinschrift für Isotta nur am Sarkophag und auf drei Medaillen, von denen zwei aus dem Jahre 1446, eine aus dem Jahr 1447 stammen, vorkommt. Eine der Medaillen von 1446 scheint uns den Schlüssel zur besonderen Ikonographie unserer Kapelle zu liefern¹⁸⁴. Auf der Vorderseite ist die junge Frau im Profil mit Haube abgebildet, umgeben von den preisenden Worten; auf der Rückseite fliegt ein Engel heran, der einen Kranz darbietet. „Isotta, von den Engeln gerühmt“, unter diesem Motto möchten wir die Ikonographie der Kapelle nun verstehen. Die Wichtigkeit der betreffenden Medaille geht auch daraus hervor, daß sie dem Grabe des Fürsten beigegeben worden ist. Die Isotta-Ruhmes-Ikonographie nimmt, wie die Medaillen lehren, das gleiche Gewicht wie die Sieges-Ikonographie Sigismondos ein, der sich als „Imperator“ und „Capitaneus generalis“ des päpstlichen Heeres verewigen ließ.

Christliche und weltliche Ikonographie durchdringen einander auch in der benachbarten Sigismondkapelle. Elefanten, Embleme aus der Heraldik des fürstlichen Stifters, werden zu Begleittieren des königlichen Namenspatrons Sigismondo, dessen Thronsitz sie stützen, die Malatestawappen am Rüssel. Und der Stifter legte Wert darauf, an der Rangebene des hohen Heiligen seinen Anteil zu haben: „Heiliger Sigismund . . ., der Deinen Namen bewahrt, Malatesta, hat Dir von Marmor das stolze und immerwährende Werk errichtet“¹⁸⁵, so verkündet es die Weihinschrift an der Fensterwand.

An den Pfeilerreliefs dieser Kapelle (Abb. 136) finden wir die fürstlichen Wappen, von Pagen getragen, über den christlichen Tugenden; in der Ahnenkapelle (Abb. 140) die antikischen Allegorien des Sarkophages der Malatestafamilie und die christlichen Sinngestalten von Sybillen und Propheten. Die Bildwerke der zweiten Kapelle auf der linken Seite (Abb. 149) haben einen noch nicht ergründeten, vielleicht auch heraldisch zu deutenden Inhalt, die der Planetenkapelle (Abb. 141) auf der rechten Seite stellen in bisweilen recht heidnischer Weise Sternbilder und Tierkreiszeichen dar¹⁸⁶, die der gegenüberliegenden Kapelle in immer noch nicht genau geklärter Weise die Freien Künste (Abb. 150). Christliche Universalität, die Sakrales und Profanes zusammengeschlossen hätte? Ein Papst, Pius II., der es doch wissen mußte, hat den „Templum Divae Isottae“ als heid-

¹⁸² Ricci, fig. 53.

¹⁸³ Ricci, fig. 48.

¹⁸⁴ Ricci, fig. 49.

¹⁸⁵ Sancte Dicata Tibi Haec Aedes Et Condita Soli
Sigismunde Piis Addite Caelitibus,
Quive Tuum servat Nomen Malatesta Superbum
Aeternumque Tibi marmore struxit Opus.

„Superbum aeternumque“ ist sowohl auf „Opus“ als auf „Nomen“ zu beziehen.

¹⁸⁶ Die neueste Arbeit zur Ikonographie des Tempels: Ch. Mitchell, The imagery of the Tempio Malatestiano, Studi Romagnoli, II, 1951, Faenza, S. 77—90, kommt zu einer interessanten Deutung der Reliefs in der Planetenkapelle. Ihrzufolge läge die Ikonographie eines Sonnen- und Ewigkeitskults, auch Gleichsetzungen Sigismondos mit Apollo auf dem Relief der „Einwirkungen des Mondes“ vor. Ich muß gestehen, daß es mir schwer fällt, diesen Gedankengängen zu folgen. Schon ihre Induktion ist von einer rechten Spitzigkeit, denn die Formulierung Valturios (De re militari, XII, 13) „ex abditis philosophiae penetralibus sumptis“ wird kaum punktuell auf eine konkrete Macrobius-Stelle zu beziehen sein, sondern in diesem Zusammenhang hyperbolischer Lobpreisungen Sigismondos nur bedeuten, daß der „scharfsinnigste und ohne jeden Zweifel berühmteste Fürst dieses Zeitalters“ auch die letzten Tiefen der Philosophie gekannt und für die Bilder des Tempels verwertbar gemacht habe. Die Formel „ex abditis philosophiae . . .“ wird noch viel häufiger in der Literatur vorkommen als bei Macrobius. — Der Kern der Thesen Mitchells bleibt gleichwohl fruchtbar, indem auf Sigismondo als mehr oder weniger unmittelbare „Zielfigur“ der Ikonographie mit Nachdruck hingewiesen wird.

