

SCHUTZ-MAPPE

zu dem Werke

Die Architektur der Renaissance in Toscana

Bd. 2.

München

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft  
vormals Friedrich Beckmann

K. S. Akademie  
gr. 2<sup>te</sup> Map  
1193  
1888



VON  
DR. CARL VON STEGMANN

MIT AUSFÜHRLICHEM ILLUSTRIERTEM TEXT



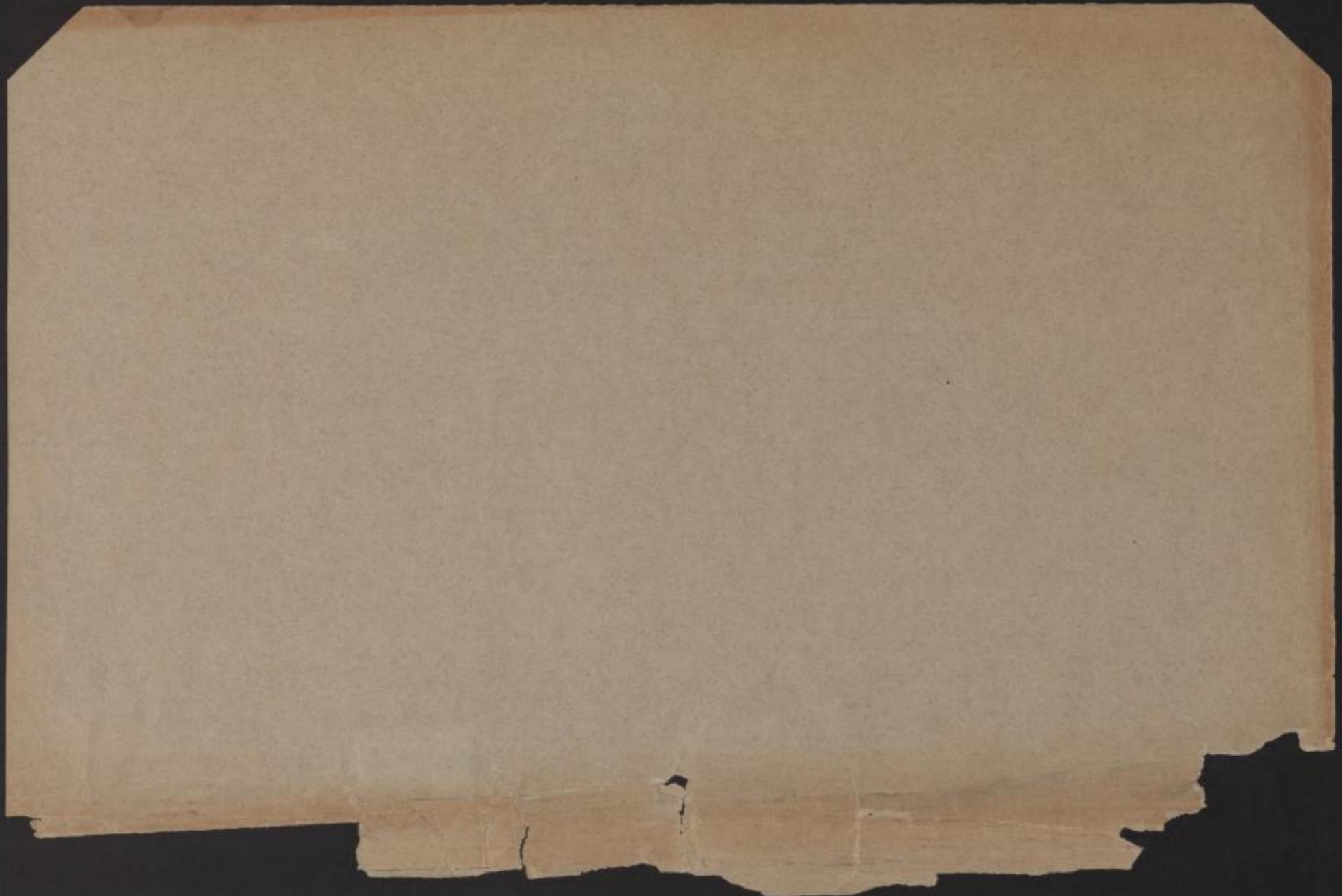
MÜNCHEN, 1896.

VERLAGSANSTALT FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT

VORMALS FRIEDRICH BRUCKMANN

+

Lieferung XXXV und XXXVI



DONATELLO (Schil  
ANDREA DEL V  
BATTISTA DEL T  
DIE BILDHAUERE

Fig. 3. Schil  
" 4. Säule

Fig. 1. Schema

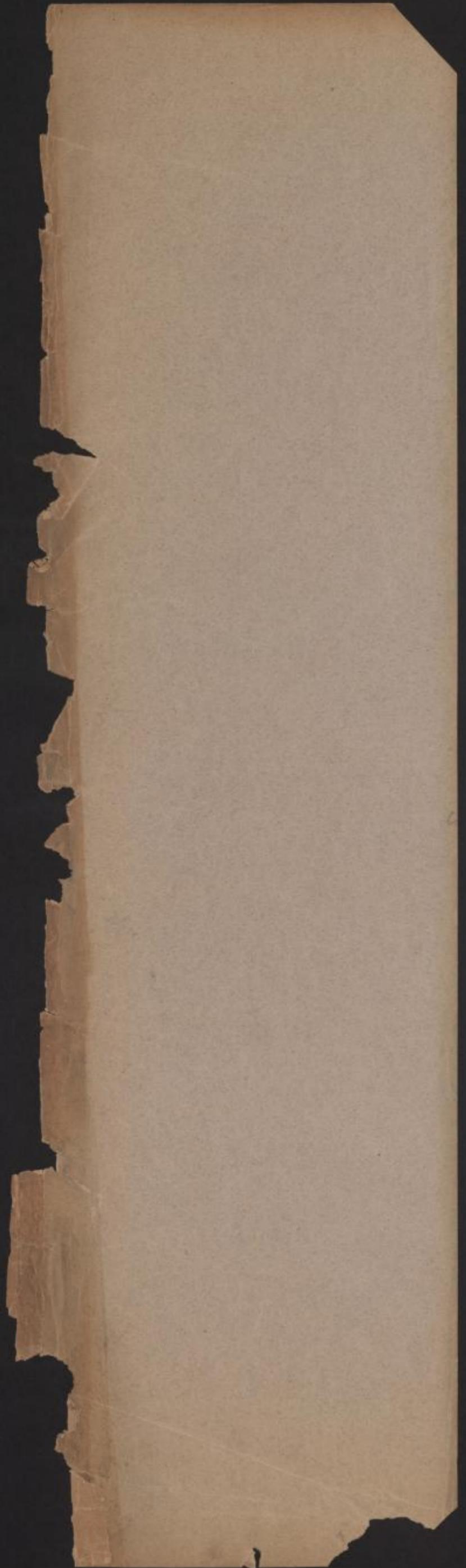
Initial G. Pe  
Fig. 1. Gru  
" 2. Ans

Initial M. Kop  
Fig. 1. Da  
" 2. Vorh  
" 3. De

Bernardo Ros  
Derselbe 19  
Illustrazione st  
Dieselbe, C  
Andrea Sansov

Filipp  
Derselbe  
V. Schelozzo d  
Maniera del

Paiklenk 1911



DIE  
ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE  
IN  
TOSCANA

DARGESTELLT IN DEN HERVORRAGENDSTEN

KIRCHEN, PALÄSTEN, VILLEN UND MONUMENTEN

NACH DEN AUFNAHMEN DER

GESELLSCHAFT SAN GIORGIO IN FLORENZ

MITGLIEDER: A. WIDMANN, FR. O. SCHULZE, P. HENTSCHEL, H. GSELL

MITWIRKENDE: R. HALLMANN, P. KUHR, E. BENNERT, R. LORENZ, W. SCHLEICHER



NACH MEISTERN UND GEGENSTÄNDEN GEORDNET  
HERAUSGEGEBEN, WEITERGEFÜHRT UND VOLLENDET

VON

CARL VON STEGMANN UND HEINRICH VON GEYMÜLLER

BAND II

MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO.  
DONATELLO · VERROCCHIO · JACOPO DELLA QUERCIA.  
DIE DELLA ROBBIA · CAVALCANTI.



MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

(1885-1907)

1993



BAND II

MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

VON

HANS STEGMANN UND HEINRICH VON GEYMÜLLER

DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI GEN. DONATELLO

ANDREA DEL VERROCCHIO

VON

HANS STEGMANN

NACHTRAG ZUR MONOGRAPHIE DONATELLOS

JACOPO DELLA QUERCIA GEN. GIACOMO DELLA FONTE DI SIENA

VON

HEINRICH VON GEYMÜLLER

DIE BILDHAUERFAMILIE DELLA ROBBIA

ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI GEN. IL BUGGIANO

VON

HANS STEGMANN

MIT AUFNAHMEN

DER SOCIETÀ SAN GIORGIO, DES STUDIO C. VON STEGMANN

UND VON

G. CASTELLUCCI

MÜNCHEN 1885—1907

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN TOSCANA

1875

1875

1875

1875

1875

1875

1875

1875

MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

INHALTSÜBERSICHT

	Seite		Seite
Einleitung . . . . .	1	III. Paläste und Villen.	
I. Arbeiten in Gemeinschaft mit Donatello.		Palazzo Medici, jetzt Riccardi, zu Florenz.	
Vorbemerkung . . . . .	3	Vorbemerkung . . . . .	15
Grabmal des Papstes Johannes XXIII zu Florenz . . . . .	3	Erbauungszeit — Entwürfe Brunellesco's und Michelozzo's . . . . .	16
Grabmal Brancacci zu Neapel . . . . .	4	Fassade — Ihre Mängel . . . . .	17
Grabmal des Bartolommeo Aragazzi zu Montepulciano . . . . .	4	Erster Hof — Zweiter Hof — Alte Treppe . . . . .	18
Äussere Kanzel am Dom zu Prato . . . . .	4	Grundrisse und innere Einteilung . . . . .	19
Nachbemerkung . . . . .	5	Kapelle . . . . .	20
II. Kirchen, Klöster und Kapellen.		Decken — Details — Sgraffiti — Zugemauerte Fenster . . . . .	21
Vorbemerkung . . . . .	6	Arbeiten im Palazzo Vecchio zu Florenz.	
Cappella Portinari in Sant Eustorgio zu Mailand . . . . .	6	Vorbemerkung — Hallen des vorderen Hofes — Der obere Teil	
Arbeiten am Dom zu Florenz . . . . .	6	des Hofes — Details im Hofe — Die inneren Umbauten . . . . .	22
Kirche der Frati detti Zoccolanti al Bosco bei Caffagnuolo . . . . .	6	Details — Nachwort . . . . .	24
San Girolamo di Vellosoli dei Frati Minori Osservanti bei Volterra . . . . .	7	Hof des Palazzo Tornabuoni, jetzt Corsi, zu Florenz . . . . .	24
San Girolamo zu Fiesole . . . . .	7	Palazzo Rettorale zu Ragusa . . . . .	24
Cappella Medici in Santa Croce zu Florenz.		Palazzo Ricasoli, jetzt Albergo New-York, zu Florenz.	
Geschichtliches . . . . .	7	Vorbemerkung . . . . .	25
Die Kapelle . . . . .	7	Hof — Treppenanlage . . . . .	26
Gang zwischen dem vorderen Portal und der Kapelle . . . . .	8	Villa Medicea zu Careggi bei Florenz . . . . .	26
Kloster San Marco zu Florenz.		Villa Mozzi-Spence bei Fiesole.	
Geschichtliches . . . . .	8	Vorbemerkung — Die Anlage . . . . .	28
Disposition des Klosters — Höfe . . . . .	8	Schlussbetrachtung . . . . .	29
Bibliothek — Sonstige Räume — Details . . . . .	9		
Kirche und Kloster der SS. Annunziata zu Florenz.			
Vorbemerkung . . . . .	9		
Geschichtliches — Neubauten — Sakristei . . . . .	10		
Der runde Chorbau — Vorhof und Vorbogen . . . . .	11		
Das Tabernakel — Geschichtliches . . . . .	12		
Kapelle neben dem Tabernakel . . . . .	13		
Cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte bei Florenz.			
Geschichtliches — Aufbau und Dekoration . . . . .	14		
Polychromie . . . . .	15		

Maniera des Michelozzo.

Hof im Palazzo Canigiani zu Florenz.	
Architektonische Gestaltung . . . . .	29
Architekt . . . . .	30

VERZEICHNIS DER TAFELN

1. Blatt 1. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Äussere Ansicht. Lichtdruck.	9. Blatt 7 a. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Einzelheiten der Kapelle. Lichtdruck.
2. „ 2. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Fassadensystem. Kupferstich.	10. „ 7 b. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Decke der Kapelle. Farbendruck.
3. „ 3. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Hof. Kupferstich.	11. „ 7 c. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Fussboden der Kapelle. Lichtdruck.
4. „ 4. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Hofansicht. Lichtdruck.	12. „ 8. Palazzo Vecchio zu Florenz. Ansicht des ersten Hofes. Lichtdruck. (Doppelblatt)
5. „ 5. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Einzelheiten des Äusseren. Kupferstich-Doppelblatt.	13. „ 9. Palazzo Vecchio zu Florenz. Sala dell' Udienza. Lichtdruck.
6. „ 6. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Einzelheiten des Inneren. Kupferstich-Doppelblatt.	14. „ 10. Palazzo Vecchio zu Florenz. Sala de' Ducento. Lichtdruck.
7. „ 6 a. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Decke. Lichtdruck.	15. „ 11. Cappella del Crocifisso in San Miniato bei Florenz. Lichtdruck.
8. „ 7. Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz. Schnitte und Einzelheiten der Kapelle. Kupferstich.	16. „ 12. Cappella del Crocifisso in San Miniato bei Florenz. Einzelheiten. Kupferstich.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

17. Blatt 13. Cappella della SS. Annunziata zu Florenz. Lichtdruck.	22. Blatt 18. Gartenloggia der Villa Careggi bei Florenz. — Portikus des Vorhofes der SS. Annunziata zu Florenz. Kupferstich.
18. „ 14. Cappella della SS. Annunziata zu Florenz. Einzelheiten. Kupferstich.	
19. „ 15. Cappella de' Medici in Santa Croce zu Florenz. Durchschnitt, Einzelheiten. Kupferstich.	Maniera des Michelozzo.
20. „ 16. Äussere Kanzel am Dom zu Prato. Lichtdruck.	25. Blatt 19. Hof im Palazzo Canigiani zu Florenz. Lichtdruck.
21. „ 17. Türen im Kloster San Marco zu Florenz. Kupferstich.	27. „ 20. Palazzo Antinori zu Florenz. Fassadensystem. Kupferstich.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

	Seite		Seite
Initial D. Gewölbekonsole aus der Kirche der Zoccolanti. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	1	Palazzo Vecchio zu Florenz:	
Fig. 1. Klosterhof von San Marco zu Florenz. Lichtdruck . . . . .	1	Fig. 19. Grundriss des ersten Hofes. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	20
Aussenkanzeln am Dom zu Prato:		„ 20. Schnitt durch den ersten Hof. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	21
Fig. 2. Grundriss und Aufriss. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	2	„ 21. Kassetten der Decke des Saals der Zweihundert. Lichtdruck . . . . .	22
„ 3. Bronzekapitäl. Lichtdruck . . . . .	3	„ 22. Decke neben dem Saal der Zweihundert. Lichtdruck . . . . .	23
Kapelle Medici in Santa Croce zu Florenz:		Palazzo Tornabuoni, jetzt Corsi, zu Florenz:	
Fig. 4. Durchschnitt. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	4	Fig. 23. Hof. Lichtdruck . . . . .	25
„ 5. Grundriss. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	4	Palazzo Ricasoli, jetzt Albergo New-York, zu Florenz:	
Bibliothek im Kloster San Marco zu Florenz:		Fig. 24. Durchschnitt des Hofes und des Treppenedestes. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	26
Fig. 6. Arkaden. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	5	„ 25. Grundriss des Hofes und der Treppe. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	26
„ 7. Querschnitt. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	5	Villa Careggi bei Florenz:	
„ 8. Grundriss. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	5	Fig. 26. Grundriss des ersten Stockwerkes. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	27
„ 9. Perspektivische Ansicht. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	6	„ 27. Grundriss des Erdgeschosses. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	27
Tabernakel in San Miniato zu Florenz:		„ 28. Teil der Südfront. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	27
Fig. 10. Kapitäl. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	6	„ 29. Schnitt durch Hof und Treppe. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	27
„ 11. Grundriss und Durchschnitt. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	7	Villa Mozzi-Spence bei Fiesole:	
Tabernakel und Kapelle in der SS. Annunziata zu Florenz:		Fig. 30. Schnitt durch beide Gebäude. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	28
Fig. 12. Grundriss und Durchschnitt. Gezeichnet von C. Giorgi . . . . .	7	„ 31. Plan der Gesamtanlage. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	29
Vorhof der SS. Annunziata zu Florenz:		Maniera des Michelozzo.	
Fig. 13. Querschnitt. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	10	Hof im Palazzo Canigiani zu Florenz:	
„ 14. Vorbogen. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	11	Fig. 32. Grundriss. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	29
„ 15. Grundriss. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	11	„ 33. Durchschnittemma. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	30
Palazzo Medici-Riccardi zu Florenz:		„ 34. Gewölbekonsol der Hofhalle. Lichtdruck . . . . .	30
Fig. 16. Grundriss des Erdgeschosses. Gezeichnet von E. König . . . . .	12		
„ 17. Grundriss des ersten Stockwerkes. Gezeichnet von E. König . . . . .	13		
„ 18. Längenschnitt. Gezeichnet von E. König . . . . .	17		

2.

DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI GEN. DONATELLO

UND

3.

ANDREA DEL VERROCCHIO

INHALTSÜBERSICHT

DONATELLO.	Seite	VERROCCHIO.	Seite
Einleitung . . . . .	1	Einleitung . . . . .	4
Tabernakel der Verkündigung in Santa Croce zu Florenz . . . . .	2	Grabmal des Giovanni und Piero de' Medici in San Lorenzo zu Florenz . . . . .	4
Sängertribüne für Santa Maria del Fiore, jetzt in der Opera del Duomo, zu Florenz . . . . .	2		
Tabernakelnische am Or San Michele zu Florenz . . . . .	3		

VERZEICHNIS DER TAFELN

25. Blatt 1. Tabernakelnische am Or San Michele zu Florenz. Lichtdruck.	27. Blatt 1. Grabmal des Giovanni und Piero de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Lichtdruck.
26. „ 2. Tabernakel der Verkündigung in Santa Croce zu Florenz. Lichtdruck.	
27. „ 3. Sängertribüne für Santa Maria del Fiore, jetzt in der Opera del Duomo, zu Florenz. Lichtdruck.	

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

	Seite		Seite
Initial E. Wappen der Martelli. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	1	Mediceergrabmal in San Lorenzo zu Florenz.	
Tabernakel in Santa Croce zu Florenz.		Fig. 1. Schema vom Grundriss und Aufriss. Gezeichnet von C. Faerber . . . . .	4
Fig. 1. Schema vom Grundriss und Aufriss. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	1		
Sängertribüne des Doms zu Florenz.			
Fig. 2. Untersicht eines Feldes. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	2		
Tabernakel am Or San Michele zu Florenz.			
Fig. 3. Schema vom Grundriss, Aufriss, Schnitt. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	3		
„ 4. Säule. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	3		

4<sup>a</sup>.

NACHTRAG ZUR MONOGRAPHIE DONATELLOS

Donatellos Verhältnis zu Michelozzo in der Architektur — Zum ersten Aufenthalt Donatellos in Rom — Die Entstehungszeit des Tabernakels an Orsanmichele . . . . .	1
--	---

UND

4<sup>b</sup>.

GIACOMO DELLA QUERCIA  
GEN. JACOPO DE LA FONTE DI SIENA

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Einleitung . . . . .	2
Hauptportal von San Petronio zu Bologna — Der Taufbrunnen in San Giovanni zu Siena . . . . .	2

VERZEICHNIS DER TAFELN

29. Blatt 1. Taufbrunnen in San Giovanni zu Siena. Lichtdruck.
--

DIE BILDHAUFERFAMILIE DELLA ROBBIA

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung . . . . .	Seite 1	Andrea della Robbia . . . . .	Seite 3
Lupa della Robbia . . . . .	1	Giovanni della Robbia . . . . .	4

VERZEICHNIS DER TAFELN

30. Blatt 1. Andrea della Robbia: Hauptaltar in Santa Maria delle Grazie bei Arezzo. Lichtdruck.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

Initial M. Medaillon aus dem Oratorio di Sant' Ansano zu Fiesole. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	Seite 1	Fig. 3. Schnitt durch eine Kasette. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	Seite 2
Tabernakel zu Peretola. Fig. 1. Ansicht. Lichtdruck . . . . .	1	" 4. Ansicht. Lichtdruck . . . . .	3
Decke der Vorhalle des Doms zu Pistoja. Fig. 2. Schema vom Querschnitt und Längenschnitt. Gezeichnet von C. Wittmann . . . . .	2	Altar in Santa Maria delle Grazie bei Arezzo. Fig. 5. Schema vom Grundriss und Aufriss. Gezeichnet von C. von Stegmann . . . . .	4

ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI GEN. IL BUGGIANO

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung . . . . .	Seite 1	Cappella Cardini in San Francesco zu Pescia . . . . .	Seite 2
San Piero — Madonna di Piè della Piazza zu Pescia . . . . .	1		

VERZEICHNIS DER TAFELN

34. Blatt 1. Cappella Cardini in San Francesco zu Pescia. Lichtdruck.		Cappella Cardini in San Francesco zu Pescia: Einzelheit des Inneren. Lichtdrucke.
32. " 2. Cappella Cardini in San Francesco zu Pescia. Ansicht — Schnitt — Einzelheiten. Kupferstich.		34. Blatt 4. San Piero gen. Madonna della Piazza zu Pescia: Haupt- und Seitenansicht — Schnitt — Decke. Kupferstich.
53. " 3. San Piero gen. Madonna della Piazza zu Pescia: Äusseres.		