nisch gebrandmarkt¹⁸⁷, und mag das für den leidenschaftsloseren historischen Betrachter zu weit gegangen sein, so hat doch die vermischende, mehrdeutige Bildwelt die Verdammung nicht ganz zu Unrecht auf sich gezogen. Es ist eben „varietà e copia“ im Programm, während im Mittelalter Christentum immer Versammlung und Richtung auf Eines bedeutet hatte. In dieser Schicht decken sich Inhalt und Form des Tempio Malatestiano¹⁸⁸.

SCHLUSS

Zweierlei bleibt noch zu tun. Eine systematische Übersicht soll die Kapitelltypen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz unter Aufzeigung des Zusammenhangs mit den antiken Vorbildern aufschlüsseln.

Was den „Eigenstil“ der Frührenaissance betrifft, so hat sich unsere Erfahrung davon in den Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke niedergeschlagen. Wir trafen nicht auf die „Entdeckung des Individuums“, noch hatten wir Anlaß, das 15. Jahrhundert auf dem Wege zur „Freiplastik“ zu begleiten oder den Begriff der „Harmonie“ durch seine Kunst in besonderer Weise ausgesagt zu finden. Eher ist uns das begegnet, was die Zeitgenossen an Donatello gerühmt haben, wenn sie ihn als „pronto nella varietà“ bezeichneten¹⁸⁹, oder was den vorgeblichen Klassizisten Alberti dazu geführt hat, die Hauptstraße einer Stadt flußartig gewunden zu fordern, damit sich durch die stets wechselnden Anblicke neue Reize ergeben könnten¹⁹⁰.

Daß die Formel „varietà e copia“, die das zweite Buch von Albertis 1435 geschriebenem Maltraktat weitgehend bestimmt¹⁹¹, zu einem wichtigen Wertbegriff in der Kunstbetrachtung des 15. Jahrhunderts geworden ist, mag uns etwas zur Wesensbeschreibung dieser Epoche beitragen.

¹⁸⁷ Pii II Commentarii, Frankfurt 1614, S. 51: „Verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam Christianorum quam Infidelium daemones adorantium templum esse videretur.“

¹⁸⁸ Der von E. Panofsky (Early Netherlandish Painting, Harvard 1953, S. 146) entwickelte Begriff einer eingekleideten Symbolik im 15. Jh. gegenüber der offenkundigen Symbolik des Mittelalters betrifft auch den Stil der Tempel-Ikonographie, deren Mehrdeutigkeit Ricci (S. 316—318) hervorgehoben hatte, und enthält die Aufforderung, Symbolik, Allegorik, Stoffauswahl nicht anders als die jeweiligen Formphänomene auf ihren geschichtlichen Stil hin zu befragen.

¹⁸⁹ Cristoforo Landini im Dante-Kommentar. Schlosser, Kunsliteratur, Wien 1924, S. 93.

¹⁹⁰ De re aed. IV, 5, Fol. LVI r.

¹⁹¹ L. B. Alberti, Della pittura, ed. L. Mallé, Flor. 1950, S. 87, 91, 92 u. a. Siehe dazu des Verfassers Aufsatz in Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1957, S. 229—238.

SYSTEM DER KAPITELLTYPEN

(Vom Gesichtspunkt der Frührenaissance her)

Grundmöglichkeiten seit der römischen Antike überhaupt:

- A. Dorisch-Toskanisch
- B. Ionisch
- C. Korinthisch
- D. Komposit
- E. Kelch
- F. (Sonderbildungen)

I. Römische Antike:

Sämtliche Grundtypen kommen vor.