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

Initial S. Säulenkapitäl von der Cappella Cardini zu Pescia . . . . .	Seite 1	Cappella Cardini zu Pescia. Fig. 2. Grundriss. Gezeichnet von C. Faerber . . . . .	Seite 2
Madonna di Piè della Piazza zu Pescia. Fig. 1. Grundriss. Gezeichnet von C. Faerber . . . . .	1		

Zu 4193 24 II

## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

(MICHELOZZO MICHELOZZI)

EIGENTLICH

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO DI GHERARDO BORGOGNONE<sup>1)</sup>

BILDHAUER, ERZGIESSER UND ARCHITEKT AUS FLORENZ

GEB. UM 1396; BEGRABEN 7. OKT. 1472



DEIN zweiten Platz unter den toscanischen Architekten der Frührenaissance nimmt nach Brunellesco Michelozzo di Bartolommeo ein. Nur wenig jünger als Filippo, darf er als Architekt wohl als sein erster Schüler gelten. Mit einer gewissen Einschränkung indes<sup>2)</sup> — als sein Schüler im weitesten, idealsten Sinne, sodass er, ein echtes Kind seiner Zeit, dem um zwanzig Jahre früher aufstrebenden Brunellesco sich anschloss in seinem architektonischen Streben; dass er in seinem Entwicklungsgang dieselben Stufen überwand, wie sein grösseres Vorbild, ehe er, von mittelalterlich-gotischer Tradition sich befreiend und der Kunstmittel des neuen Stiles völlig mächtig in diesem unvergängliche, einen unleugbaren Fortschritt dokumentierende Werke schuf.

Die historische Forschung befindet sich dem Leben wie dem Schaffen Michelozzos gegenüber in einer ungleich ungünstigeren Lage, als dies bei Brunellesco der Fall ist; hier ist kein Manetti, der in anschaulicher Weise wenigstens annähernd nach dem Leben den Wirkungskreis und die Umgebung des Künstlers schilderte; auf den ziemlich verworrenen, aber eben doch unentbehrlichen Bericht Vasaris sind wir fast allein angewiesen. Und dessen Unzulänglichkeit beweisen die spärlichen Notizen, die bis zum heutigen Tag, von Gaye bis zu Milanesi, den Dokumenten entnommen, wenigstens auf einzelne Punkte seines Wirkens, wie seiner Persönlichkeit ein helleres Licht werfen. Gering sind denn auch die Nachrichten, die über die Lebensschicksale des Meisters uns zufließen.

Geboren als der zweite Sohn des 1376 als Bürger von Florenz aufgenommenen Burgunders Bartolommeo di Gherardo, eines ehrsamten Schneidermeisters, im Jahre 1496 oder 1497<sup>3)</sup> — die eigenen Angaben Michelozzos in seinen *denunzie*, den Einksteuerlisten, wechseln — erhielt in der Taufe den Vornamen Michelozzo, eine Nebenform von Michele<sup>4)</sup>. Über seine Jugend und seine erste Ausbildung sind wir mehr oder minder auf Ver-

mutungen angewiesen. Nur so viel scheint festzustehen, dass er die Lehrzeit als Stempelschneider — als solchen finden wir ihn zuerst urkundlich erwähnt — und wohl als Goldschmied erhalten hat. Dies letztere Gewerbe war in der ersten



FIG. 1. KLOSTERHOF VON S. MARCO IN FLORENZ.

Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts für alle Florentiner Künstler von Bedeutung, mochten sie sich späterhin als Maler, Bildhauer oder Architekten auszeichnen, der Durchgangspunkt der künstlerischen Entwicklung, die Akademie im modernen Sinne. Die

<sup>1)</sup> Dieser Monographie liegt eine Bearbeitung zu Grunde, die auf unsere Bitte von Dr. Hans Stegmann gefertigt wurde. Wir haben sie stellenweise nach der architektonisch-kritischen Seite überarbeitet und vermehrt, sodass diese Arbeit in allen Stellen ebenfalls als vollständige Äusserung unserer eigenen Anschauungen über Michelozzo gelten darf.

(H. von Geymüller.)

<sup>2)</sup> Auf den Einfluss Brunellescos werden wir in der Schlussbetrachtung zurückkommen.

<sup>3)</sup> Siehe die Ausführungen in meinem Schriftchen: Michelozzo di Bartolommeo, eine kunstgeschichtliche Studie von Hans Stegmann. Als Habilitationsschrift. München, C. Wolf & Sohn. 1888.

<sup>4)</sup> Ibidem.

## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Universalität, die Vielseitigkeit, die so sehr ein Zug der Renaissance und besonders des beginnenden *quattro cento* ist, macht sich auch in der künstlerischen Individualität unseres Meisters hervorragend bemerkbar. An die Tätigkeit in der Florentiner Münze und der Goldschmiedewerkstatt, schloss sich darauf wohl zunächst die Giesserthätigkeit, in der Michelozzo Zeit seines Lebens als unübertroffener Meister dastand, und die Bildhauerei in Holz und Stein an.

Auch von allgemeiner Bildung mag er nach den Zeitbegriffen und seinen Standesverhältnissen gemäss sich ziemlich viel angeeignet haben; eine bemerkenswerte Gewandtheit in der Abfassung von Schriftstücken, die auch sein Lehrer<sup>1)</sup>, Freund und Genosse Donatello häufig in Anspruch nahm und die vor allem auch in seinem brieflichen Verkehr mit Mitgliedern des Medicerhauses zu Tage tritt, ihm vielleicht sogar bei diesem vornehmen Hause wesentlich zur Empfehlung gereichte, zeichnet ihn aus. Heftige Kämpfe scheinen dem Künstler auf seiner Lebensbahn erspart geblieben zu sein; wie schon Vasari hervorhebt, bewegte sich das Leben des auch geschäftlich gewandten Mannes in durchaus angenehmen Verhältnissen. Von grösstem Vorteil war ihm hierbei die treue, dafür aber auch reich belohnte Anhänglichkeit an das Haus Medici und besonders an dessen Haupt, Cosimo il padre della patria, dem er auch freiwillig nach Venedig in die Verbannung gefolgt sein soll. Er war so recht, wie dies auch aus dem Folgenden noch hervorgehen wird, der Hofbaumeister des Principates, im Kleinen und im Grossen, wenn auch die grösste Aufgabe, die seine Beschützer zu vergeben hatten, San Lorenzo, dem älteren, genialeren Kollegen, vorbehalten blieb. Aber gerade seine bescheidene Hinnahme auch anspruchsloserer Aufträge mochte ihn unentbehrlich machen und wenn wir, Vasari folgend und Rücksicht nehmend auf die übrigen überlieferten Daten, sein Wirken überschauen, dürfen wir gestehen, dass er den kunstliebenden und aus persönlichem wie politischem Interesse die Kunst fördernden Medicern näher stand als irgend ein anderer Künstler der Zeit.<sup>2)</sup>

Nach einem an Arbeit und Erfolgen reichen Leben schloss der Meister in den ersten Tagen des Oktober 1472 die Augen und wurde am 7. des genannten Monats im Kloster von San Marco, das er selbst erbaut, beigesetzt.<sup>3)</sup> Wenn Vasari Glauben zu schenken ist, besitzen wir eine Wiedergabe seiner Persönlichkeit auf der berühmten, jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen Kreuzabnahme des Fra Giovanni Angelico, und zwar in dem ernst-milden, freundlich blickenden, schon bejahrten Manne mit schwarzer Kapuze auf dem Haupte, der eben behilflich ist, den Erlöser vom Kreuz herabzulassen.

Wann und wie Michelozzo zur Architektur, die im Verein

mit dekorativen Aufgaben im höchsten Sinne seinen unsterblichen Ruhmestitel begründen sollte, übergegangen, davon fehlt uns jede genaue Nachricht.<sup>4)</sup>

Am bequemsten lässt sich sein gesamtes künstlerisches Schaffen in drei Gruppen einteilen, 1. die Bildhauerei im eigentlichen Sinne, 2. dekorative, diese wie die Architektur vereinigende Werke, und 3. seine Bauten. Die erste dieser Gruppen, wie der statuarische Teil der zweiten fallen nicht in den Rahmen dieser Darstellung, nur soviel sei bemerkt, dass der durch Donatellos strahlendes Ruhmeslicht bis heutzutage vielleicht etwas zu sehr verdunkelte Meister seine Stilbildung zuerst durch Ghiberti, dann durch Donatello erlangte, mit dem ihn beide Meister künstlerisch wohl gleich fördernde, jahrelange Geschäftsgenossenschaft verband. Er steht zwischen Beiden, nur manchmal sich zu einer abgeklärten Selbständigkeit aufraffend, im Ganzen, wie dies die umgebenden Verhältnisse mit sich bringen mussten, mehr der realistischen Auffassungsweise Donatellos zuneigend.

Desto bedeutender und auch selbständiger tritt er uns in seinen dekorativen Arbeiten, seinen Grabmälern, Tabernakeln, Kanzeln und ihrer Detailkomposition entgegen, sodass man zuweilen fast in die Versuchung geräth ihn als einen der Schöpfer der Frührenaissancedekoration zu betrachten. Jedenfalls dürfen wir ihn als einen der fruchtbarsten Verbreiter derselben ansehen. Auch hier wissen wir auf die Frage, woher ihm die Anregung zunächst kam, ob allein durch Brunellesco, oder durch Studium antiker Monumente in Rom, keine befriedigende Antwort zu geben, ohne ins Gebiet der Hypothese zu geraten. Sicherer (als in diesem Falle) darf Brunellesco im monumentalen Hochbau als Muster und Vorbild betrachtet werden. Die grossen Aufgaben, die Brunellesco hier auf allen Gebieten löste, mussten für die kleineren, die Michelozzo zunächst von Cosimo gestellt wurden, ihre unleugbare Einwirkung üben. Leider ist die Möglichkeit nicht gegeben, von Michelozzos Bauhätigkeit eine genaue historisch gegliederte Aufzählung zu geben; doch sei wenigstens ein Versuch

dazu gemacht und nachzuweisen gestrebt, wie der Architekt von der früheren Befangenheit zu freier Auffassung sich durcharbeitete.

Immerhin noch besser unterrichtet als über die Entstehung seiner Hochbauten sind wir über diejenige seiner dekorativen Monumente, da sich hier aus den Dokumenten die sehr lückenhafte Erzählung Vasaris sehr wesentlich ergänzen lässt und auch die Reihenfolge eine wenigstens einigermaßen gesicherte ist.

In die erste gehören die Werke, welche dem schon erwähnten Zusammenarbeiten mit Donatello ihre Entstehung verdanken.

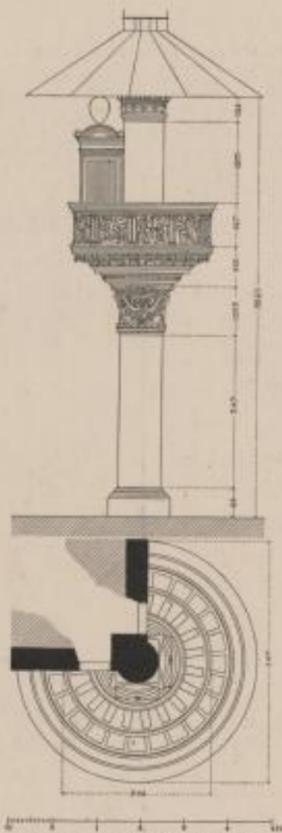


FIG. 2. AUSSERE KANZEL AM DOM ZU PRATO.

1) Vasari nennt ihn einmal *Creata suo* (Vita di Donatello II. S. 400) und sagt im Leben Michelozzos, er habe nicht nur in der Skulptur, sondern auch in der Zeichnung unter Donatello gestanden.

2) Ein Zeichen dieser Intimität geben nicht nur einige erhaltene Briefe, sondern auch der Umstand, dass zwei seiner Söhne, Piero, der als Bischof starb, und nur durch

den Tod gehindert wurde, die ihm zugedachte Kardinalswürde zu erlangen, und Nicolo, der als Jurist und Diplomat und vertrauter Berater des Lorenzo il Magnifico im Florentiner Staatsleben eine bedeutende Rolle spielte, im medicischen Hause aufgezogen wurden.

3) Milanesi (in Vita di Michelozzo II. p. 450, n.).

4) Siehe die Schlussbetrachtung.

2. 1993 BAI

## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

### I. ARBEITEN IN GEMEINSCHAFT MIT DONATELLO

Drei grosse Grabmonumente sind in der *denuncia* von 1427 von Michelozzo erwähnt, dasjenige des Baldassare Coscia, Kardinals von Florenz, des abgesetzten Papstes Johann XXIII., das im Florentiner Baptisterium seine Aufstellung fand, das Braccigrabmal in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel, und das Monument für Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano. Die Frage nach dem Anteil, den die einzelnen Meister an der figürlichen Ausschmückung dieser kunstgeschichtlich höchst bedeutsamen Werke gehabt, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Es ist die Ansicht ausgesprochen worden, dass die architektonische

vorgeworfen wird, dass sie noch nicht den Typus des Nischengrabes zeige, welches im weiteren Verlaufe des XV. Jahrhunderts den ersten Platz behauptete, war durch die Disposition des Baues mit seinem innern Kranz von korinthischen Säulen bedingt. Zwei von diesen mit dem darüberlaufenden Gebälk bilden den Rahmen. Auf einem reich profilierten Sockel erhebt sich zunächst eine Pilasterarchitektur mit drei Muschelnischen, in welchen in Hochrelief die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung stehen. Darüber ruht auf vier Konsolen der Sarkophag, dessen Vorderseite zwischen fackelhaltenden, sitzenden Putten die Inschrift trägt. Die Gestalt des Verstorbenen ruht nicht unmittelbar auf der rechtwinkelig gebildeten Kasette, sondern auf einer von stilisierten



FIG. 3. DONATELLOS, VON MICHELOZZO GEGOSSENES BRONZEKAPITÄL AN DER AUSSENKANZEL DES DOME S ZU PRATO.

Komposition, welche nicht die stärkste Seite donatellianischen Könnens gewesen sei, ganz auf Michelozzo zurückgeführt werden müsse. Wir glauben es wäre entschieden richtiger zu sagen, dass Komposition und selbst die Gliederung, zum grösseren Teile wenn nicht ganz, von Donatello herrühren, dass aber die ruhige Profilierung und Durchbildung der Gliederung, eine Verbesserung der Ausladungen und gewisser Verhältnisse das Verdienst Michelozzos sind.

**GRABMAL DES PAPSTES JOHANNES XXIII. IN FLORENZ.** 1427 Zeitlich vorangegangen in der Bestellung und wohl auch in der Ausführung — Baldassare Coscia, der vertriebene Papst Johann XXIII., starb im Jahre 1419 — ist das Grabmonument im Baptisterium zu Florenz die erste bedeutende Arbeit der Renaissance auf diesem zu so grosser Blüte gelangenden Gebiete. Die Komposition, der mit Unrecht als Mangel

Löwen getragenen und mit einem Teppich überhängten Bahre. Darüber in einer halbkreisförmigen Muschelnische das Relief der Madonna mit dem Jesuskinde. Ein kräftiges Gebälk schliesst die hintere Partie ab, während oberhalb der Bahre vom Gesims der Kirche herab ein Vorhang drapiert ist. Die fein ersonnene Gliederung und Ausschmückung der unteren Partien, — besonders hervorgehoben sei der reizende Fries mit Engelsköpfchen und Fruchtgehängen am unteren Sockel, der ein von Brunellesco beliebtes Motiv in bereicherter Form aufnimmt, — die Trennung der Figur des Verstorbenen vom Sarkophag durch Einführung der Bahre, ein neuer, trefflich wirkender Gedanke, die geschickte Drapierung des Vorhangs, sowie das Zusammenfassen des Ganzen in den gegebenen Rahmen verrät feinen Sinn für den Effekt. Vom architektonischen Standpunkte sind dabei zwei Eigenschaften besonders zu betonen: die sichere Handhabung der Flachnische, deren systematische Anwendung durch den Platz bedingt war,

und ferner stellenweise die Profilierung, welche mehr als an manchen gleichzeitigen Werken eine gute Bewegung der Glieder, z. B. am Architrave und Gesims zulässt und hervorbringen hilft.

**DAS GRABMAL BRANCACCI IN NEAPEL.** Das Neapolitaner Monument hat uns hier nicht weiter zu beschäftigen, über seine Anordnung mag folgendes genügen. Vor den zwei äusseren von vier Pilastern erheben sich schlanke, einen Bogen tragende Säulen. In dieser

Arkadennische halten auf Tragkissen drei weibliche Figuren den als rechtwinkelige Kasette gebildeten, mit Relief und Wappen geschmückten Sarkophag. Auf dessen Deckel ruht die Gestalt des Verstorbenen. Hinter dieser stehen zwei weibliche Idealgestalten, welche einen am Bogen drapierten Vorhang zurückschlagen. Über dem Gebälk der erwähnten Pilaster ist die Lunette wieder mit einer Reliefdarstellung geziert, während der Bogen auf beiden Seiten von gekuppelten Pilastern flankiert, die wiederum ein Sims tragen. Den Abschluss des Ganzen bildet ein steiler, gotisirender, eselsrückenartiger Giebel mit Medaillon, während zu beiden Seiten je ein Genius steht.<sup>1)</sup> In der Detailbildung ist hervorzuheben — die Ausladung der Basen, die grosse Höhe der Kapitale, die geringe des Gebälks — die Vasen, welche zwei Kapitale der Attika bilden, eine echte Grille Donatellos.

**GRABMAL DES BARTOLOMMEO ARAGAZZI IN MONTEPULCIANO.** Über die architektonische Bedeutung endlich des dritten in Gemeinschaft mit Donatello unternommenen Grabdenkmals, desjenigen des bekannten Humanisten und Kämmerers Martin V., B. Aragazzi, im Dome zu Montepulciano, vermögen wir uns heute kein Urteil zu bilden; beim Neubau des Doms ist das Grabmal zerstört und besonders seinen architektonischen Teilen hart mitgespielt worden; ausser dem Sockel, der einen Fries mit von Putten gehaltenen Guirlanden in dem beliebten Typus zeigt und heute die Mensa des Hochaltars bildet, haben sich nur einige wenig bedeutende Fragmente erhalten. Aus diesen und aus einigen dem Denkmal von Lionardo Bruni gelegentlich gewidmeten Worten (Epist. Libri VI Ed. Mehus, T. 2, S. 43 ff.), scheint bloss soviel hervorzugehen, dass das letztangeführte Grabmal Michelozzos auch schon am entschiedensten die Richtung des toscanischen Nischengrabes einschlug, welcher Desiderio die höchste Ausbildung verlieh. Vollendet wurde es nach urkundlicher Nachricht erst nach dem Jahre 1436.<sup>2)</sup>

1) Über den engen Zusammenhang dieser Komposition mit der Vorhalle der Pazzi-Kapelle siehe Monographie des Brunellesco, Seite 21.  
2) Rogiti di Ser Jacopo Silvestri. Protocollo del 1436-39. Atti in foglio. Flur IX, No. 268. Archivio centrale di Stato, Firenze.

**ÄUSSERE KANZEL AM DOM ZU PRATO.** Es ist zu bedauern, dass wir nicht über manche der wichtigsten Monumente der Renaissance so wohl unterrichtet sind wie dies hier, dank der Monographie, welche Guasti einem der interessantesten Kunstwerke seiner Vaterstadt gewidmet hat, der Fall ist.<sup>3)</sup>

Seit 1413 waren an der neuen Fassade die Verzahnungen für die zu errichtende Kanzel gelassen worden. Am 14. Juli 1428 wird der mit Donatello

und Michelozzo eingegangene, von letzterem allein unterschriebene Kontrakt abgeschlossen; er beschreibt das Modell; nur kleine Details werden bei der Ausführung dem Gutdünken der Meister überlassen. Wir erhalten lebendigen Einblick in die Verzögerungen des Unternehmens, in die Expertisen (3, 8, 17), welche das bereits ausgeführte schätzen sollen, erfahren die Namen der Bürgen (S. 15) 1. Sept. 1429, sowie des im voraus ernannten Schiedsrichters, sehen die Mühe, welche man hatte, die Reliefs von Donatello zu erhalten, wie man ihn 1433 aus Rom durch Pagno di Lapo Portigiani holen lassen musste und Pagno für seine Reise 16 Lire erhielt, welche Donatello und Michelozzo abgezogen werden. Wir sehen ferner aus diesen Akten, wie Maso di Bartolomeo — den Alberti um diese Zeit<sup>4)</sup> unter den Namen Masaccio zu den Künstlern zählt, die eine Zierde der Stadt sind — im September 1434 am Zusammenpassen der Konsolen drei Tage, an ihrem Verbleiben im November fünf verwendet, die Mauerung des unteren Pilasters vollendet, die obere Rundsäule beginnt (Dok. 10) und im Ganzen von 1434 bis 1438 für 36 Tage Arbeit, auf Kosten der beiden unternehmenden Künstler, 41 L. 8 Zahlung erhält. Nachdem am 3. September 1438 die Vergoldung des Kapitals und der Wappenschilder bezahlt wird, erfahren wir endlich, wie beide Meister für ihre Arbeit L. 2745, 14, 6 erhalten und dass der Migliano Carrara Marmor ihnen Lire 11 bezahlt wurde.

Eine lehrreiche Mahnung ergibt sich aus diesen Akten. Besässen wir nur die Rechnungen über Zahlungen an diese beiden an der Ausführung helfenden Meister, wie dies so oft der Fall ist, so würde man nicht ermangeln, sie sofort als die Erfinder und Meister des Kunstwerks hinzustellen.

Die Figuren 2 und 3 sowie B. 16 geben ein vollständiges Bild dieser an der südwestlichen Ecke des Doms gelegenen Kanzel, von welcher eine berühmte Reliquie, „die Cintola“, der Gürtel der Ma-

donna, gezeigt wird.