- A. *Dorisch-Toskanisch* : Für die Frührenaissance von geringerer Bedeutung. Beispiel: Kolosseum, Erdgeschoß.
- B. *Ionisch* : Die Varianten ohne Bedeutung für Frührenaissance.
- C. *Korinthisch* : Im Grundschemata sehr einheitlich, grundsätzlich Spreizvoluten mit Hüllblättern aus Stengelkelchen, innere Voluten niedriger (Beispiel aus S. Miniato, Abb. 28).
- D. *Komposit* :
 - 1. Normal — Zwei Lagen Akanthus, voller Aufsatz aus Voluten, Eierstab, Astragal (Beispiel aus dem Museo Nazionale, Neapel, Abb. 29).
Varianten — Nur eine Blattlage, andere Blattanordnung, andere Zierleisten, kannelierter Grund (Vorhalle des Lateranischen Baptisteriums) etc.
 - 2. Reduziert
 - a) Halskannelüren mit vollem Voluten-Eierstabaufsatz (Beispiel im Hofe des Thermenmuseums).
 - b) Halskannelüren mit bloßem Eierstab oder bloßer Blattwelle (ebenfalls Beispiel im Hof des Thermenmuseums).
 - c) Halsblätter in einer oder zwei Lagen, auch größenverschieden, Eierstab oder Welle als Rand (Beispiele: Ostia Antica in der Nähe der Porta Marina und Langhaus S. Pudenziana).
- E. *Kelch* :
 - 1. Einfache Kelche aus: zwei eingehängten Voluten, zwei Kelchblättern, Mittelblüten, Eierstab oben (Beispiel aus dem Museum zu Triest, Abb. 30).
 - 2. Davon ausgehend: zwei eingehängte Voluten, eine Blattlage (Beispiel Lateran Nr. 75, Abb. 32, rechts oben).
 - 3. Weiter entwickelt: Kelchvolutenkapitell des „formzerlegten Typs“ — Kelchblätter, zwei Volutenpaare, tiefliegender Eierstab und Mittelranken (Beispiel Lateran Nr. 188, 192, 65, Abb. 33, 34).
 - 4. Abart davon: Kelchblätter, die in Röllchen enden, untere Blattlage, Ranken im Mittelfeld, „Kelchblatt-Rankenkapitell“ (Beispiel Kapitol, Via Tre Pile, Abb. 31).
- F. *Sonderbildungen* : Kopfkapitelle, Delphin-, Vogel-, Figurenkapitelle, Kombinationen mit Vasen, Muscheln, Girlanden etc.

II. Florentiner Protorenaissance:

Es kommen nur vor:

- B. *Ionisch*: Mit dem Kennzeichen der Halskehle (Baptisteriumsemporen, Abb. 37).
 - C. *Korinthisch*: Grundanordnung wie Antike, Stil entweder „hartgekämmt“ oder weitgehende Imitation (Baptisteriumsergeschoß, SS. Apostoli, Abb. 35).
 - D. *Komposit*: Grundanordnung wie antike Normalmuster (Beispiele wie vorher, Abb. 36).
 - E. *Kelch*: Die vierte Gruppe der antiken Kategorie E, das „Kelchblattrankenkapitell“, nur an Pilastern (San Miniato, Fassadenobergeschoß und Apsis; Baptisterium, Emporen und Obergeschoß außen, Abb. 37).
- Antike Sonderbildungen sind nicht aufgenommen.