Wir gestehen, dass das edle Verständnis, welches Michelozzo

3) Cesare Guasti, Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. Firenze, Mariano Ricci, 1887.

4) Widmung seines Traktats der Malerei an Brunellesco. Quellenschriften für Kunstgeschichte. L. B. Albertis kleinere Schriften, S. 47.

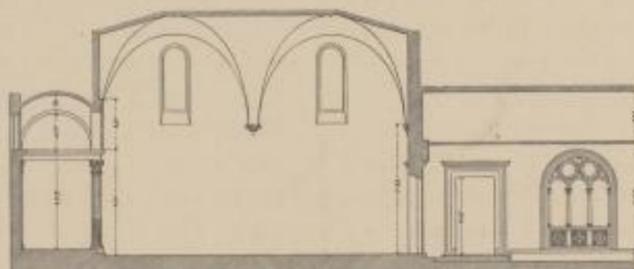


FIG. 4. DURCHSCHNITT DER KAPELLE MEDICI IN S. CROCE ZU FLORENZ.

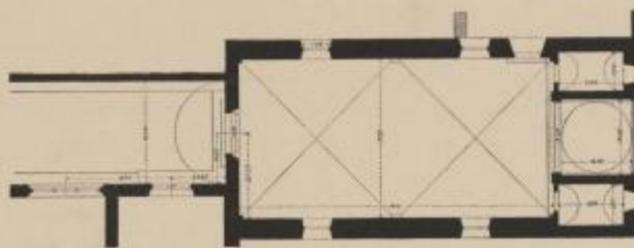


FIG. 5. GRUNDRISS DER KAPELLE MEDICI IN S. CROCE ZU FLORENZ.

4  
1933 BAT

## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

hier für Behandlung der Details im eigentlich architektonischen Sinne ohne ins Trockene zu verfallen offenbart, im Vergleich zu manchen anderen Werken jener Zeit, sehr auffallend ist, ihm zu besonderer Ehre gereicht und, wie wir in der Schlussbetrachtung sehen werden, nicht ganz leicht zu erklären ist.

Die Profilierung der Gesimse, des Architravs über den Pilastern



FIG. 6. ARKADEN DER BIBLIOTHEK VON S. MARCO.

und seine Verbindung mit dem Grund der Reliefs, das Vorspringen der tragenden und getragenen Teile, der lebendige Kontrast der rings herum herauspringenden Konsolen, das zart behandelte Relief des Ornaments, machen diese Kanzel zu einem der schönsten Muster der Auskrägung und zu einem der frühesten Beispiele wirklich edler Durchbildung der Renaissance-Details.

Das Kuppeln der Pilaster giebt zugleich hinreichende Breite um die Gruppen zu trennen und einen lebendigeren Rhythmus, der sozusagen dem reichbewegten freudigen Tanz der Engel den Takt schlägt.

Der Entwurf der beiden Thüren dürfte auf Donatellos Rechnung allein zu setzen sein. Ihm gehört das prächtige Bronzekapital. Wir können keinen Augenblick mit Guastis Ansicht übereinstimmen, dass es das Werk Michelozzos sei. Jeder Zoll daran verrät Donatellos eigenstes Wesen mit seinen individuellen Zaubern sowie die Lücken seiner architektonischen Schulung. Es zeigt ferner Anklänge an andere den Bildhauer und nicht den Architekten verratende Kapital-Bildungen Donatellos, z. B. in Padua.<sup>1)</sup> Nur einmal, im Dezember 1434, beim Aufmauern der Kanzel, kommt der Name Michelozzos vor dem Donatellos vor.

Kurz nach 1434, sicher gegen 1436, also etwa nach den Arbeiten an der eben besprochenen Kanzel, löste sich aus unbekanntem Gründen die Gemeinschaft zwischen Donatello und

Michelozzo. Wohl diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass von nun an bei den grösseren dekorativen Aufgaben, die unserem Meister sich als Aufgabe stellten, die figurliche Skulptur fast ganz in Wegfall kam; überhaupt mehr bildhauerische Monumente fast verschwanden. Wir dürfen mit Gewissheit annehmen, dass die

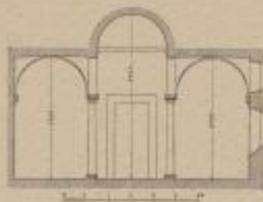


FIG. 7. QUERSCHNITT DER BIBLIOTHEK VON S. MARCO.

Teilnahme als Bildhauer und Giesser an Donatellos Werkstatt, die Thätigkeit als Architekt nicht beeinträchtigt hat, denn vor den Eintritt der oben erwähnten Trennung dürfen wir, allerdings bei einer grösseren Zahl von Werken nur mit bedingter Wahrscheinlichkeit, einen grossen Teil seiner Bauten wenigstens dem Beginn nach stellen. So sehr auch die neuere genauere Durchsicht der Urkunden und des historischen Materials geeignet war, neues Licht auf die Thätigkeit Michelozzos zu werfen, und die Erzählung Vasaris dadurch ziemlich zu erweitern und zu bereichern, so bleiben doch noch genug dunkle Punkte übrig, die vor der Hand allein aus Vasaris durchaus nicht einwandfreiem Bericht Erklärung finden müssen.

Und doch würde gerade bei Michelozzo, bei dessen gleichzeitigem Wirken mit Brunellesco ein aufhellendes Licht auf die ersten Keime der baulichen Renaissancebewegung fallen, wenn wir in der Lage wären, die Chronologie seiner Werke genau herzustellen. Aber diese Aufgabe ist um so schwieriger, als in einer Menge seiner Bauten wir überhaupt nicht die Lösung eines selbständigen architektonischen Gedankens erblicken dürfen, sondern nur die Umkleidung und Erweiterung alter bestehender Gebäude mit und durch die Formen der neuen Bewegung. Ausserdem kommt aber umgekehrt auch das Moment zur Geltung, dass Michelozzos Bauten in den meisten Fällen früher oder später wieder Umgestaltungen erhielten, welche die Erkenntnis der Art des Meisters zu erschweren und unmöglich zu machen geeignet sind.

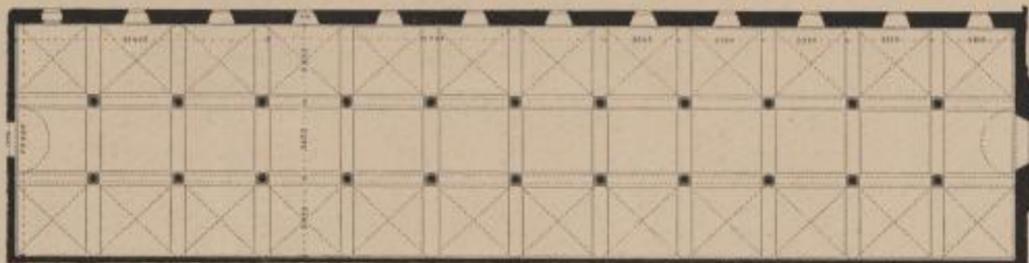


FIG. 8. GRUNDRISS DER BIBLIOTHEK IM KLOSTER S. MARCO ZU FLORENZ.

1) Die Dokumente sagen bloss, dass der Guss von Michelozzo war, und somit könnte auch von *chapidello di bronzo che fe Michelozzo* im geschäftlichen Verkehre die Rede sein ohne dass deshalb das Wort *fe* irgend was mit der Erfindung zu thun hätte. Das Wachs zum Modell wurde zwischen August und Oktober 1433 an Donato und Michele gegeben und vor dem 9. Dezember war Michelozzo Guss geschehen. Es liegt mir jedoch im Herzen, zu bekennen, dass es mir nicht geglikt, H. von Stegmann und H. Dr. Hans Stegmann von der

Richtigkeit meiner Ansicht zu überzeugen. Sie halten das Kapital für das Werk Michelozzos. Guasti hat bewiesen, dass die zweite Seite des Kapitälis nie ausgeführt wurde und somit nicht ein Opfer der Spanier werden konnte. Die Kassettendecke über der Kanzel ist aus Holz, und zwar, wie H. v. Stegmann bei der Aufnahme wahrnehmen konnte, nicht mehr die ursprüngliche. Die jetzige ist eine Erneuerung nach der alten Vorlage, nach dem Detail zu schliessen, dem XVII. Jahrh. entstammend.  
H. v. G.

II. KIRCHEN, KLÖSTER UND KAPELLEN.

Am wenigsten hervortretend in ihrer Bedeutung ist die kirchliche Bauhätigkeit Michelozzos im engeren Sinne, die Ausführung von Kirchen und Kapellen. Neben Brunellescos hochstrebenden Versuchen den Organismus des christlichen Kirchenbaus in die neuen Formen überzuführen, und zwar gleich in einer erstaunenerregenden Mannigfaltigkeit von der Kuppel von Sa. Maria del Fiore bis zu Sa. Maria degli Angeli, von der Pazzikapelle und der Sagrestia vecchia di San Lorenzo, zu der gleichnamigen Basilika und S. Spirito müssen die Leistungen unseres Meisters freilich weit zurücktreten. Aber eine Bedeutung haben sie doch; indem sie landläufigere Aufgaben, als dies die grossen Florentiner Kirchen waren, behandelten, hatten sie vielleicht auch kaum geringeren Einfluss, wenigstens soweit die Zahl in Betracht kommt. Während Brunellesco die grossen Probleme des Kuppel-Central- und Basilikabaus zufielen, war es Michelozzo, der die kleine, ländliche Kapellenkirche aus der spät mittelalterlichen Form in die der Renaissance überzuführen hatte

**DIE CAPPELLA PORTINARI IN S. EUSTORGIO ZU MAILAND.**<sup>1)</sup> Diese künstlerisch am reichsten ausgestattete, Michelozzo zugeschriebene Leistung, darf hier, weil ausserhalb Toscanas, nur kurz angesprochen werden. Jedenfalls zu den späteren Arbeiten des Meisters zählend, zeigt sie den direkten Anschluss an Brunellesco in der alten Sakristei von Lorenzo und in der Pazzikapelle. In der Gesamtanlage gleicht sie der Sagrestia vecchia, nur dass sie unter der Kuppel des Hauptraums einen Tambour zeigt. Die dekorative Behandlung ist eine sehr reiche und insbesondere an den Pilastern, welche den zum Altarraum führenden Bogen stützen, an die noch zu erwähnenden Portale des Pal. Vismara erinnernd. In dem den unteren Wandteil abschliessenden Gebälk ist wie bei vielen Florentiner Bauten gleicher Art und Zeit der Fries mit den üblichen reizenden Engelsköpfchen geziert. Wenn Michelozzos Urheberschaft mit Recht besteht, und darauf deutet allerdings manches sehr stark hin, ist das Ganze jedenfalls seine reifste Leistung in dieser Richtung.

**ARBEITEN AM DOM ZU FLORENZ.** Während unserm Architekten bereits die Amtsführung an Sa. Annunziata oblag, fiel ihm nach dem 1446 erfolgten Tode Brunellescos die wichtige Stellung als Nachfolger desselben im Dombauamte zu. Obwohl er dieselbe bis zum Jahre 1452 bekleidete, scheint seine Tätigkeit hier nur eine geringfügige gewesen zu sein; dürfen wir den Dokumenten glauben, so hätte er nur einen einzigen Strebepfeiler

und Konsole der Laterne gebaut.<sup>2)</sup> Zudem war er hier an das Modell seines Vorgängers gebunden, sodass diese Tätigkeit aus seiner Betrachtung als Künstler eigentlich auszuschneiden hat und höchstens einen Massstab liefert für sein Ansehen, das ihn zum Nachfolger im höchsten architektonischen Ehrenamte in Florenz geeignet erscheinen liess.



FIG. 9. PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DER BIBLIOTHEK IM KLOSTER ZU S. MARCO.

Stilistisch interessanter, weil sie den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance kennzeichnen, sind die kleineren Kirchenbauten. Sie sind zweierlei Art. Einmal zwei Bettelordenskirchen, die im Mugello, die andere, ihr Seitenstück, S. Girolamo di Velloso di Frati Minori Osservanti, eine Viertelstunde von Volterra entfernt.

**KIRCHE DEI FRATI DETTI ZOCOLANTI AL BOSCO BEI CAFFAGUOLO.**<sup>3)</sup>

Den Umbau, resp. die Vollendung der ersteren bezugt Vasari und die zweite ist eine so genaue Wiederholung derselben, noch dazu beide von der Familie Medici errichtet, dass man ganz von selbst darauf kommen muss, sie demselben Architekten zuzuschreiben. Von der ersteren Kirche und Klosteranlage besorgte Michelozzo jedenfalls nur den Umbau, da schon vor der Erwerbung der Güter und dadurch des Patronats über das Kloster im Mugello durch Cosimo de' Medici um das Jahr 1420 Kirche und Kloster bestanden. Die Kirche erfuhr nur eine Verschönerung durch Erhöhung, wie man noch an den Aussenmauern sehen kann, dann die Neuanlage des Turms. Sie ist einschiffig, dreijochig im Schiff, einjochig im Presbyterium, ein weiteres Joch schliesst in drei Seiten des Sechsecks ab. Michelozzos merkwürdige Neuerung besteht nun in der Verbindung von Mauer und Gewölbe. Die Einwölbung geschieht wie üblich durch Kreuzgewölbe mit ziemlich breiten flachen Gurten, die beim Chorabschluss naturgemäss eine Art halben Stern bilden. Die Gurten

sitzen nun auf noch gotisch profilierten Pilastern mit Rundstäben auf, die von einer Art Kämpferkapitel bekrönt sind, das aber eigentlich kein Kapitel sondern regelrechtes antikes Gebälk ist, teilweise freilich falsch und kleinlich aufgefasst. Zuerst kommt in den drei Teilen über einander vortretend der Architrav, dann der glatte nur mit den Pallae (Kugeln) des medicischen Wappens verzierte Fries, dann wieder mächtig ausladend das Kranzgesims, dem Zahnschnitt und Eierstab nicht fehlen. Dieses Kapitel, um ihm diesen eigentlich unrichtigen Namen zu lassen, sitzt im Chor und den den Zugang zu diesen Pfeilern flankierenden Pfeilern auf einer Art Konsol, das aus den pyramidenförmig auslaufenden Enden der Dienste, resp. Gurte gebildet wird. Gewiss, wie die Abbildung in der Initiale am Beginn

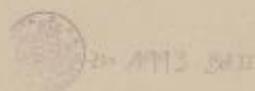


FIG. 10. KAPITEL VOM TABERNAKEL IN S. MINIATO AL MONTE BEI FLORENZ.

annudeuten, dass hier zum Teil seit längerer Zeit fertige Bauteile angeführt werden, als dass Michelozzo damals noch am Bau thätig gewesen sei. Diese Strebekonsole dürfte mit dem Stein in Dok. 297 zusammenhängen.

<sup>3)</sup> Ich war bis jetzt nicht in der Lage, die Gebäude in Caffaguolo und Umgebung persönlich zu untersuchen. (H. v. G.)

<sup>1)</sup> San Pietro Martire gewählt.  
<sup>2)</sup> Siehe Guast, La Cupola op. cit., Firenze 1857, Dok. 290-297, 306 und 309; das Nähere hierüber wurde in der Monographie Brunellescos S. 49 angeführt, wo es Anmerkung 6, Ende 1451 statt 1450 heissen soll. Wenn wir im Dok. 309, am 29. April 1454 noch den Namen Michelozzos antreffen, so scheint dies eher



## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

unserer Monographie zeigt, eine höchst originelle Verquickung von Gotik und Antike. Unter dem Dache läuft aussen ein derbes Backsteinkranzgesims von vier Lagen über Eck gesetzter Steine und einem ausgekehrtem Zahnschnitt darüber, auch ein Zeichen des Übergangstiles. Der Glockenturm, südlich an das Presbyterium und die Abschlussmauer des Schiffes sich anschliessend, hat schmale rund abgeschlossene Fenster und verhältnismässig niederen Helm, dabei zierliche Verhältnisse, ein bescheidener Vorläufer desjenigen von S. Marco in Florenz.

Von den Klosterbauten selbst ist wenig zu sagen. Von Michelozzos Umbau stammen ausser einigen Thürumrahmungen einfacher Zeichnung höchstens die Treppenanlage und die nördlich ans Schiff der Kirche anstossende Halle um den Hof, eine Tonne mit einfachem Sims am Ansatz des Gewölbes. Dann darf die Sakristei mit Spiegelgewölbe und Kappen, eine später vom Meister sehr bevorzugte Form, und mit für die Frührenaissance charakteristischen wohl als die erste Anwendung dieser Bildung von seiner Seite gelten. Im Nebenraum ein Lavabo von zwar einfacher aber doch graziöser Form und angenehmen Verhältnissen.

**SAN GIROLAMO DI VELLOSO DI FRATI MINORI OSSERVANTI BEI VOLTERRA.**<sup>1)</sup> Waren im Bosco ai Frati die Formen in der Kirche mit von der gegebenen Disposition bedingt, so muss es eigentlich Wunder nehmen, dass die gesamte Anlage bei einem erst 1445<sup>2)</sup> in Angriff genommenen Neubau, der genannten Minoritenkirche bei Volterra wiederholt wurde, ein Zeichen dass sie beim Orden wie bei den Bauherrn, die hier wieder Cosimo, diesmal in Verbindung mit seinem Sohne Piero waren, gefunden hatten. Ob hier die Vorhalle die an ihren beiden Enden in der Längsachsenrichtung laufende Kapellen aufweist, von Anfang an beabsichtigt war, muss dahingestellt bleiben. Das anstossende Kloster hat ausser seiner malerischen Lage nichts Bemerkenswerthes an sich.

**SAN GIROLAMO IN FIESOLE.**<sup>3)</sup> Demselben Typus der einschiffigen Kapelle mit zwei Gewölbejochen und daranstossenden quadratischem Altarraum wie die unten zu behandelnde Kapelle Medici in S. Croce gehört dies Klosterkirchlein an, das einst mit der Villa Cosimos Sohnes, des Giovanni de' Medici, durch eine Treppenanlage verbunden (s. u. diese Villa, heute Mozzi-Spence). Erbaut wurde sie den Hieronymiten von Cosimo de' Medici. Nach der Aufhebung des Ordens (1668<sup>4)</sup>) wurde das Kloster Privateigentum der Bardi und erhielt zuletzt den Namen Villa Ricasoli. Von P. Luigi Ricasoli wurde sie dem Jesuitenorden eingeräumt, der sie noch heute besitzt.

Die Kirche stellt eine vergrösserte, etwas reicher, z. B. mit einem herumlaufenden Sims versehene Wiederholung von der Kapelle in S. Croce dar. Die Verhältnisse wirken hier, wo

besonders weil mehr kirchlichen Zweck dienend, der Chorraum wesentlich grösser genommen ist, freier und luftiger. Entstanden ist sie jedenfalls später als die Kapelle in S. Croce, der sie in den Maassverhältnissen übrigens im Allgemeinen gleicht. Vom Kloster dürfte das Wenigste aus Michelozzos Zeit stammen; insbesondere gehört der graziöse Brunnen einer späteren Periode an, wie denn auch die Vorhalle des Kirchleins erst von Nigetti 1634 hinzugefügt wurde.

Im Nachstehenden kommen wir nun zu denjenigen kirchlichen Bauten Michelozzos, welche sowohl ihres künstlerischen Wertes, als auch ihres Umfanges halber eine speziellere Würdigung verdienen, indem sie zum grösseren Teile Marksteine der baulichen Entwicklung der toscanischen Renaissancearchitektur darstellen.

### CAPPELLA MEDICI IN SA. CROCE ZU FLORENZ.

**GESCHICHTLICHES.**<sup>5)</sup> Können wir auch hier wieder das Baudatum der von Cosimo de' Medici durch Michelozzo geschaffenen Teile der

Kirche und des Klosters nicht mit absoluter Sicherheit feststellen, so liegen doch Anhaltspunkte genug vor, um wenigstens einigermaßen die Erbauungszeit zu begrenzen. Die Notiz, dass eine früher der Kapelle zugehörige Glocke ausser dem Namen des Stifters, Cosimo, die Jahreszahl 1445 getragen habe, lässt annehmen, dass spätestens bis zu diesem Zeitraum der Bau vollendet gewesen<sup>6)</sup> sei. Nicht unerwähnt darf dabei bleiben, dass Vasari die Thür, die zum Kapellengang von der Kirche führt (siehe unten und die Abbildung Fig. 4 u. 5), als die erste ihrer Art in Florenz bezeichnet.

Der Umfang der von Cosimo aufgeführten Bauten lässt sich verhältnismässig leicht bestimmen, es ist dies das Noviziat, ein aussen und innen so einfach gehaltener Nützlichkeitsbau, dass seine Betrachtung hier nicht nötig erscheint, der Gang vom südlichen Teil des Querschiffes an der Sakristei vorbei zur eigentlichen Kapelle. In allen diesen Teilen findet sich nämlich des öfteren Cosimos Wappen angebracht.

**DIE KAPELLE.**<sup>7)</sup> (Bl. 12, Figur 4 und 5). Dieselbe ist äusserst einfach mit zwei auf jonischen Kapitalkonsolen ruhenden Kreuzgewölben. Je zwei einfache Rundbogenfenster an jeder Seite erhellen den Raum. Das reichere Presbyterium hat ungefähr die halbe Breite des Schiffes, wodurch für Sakristeizwecke zwei Nebenräume entstehen, deren einfache Thüren geraden Sturz haben. Die Altarnische wird von zwei doppelkannelierten Pilastern eingerahmt, die in den hinteren Ecken andeutungsweise wiederholt sind. Die Kapitalformen (korinthischer Ordnung) zeigen die für Michelozzos Werke charakteristische, schon etwas schematische Behandlung.