III. Florentiner Frührenaissance (erste Hälfte des Quattrocento):

- A. *Dorisch-Toskanisch*: Kommt selten vor. Am Erdgeschoß des Palazzo Rucellai als Dreizonenkapitell mit Kannelüren am Hals, Eierstab am Polster und Deckplatte (Abb. 114).
 - B. *Ionisch*: Wie Protorenaissance (Abb. 45).
 - C. *Korinthisch*:
 - 1. „Brunelleschi-korinthisch“: Voluten groß und höhengleich, Mittelvoluten verbunden, ohne Hüllblätter, Stengelkelche nur leicht vorgewölbt, Blätter meist lappig gerandet, Enden geknittert. In Bauten Brunelleschis (Abb. 46), Übernahme (kopierende) durch Donatello am Ludwigstabernakel, Michelozzo in San Marco und S. Croce (Abb. 96). Übernahme unter linearer Disziplinierung durch Alberti (San Pancrazio, S. Maria Novella, Abb. 121, 122). Noch langes Weiterwirken durch die Volutenanordnung (Abb. 59).
 - 2. „Michelozzo-korinthisch“: Antikischer, spitzer Akanthus, Voluten, die noch vom Brunelleschityp ausgehen: Kapelle des Medici-palastes, Langhaus von San Lorenzo, Badia Fiesolana, Sakristei von S. Felicitá (Abb. 102, 62). Etwas weiter entwickelt: Langhaus von S. Spirito (Abb. 59).
 - 3. Exakte Reproduktionen des antiken Modells: Tabernakel der SS. Annunziata, Tabernakel von S. Miniato (nur noch die Voluten höhengleich, Abb. 104), Tempio Malatestiano (Abb. 138).
 - D. *Komposit*:
 - 1. Normal: Brancaccigrab (Abb. 72), Tabernakel der Annunziata, von S. Miniato (Abb. 105), Ferrara, Arco del Cavallo. Mit Blättern vom Brunelleschityp: Tempio Malatestiano. Mit einer Blattlage bevorzugt von Michelozzo (Medici-palast, Abb. 99).
 - 2. Reduziert:
 - a) Halskannelürenkomposit: Fenster des Palazzo Medici, zweiter Kreuzgang S. Croce, Kreuzgang der Badia Fiesolana, Tabernakel von S. Miniato (Abb. 106).
 - b) Halskannelüren mit bloßem Eierstab: Donatello's Salomerelief (Abb. 73), S. Maria Novella, Fassadenpilaster (Abb. 123), Innenstützen des Doms zu Pienza.
 - c) Halsblätter mit Eierstab: Johannestondo in der Alten Sakristei (Abb. 79), Fensterpfosten im Korridor zum Noviziat S. Croce, Domlaterne (Abb. 97).
- Mischbildung mit korinthischem Muster: Säulenkapitelle der Findelhausloggia (Abb. 43).

E. *Kelch*:

1. Einfache Arten: Eingehängte Kelchvoluten an der Prateser Kanzel, S. Agostino zu Montepulciano, im Annunziatenvorhof, in San Marco zu Rom (Abb. 98, 92). Blattkelche: San Martino a Gangalandi, Tempio Malatestiano (Abb. 125).
 2. Davon ausgehend: Kelchvoluten über einer Blattlage. Einfache Liegevoluten über Blättern: Strozzigrabmal in S. Trinità (wie Lateran Nr. 75, Abb. 91), Sant' Andrea in Mantua, die Außenpilaster der Fassade mit echtem Volutenkelch über Blattlage (Abb. 127). Am Brunigrabmal ist dieser Grundtyp mit je zwei Eckblättern, einem in Röllchen endenden Blattkelch, einer Leuchterpalmette im Mittelfeld weitergebildet (Abb. 116). Am Marsuppinigrabmal (Abb. 124) ist wiederum dieser Typus übernommen, nur daß strähnige Form und spitze Komposition sich seiner bemächtigt haben. In beiden letzteren Fällen ließe sich die Anordnungsweise auch vom „Kelchrankenkapitell“ (Abb. 31, 37) her demonstrieren.
 3. Weiterentwickelt: Kelchvolutenkapitell des formzerlegten Typus mit tiefliegendem Eierstab usw., wie Antik E 3. Das „Bildkapitell“ in Prato (nicht ganz vollständig vom Typ Lateran Nr. 188 übernommen, Abb. 78), Tabernakel von S. Miniato (Abb. 107), Palazzo Rucellai (Abb. 114), zweiter Kreuzgang von S. Croce (Abb. 111), Tempio Malatestiano (Abb. 139), Rom, Fassade S. Maria del Popolo).
- Mischbildungen: „Korinthische Kelchkapitelle“ (Voluten wachsen aus Stengeln). Kelch aus Blättern, korinthisches Volutenpaar daraus aufsteigend: Pilasterkapitelle der Domlaterne (Abb. 97). Ähnlich: Eine Lage Blätter, dazwischen aus caulicoli aufwachsende kelchbildende Voluten: Annunziatensakristei (Abb. 95).

Als Synthese eines reduzierten Kompositmusters „Dc“ (Zonenkapitell) mit einem Volutenkelch verdient Albertis Seraphenkapitell von der Fassade des Tempio Malatestiano mit Recht, das Erzkompositkapitell der Frührenaissance zu heißen (Abb. 130).