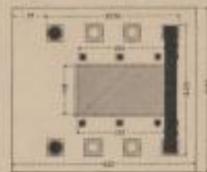
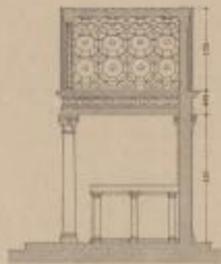


Fig. 11. GRUNDRISS UND DURCHSCHNITT DES TABERNAKELS IN S. MARIATO AL MONTE BEI FLORENZ.

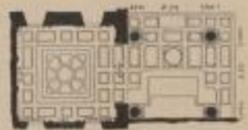


Fig. 12. TABERNAKEL IN DER S. ANNUNZIATA IN DER GLEICHNAMIGEN KIRCHE ZU FLORENZ MIT DER DARANSTOSSENDEN KAPELLE.

1) Ich bedaure, dies Gebäude nicht gesehen zu haben. (H. v. G.)  
2) Annibale Cioci, Guida di Volterra, S. 168 ff.

3) G. Carocci, Dintorni di Firenze, S. 70.  
4) Mosè, Illustrazione storico-artistica di S. Croce, S. 163.

**GANG ZWISCHEN DEM VORDEREN PORTAL UND DER KAPELLE.** 208 Dieser tonnengewölbte Gang weist ausser den drei mustergültig gebildeten Thüren, die auf ihm liegen, und von denen eine zur Sakristei, eine zur Cappella (Archivio de' Pazzi und die dritte, reichste, mit Giebel zur Kapelle selbst führt,<sup>1)</sup> als interessantesten Teil die grossen dreigeteilten Fenster an der Westseite (Figur 4) auf, die wegen der Verschmelzung von Gotik und Renaissance besondere Beachtung verdienen. Ganz gotisch in den verzierten Füllungen der Brüstung, in den Rosetten im oberen Teil, und zum Teil in der Profilierung zeigt es durchgängig den Rundbogen und, wie im Hof des Palazzo Medici und am Brancacci-Denkmal, die Anwendung von Kompositssäulen.

An architektonischem Interesse werden aber alle die vorgenannten Teile übertroffen durch die bekannte Giebelthür, welche von der Kirche in diesen Gang führt. Laut Vasari hätte sie viel Lob geerntet wegen der damals neuen Erscheinung ihres Spitzgiebels und der noch seltenen Nachbildung antiker Werke aus der guten Zeit.<sup>2)</sup> Jedenfalls verdient und verdiente sie durch ihre gelungenen Verhältnisse, ihre reiche, doch durchaus nicht überladene Verzierung und die treffliche Ausführung als hervorragendes Werk der ersten Renaissanceperiode vollste Anerkennung. In der Schlussbetrachtung werden wir versuchen ihre Erbauungszeit näher zu bestimmen.

#### DAS KLOSTER SAN MARCO IN FLORENZ.

**GESCHICHTLICHES.** 208 Bald nach der Rückkehr Cosimos aus der Verbannung in Venedig wurde Michelozzo die zweitgrösste Aufgabe nächst dem Palast von Cosimo in der Via Larga, jetzt Via Cavour, gestellt, der Bau des grossartigen Dominikanerklosters San Marco.

Auf Cosimos Betreiben war den in San Domenico bei Fiesole angesiedelten Dominikanern das seitherige Kloster der Salvestrinermönche, denen ihre bisherige Heimat wegen ihres unregelmässigen Lebenswandels entzogen wurde, angewiesen worden.

Das Kloster und die dazugehörige Kapelle waren in den einzelnen Teilen durch verschiedene Brände teils ganz vernichtet, teils so schadhafte geworden, dass ein blosser Umbau nicht mehr genügt, sondern an einen Neubau geschritten werden musste.

Dieser, von Michelozzo mit kurzen Unterbrechungen in den Jahren 1437—1452 geleitet, kostete Cosimo, der die gesamten Kosten für die Dominikaner, denen er besonders nahestand, übernommen hatte, die ungeheure Summe von 36 000 Dukaten<sup>3)</sup>, obwohl der strengen Ordensregel gemäss jeder Prunk vermieden werden musste. Widersetzte sich doch der hl. Antoninus, selbst Dominikaner und damals den bischöflichen Stuhl von Florenz

einnehmend, sogar einer vom Bauherrn und Baumeister geplanten reicheren Ausschmückung der Kirche und liess, um jede Berührung mit der Welt von seinen Mönchen fernzuhalten, den Chor durch eine geschlossene Mauer von der Kirche trennen. Bei der Aufhebung dieses Zustandes und der Barockisierung der Kirche ist nun freilich von Michelozzos Schaffen nichts übrig geblieben als der Raum hinter dem Chor mit zwei geschmackvollen Marmorportalen und die Sakristei. Siehe Bl. 17.

**DISPOSITION DES KLOSTERS.** 208 Die Gebäulichkeiten des Klosters legen sich in der Hauptsache um zwei grosse Höfe von denen der eine rechts neben, der andere, geräumigere, hinter der Kirche sich erstreckt. Ein weiterer kleinerer Hof befindet sich in dem gegen Via del Maglio liegenden Gebäude, der, unregelmässig angelegt, nicht eines gewissen malerischen Reizes entbehrt. Neben Magazinen u. s. w. ist der grösste Teil der Gebäulichkeiten, vor allem derjenigen im ersten Geschoss, als Dormitorium für etwa 100 Mönche eingerichtet. Diese Dormitorien mit ihrer übrigens allen gemeinsamen Einfachheit der Zellen, deren ältere durch Fra Giovanni da Piesole ihren berühmten Gemaldeschmuck erhielten, gehören wohl zwei Bauperioden an, wie auch schon Vasari erzählt, indem die um den vorderen südlichen Hof gelagerten den Anfang des Baues bezeichnen über den alten Teilen des Salvestrinerklosters, dem Kapitelsaal und dem Winterrefektorium, während die südlichen Teile und der grössere südliche zweite Hof wohl erst nach endgültiger Besitznahme durch die Dominikaner begonnen und im Ganzen — von mancherlei an der Disposition nichts ändernden späteren Zuthaten und Veränderungen mag hier abgesehen sein — bis zum Jahre 1452 vollendet worden ist.

**DIE HÖFE.** 208 Eine der schönsten Zierden des Klosters sind die beiden jonischen Höfe, deren Bögen, wie bei Michelozzo gewöhnlich üblich, direkt dem Abacus des Kapitels entspringen. Abwechselnd in den Details aber übereinstimmend in ihrer ganzen Auffassung, mit den stark eingezogenen Halsen, finden wir diese jonischen Kapitäle nicht nur in beiden Höfen, sondern auch in der Bibliothek wieder. An der Wand fungieren Konsolen als Gewölbeträger. Der vordere ältere Hof darf wohl nach dem der Innocenti von Brunellesco als der älteste der Renaissance gelten. Er ruft den einfachsten aber doch angenehmen Eindruck hervor, wegen des Verhältnisses der Arkaden zur hohen ruhigen Obermauer mit den seltenen, sehr kleinen Rundbogenfenstern der Zellen. Die Säulen stehen hier seltenerweise direkt auf dem Boden auf, im zweiten Hof wie gewöhnlich auf einem einfach profilierten Sockel. Im zweiten Hof, dessen Obergeschoss nur an der Westseite alt ist, scheint an der nördlichen Seite eine Loggia gewesen zu sein, von der aber jetzt nichts mehr vorhanden ist.

1) Unerfahren ist die Art, wie der Flachbogengiebel auf das Gebälk einer von Halbsäulen eingerahmten Thür sitzt, an welcher sonst die sehr guten Verhältnisse, das kräftige Relief, verbunden mit feinen flachen Ornamenten, schön wirken.

2) Diese Angabe Vasaris mag wohl relativ wahr sein. Es steht jedoch keineswegs fest, dass Michelozzo zuerst den Gedanken hatte, ein Tabernakel-Motiv von Pilastern oder Säulen mit Gebälk und Spitzgiebel als Einrahmung einer Öffnung zu gebrauchen. Die unschönen Thüren Donatello's in der alten Sakristei von S. Lorenzo, jedenfalls aus den dreissiger Jahren, vielleicht sogar ganz aus dem Beginn jenes Decenniums, besonders aber die beiden Bräunen der Sakristeien, die

in Buggiano 1412 bestellt und in den Jahren 1439 und 1441 fertig wurden (C. J. Cavalcoti, *St. Maria del Fiore, Firenze 1881*, S. 234, und Vasari II, S. 283), zeigen das mit der Thür Michelozzos identische Motiv. Da Buggiano 1412 erst zwanzig Jahre alt war, ist es ebenso wahrscheinlich, dass dies neue Motiv von ihm stamme, als dass er — Schüler und Adoptivsohn des Dombaumeisters selbst, Filippo Brunellesco, — es von Michelozzo entlehnen musste. Es wäre sogar nicht unmöglich, in ihr die Erinnerung an irgend eine Thür Filippus zu sehen, die etwa, wie in der Sakristei von San Lorenzo, nicht zur Ausführung gelangte. H. v. G.

3) Vespasiano da Bisticci sagt 40000 Gulden.



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BONN

**DIE BIBLIOTHEK.** Diese stellt wohl den architektonisch bedeutsamsten Raum dar. Nicht nur durch die reichere Raumbemessung, auch durch die ihrem Zwecke durchaus entsprechende Anordnung. Ihre Gestaltung ist aus den Figuren 6, 7, 8, 9 klar ersichtlich. Schon einmal in San Giorgio Maggiore zu Venedig war Michelozzo die Aufgabe zugefallen, eine Bibliothek im Auftrage Cosimos zu bauen; leider existiert diese erste Bibliothek nicht mehr. Wohl aber dürfen wir annehmen, dass sie eine der von S. Marco ähnliche Einrichtung besessen. Als diese 1441 vollendet worden, wurde sie mit 400 Handschriften von Nicolao Nicoli stammend, auf 64 länglichen Lesepulten angebracht, versehen.<sup>1)</sup> Weil das höhere, tonnengewölbte Mittelschiff nicht breiter als die Seitenschiffe ist, scheint es viel höher und schmaler. Es ruht mit unsymmetrischem Gewölbe- und Gurtbogenaufsatz auf zweiundzwanzig schlanken jonischen Säulen, deren Kapitälé seitwärts viele verschiedene Muster zeigen. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben auf Wandkonsolen überdeckt.

Die Beleuchtung erfolgt von der Ostwand durch einfache Fenster und darüber gesetzte runde Augen. Trotz der sehr einfachen, abgesehen von den Kapitälén, zum Teil, von blossen Steinmetzen herrührenden Ausführung, die auf jede Dekoration verzichtet, macht doch die Bibliothek einen Eindruck feierlicher Stille durch die perspektivisch äusserst wirksame Säulengasse, welche auch durch die angenehmen Arkadenverhältnisse glücklich diese Stimmung unterstützt.