- F. *Sonderbildungen*: Sie werden von Donatello besonders gepflegt: Kopf-, Kessel-, Tierkapitelle. Im Tempio Malatestiano: Fisch-Vogel-Kapitelle, an San Bernardino zu Perugia: Fisch-Vasen-Kapitelle. Nichtantikische Sonderbildungen dagegen sind Wappenkapitelle (Wappen unter Liegevoluten: in der Bibliothek zu Cesena, Wappen in Volutenkelchen: in San Marco zu Rom).

Schon aus diesem Schema läßt sich der Sinn der Frührenaissance für zusammengesetzte Bildungen (Komposit und Kelch) erkennen. Nur Brunelleschi ging hier den strengeren Weg über das korinthische Kapitell, das aber erst von Bramante und Michelangelo in seinem plastischen Grundwesen erschlossen werden sollte.

HÄUFIGER HERANGEZOGENE LITERATUR, DIE ABGEKÜRZT ZITIERT WIRD

Alberti	Leon Battista Alberti, <i>Decem libri de re aedificatoria</i> , Paris 1512, zit.: <i>De re aed.</i>
Anonimo Autore	Le vite di Filippo Brunelleschi Scultore ed Architetto Fiorentino, scritte da Giorgio Vasari e da anonimo Autore, Herausgegeben von Carl Frey, Berlin 1887, zit.: Brunelleschi-Vita
Vasari	Giorgio Vasari, <i>Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, con nuove annotazioni e commenti</i> da G. Milanesi, Firenze 1878, zit.: Vasari-Milanesi
Burckhardt	Jakob Burckhardt, <i>Geschichte der Renaissance in Italien</i> , 2. Auflage, Stuttgart 1878; <i>Der Cicerone</i> , Stuttgart 1939
Stegmann-Geymüller	C. v. Stegmann und H. v. Geymüller, <i>Die Architektur der Renaissance in Toskana, Band I, Fil. Brunelleschi</i> , München 1885, zit.: Toskanawerk
Fabriczy	Cornel von Fabriczy, <i>Filippo Brunelleschi</i> , Stuttgart 1892, zit.: Fabriczy
Heydenreich	Ludwig Heinrich Heydenreich, <i>Spätwerke Brunelleschis</i> , Jb. d. Pr. K. Slgn. 1931, 52, S. 1—28, zit.: Heydenreich, <i>Spätwerke — Gedanken zu Michelozzo di Bartolommeo</i> , <i>Festschrift für W. Pinder</i> , Leipzig 1938, S. 264ff., zit.: Heydenreich, <i>Pinderfestschrift</i>
Ricci	Corrado Ricci, <i>Il tempio Malatestiano</i> , Milano 1925, zit.: Ricci
Kauffmann	H. Kauffmann, <i>Donatello</i> , Berlin 1935, zit.: Kauffmann
Paatz	W. u. E. Paatz, <i>Die Kirchen von Florenz</i> , Frankfurt 1940—1954, zit.: <i>Kirchenwerk</i> (oder Paatz)
Morisani	Ottavio Morisani, <i>Michelozzo Architetto</i> , Turin 1951, zit.: Morisani
Wittkower	R. Wittkower, <i>Architectural Principles in the Age of Humanism</i> , London 1952, zit.: Wittkower
Saalman	Howard Saalman, <i>Filippo Brunelleschi, Capital studies, Master of Arts - Arbeit am New Yorker Institute of Fine Arts</i> , 1955, Masch. Schrift (Exemplar im Florentiner Kunsthistorischen Institut), zit.: Saalman

Dem Soprintendente alle Gallerie in Florenz, Professor Dr. Filippo Rossi, bin ich zu größtem Dank verpflichtet für die Bereitwilligkeit, mit der er seine Photoabteilung zur Neuaufnahme von Brunelleschikapitellen zur Verfügung gestellt hat. Den Herren der Photoabteilung, insbesondere Dr. Cipriani, gebührt mein Dank für die von ihnen geleistete vorzügliche Arbeit.

Vieles verdanke ich der fruchtbaren Umgebung der Biblioteca Hertziana in Rom, vor allem ihrem Leiter Professor Graf Wolff Metternich, der mir die Wege wies zum Verständnis der italienischen Renaissancebaukunst. Mögen ihm die Ergebnisse dieser Untersuchung auf seinen eigenen Forscherwegen dienlich sein.