**DIE SONSTIGEN RÄUME.** Von den Dormitorien ist das ältere um den vorderen Hof durch seine eigenartige Konstruktion nicht uninteressant. Das Dach ruht sichtbar und frei auf den Umfassungswänden, beträchtlich höher als die sehr bescheidenen Zellen, welche mit überaus leichten Tonnen eingewölbt sind. Zu erwähnen wäre das grosse gekuppelte Fenster mit geradem an das Backsteingesims anstossenden Sturz (nach Via del Maglio) auf dem Hauptkorridor, ferner die einfache, einmal gebrochene Treppe mit einem Podest, auf welchem das Fenster aus zwei schmalen Rundbogenfenstern gekuppelt, mit Wappen darüber, Beachtung verdient, weil es auf denselben Meister zu deuten scheint, wie dasjenige in der Kapelle neben dem Tabernakel in der Annunziata. Von den Räumen im Erdgeschoss (im Vorderbau), zu welchem vom Hof aus schöne, sämtlich Michelozzos Zeit angehörige Thüren aus Pietra serena führen, ist der Kapitelsaal mit seinem tief ansetzenden Kreuzgewölbe wohl unverändert aus dem alten Bau übernommen. Auch das Winterrefektorium (Kreuzgewölbe, dreijochig) mit seinem einjochigen Vorraum, könnte wegen der Rippengewölbe und der noch gotisch gebildeten keilförmigen Konsolen dem älteren Bau angehören. Ganz vom Geist der Renaissance erfüllt zeigt sich dagegen das schöne mit Spiegelgewölbe und Stüchappen versehene Sommerrefektorium und die ebenso gewölbte im Grundplan quadratische Sakristei mit von zwei Pilastern flankierter Altarnische, mit gleicher Anordnung der Altarwand wie in der Kapelle Medici in Sa. Croce.

Ueber den vielleicht älteren unteren Turmteilen (Figur 1)

baut sich der einfach elegante Campanile mit offenem Glockenstuhl auf. Der Fries hat, wie auch bei den Thüren hinter dem Chor, als einziges Ornament die medicische Kugel (Pallae). Siehe Blatt 17.

**DETAILS.** Vielfach ruft die Detailbildung, an welcher oft Michelozzos Stil zu erkennen ist, den Eindruck hervor, dass wir es hier mit einem Meister zu thun haben, der, wie Brunellesco, sich aus ihm früher geläufigen gotischen Formen heraus in die Renaissance hineinentwickelt. Die Blätter, welche das Mediceer-Wappen an der Thür im ersten Hofe rechts vom Eingang einfassen, noch mehr die an den Thüren in der hinteren Ecke rechts, zeigen vielfache gotische Anklänge. Ebenso die gemalten Rosetten an den Kassetten einer Decke im Vorraum der Bibliothek. An Gesimsen, Gurten, Kämpfern, Konsolen, zuweilen auch an den Basen, sehen wir eine auffallende Unerfahrenheit in den Verhältnissen der antiken Glieder zu einander und eine zuweilen rohe Behandlung gewisser Ornamente, wie Schnüre u. s. w.

Auf Bl. 17 finden sich drei Beispiele der Thürbehandlung Michelozzos, die sehr instruktiv sind. Diejenige des ersten Klosterhofes, sowie die Sakristeithür sind in Macigno, jene hinter dem Chor in Marmor ausgeführt;<sup>2)</sup> bei der letzteren ist überdies der Fries farbig (rot und gelb). Bei dieser Marmorthür, obgleich sie geraden Sturz zeigt, was durch die Raumverhältnisse angezeigt war, wird man leicht die Verwandtschaft mit jener zum Gang der Kapelle Medici in S. Croce führenden (Bl. 15) erkennen. Bei den beiden Macignothüren ist das Gewände im Verhältnis zur Bekrönung etwas schwerfällig mittelalterlich ausgefallen; und ist überhaupt öfters noch eine gewisse Unsicherheit in der Verwendung der antiken Zierglieder bemerkbar.

#### DIE BAUTHÄTIGKEIT IN DER KIRCHE UND IM KLOSTER DER SS. ANNUNZIATA ZU FLORENZ.

Als sich der Klosterbau von S. Marco seiner Vollendung näherte, fasste der Sohn Cosimos, Piero de' Medici, wohl nicht ohne Zuthun des Vaters, den Entschluss, das nahegelegene Servitenkloster der SS. Annunziata zu Florenz um- oder neubauen zu lassen.<sup>3)</sup> Vor allem galt es aber dem wunderthätigen Verkündigungsbild, das der Kirche Namen und Ruhm gegeben hatte, einen der aussergewöhnlich regen Verehrung entsprechenden, prunkvollen Rahmen durch ein Altartabernakel zu schaffen.

Wie in so vielen Dingen, auch politischen, spielte sich, mit Ausnahme des Tabernakels und der später hinzugefügten Kapelle, die medicische Einflussnahme hinter den Coulissen ab, so dass wir nicht mehr im einzelnen feststellen können, wie weit den

1) Melus Ambr. Trav. Epist. Bd. 1, S. 65, bei A. von Reumont, Lorenzo de' Medici, II. S. 375.

2) Solcher Thüren befinden sich in diesem Raum, wie schon erwähnt, zwei.

3) In den Dokumenten wird der medicische Name wenig genannt; und wenn von Auszahlung von seiten der medicischen Bank die Rede ist, so ist damit nicht immer gesagt, dass dies ein Geschenk der Medici sei, da häufig die betreffenden Gelder ausdrücklich als Depositen bezeichnet werden.

grossen in die Zeit von 1444 bis 1480 fallenden Bauunternehmungen die finanzielle Unterstützung zu teil wurde.<sup>1)</sup>

Soviel scheint fest zu stehen, dass der werkhätige Eifer der Medici wesentlich erkaltete, als eine andere noch vornehmere Familie für den Bau der Tribuna, des neuen Chorbaus interessiert wurde, nämlich die der Markgrafen von Mantua, der Gonzaga. Nach der schon etwas nachhinkenden Ausführung der an das Tabernakel anstossenden Kapelle vonseiten des Piero in den Jahren 1460 und 1461 war jedenfalls die Einflussnahme der Medici auf die Bauten des Klosters abgeschlossen.

**GESCHICHTLICHES.** Als der Bau im Jahre 1444 begann, wurde Michelozzo als capomaestro aufgestellt<sup>2)</sup> und blieb in diesem Amte wenigstens bis zum Jahre 1455, wo er das letzte Mal erwähnt wird.<sup>3)</sup>

Mit Eifer wurden die Bauten überhaupt bloss bis zum Jahre 1453 gefördert, dann schliessen die für die vorhandenen Mittel viel zu grossartigen Unternehmungen wieder ein; die Klosterbrüder hatten die grösste Mühe, die an die Bauhandwerker entstandenen Schulden zu decken. Die sehr genau geführten Bücher des Konvents geben nun glücklicherweise das Material an die Hand, ziemlich genau festzustellen, was unter Michelozzo als capomaestro, allerdings wohl mit sehr geringer persönlicher Anteilnahme, da er ausser für Nachmessungen für von anderen gelieferte Arbeit und Abschätzungen nie Bezahlung erhält, gebaut wurde.<sup>4)</sup>

**DIE NEUBAUTEN.** In der Kirche, die, wie irrtümlich bisher angenommen wurde nicht einschiffig, sondern eine dreischiffige Pfeilerbasilika war, wurden die Seitenschiffe insofern kassirt, als nach und nach von den Pfeilern zur Schiffswand Mauern eingezogen und so Kapellen geschaffen wurden, wobei teilweise auch Erweiterungen des Seitenschiffs

stattfanden. Weiter wurde, und das war die Hauptunternehmung, der runde Chorbau begonnen. Vor der Kirche wurde der «chiostro del antiporto», der später die berühmten Fresken Andrea del Sartos aufnahm, aufgeführt, sowie der Porticus vor dem Portal (ein Gewölbe); daran schloss sich die von der Familie Pucci, dessen Haupt sozusagen der Premierminister Cosimos war, errichtete Cappella di S. Sebastiano. Ausserdem entstand die Sakristei und der an die Kirche an der Westseite anstossende grosse Hof, sowie mancherlei Nützlichkeitsbauten, aus denen vielleicht noch die Bibliothek und der Kapitelsaal erwähnt werden mögen.

Von den letzteren und der Kapelle di San Sebastiano ist, seit den Umbauten Caccinis im 17. Jahrh. vom Alten nur ein Gurtbogen im Innern der Kapelle erhalten.<sup>5)</sup> Bloss kurz erwähnt sei der grosse Klosterhof. Ohne Obergeschoss, ist er wenig hervorragend. Die auf Postamente gestellten Säulen mit den eigentümlichen Pfeifenkapitälern, deren Schnecken topfenkelartig an den Hals der Kapitäl herabziehen, dürften schwerlich von Michelozzo gezeichnet sein. Ihm gehört hier wohl nur die Gesamtdisposition.<sup>6)</sup>

**SAKRISTEI.** Die Sakristei, auf Kosten und als Schatzraum der Parte Guelfa errichtet,<sup>7)</sup> ist ein Raum von hoher Schönheit. Zwei Gewölbefelder, mit böhmischen Kappen eingedeckt, bilden sein Dach, der Gewölbegurt sitzt auf zwei Peducci, die grosse Verwandtschaft mit denen im Hofe des Palazzo della Dogana zu Arezzo besitzen<sup>8)</sup>. Die Entwicklung der Altarwand mit kannelirten Pfeilern an der Nische, zwei kleinen Ausgängen zu beiden Seiten derselben und zwei schmalen

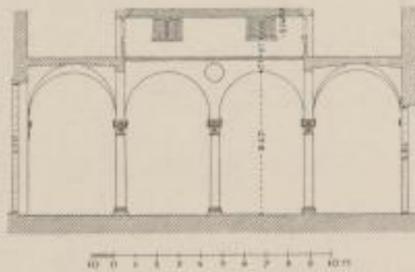


FIG. 15. QUERSCHNITT DES VORHOPFS DER SS. ANNUNZIATA.

hohen rundabgeschlossenen Fenstern zeigt ähnliche Disposition wie bei den andern derartigen Bauten Michelozzos, nur ist hier mit Rücksicht auf die Klosteranlage und den dahinterliegenden Gang statt des quadratischen Altarraums eine halbrunde Altarnische (Apsis) mit grossem Fenster angewendet.

1) In einem Akt (Arch. di Stato Fir., Conv. soppr. Nr. 119, SS. Annunziata Filza 1098 findet sich in einem Bericht an den Grossherzog (5. Juni 1774) bezüglich eines Rechtsstreites der Regierung mit dem Kloster folgende Stelle mit der Bemerkung «notizie tratte dalla segreteria vecchia concernenti il Padronato della Nunziata»: «Piero di Cosimo de' Medici ottenuto dal P. P. nel 1448 la Cappella della Madonna . . . fece Tornamento di Colonne e del Cielo di Diapio ecc. . . . Fabricò il Chiostro ove sono l'armatore e le stanze che corrispondono sopra il chiostro piccolo dove sono le Pitture d'Andrea ecc. . . . Im übrigen sei bemerkt, dass die geschichtlichen Daten, soweit sie nicht ausdrücklich belegt werden, dem sehr gewissenhaften Hoche «Il santuario della Santissima Annunziata in Firenze» des P. Tonini (Firenze 1876), der eine grosse Menge dokumentarischer Aussage mitteilt, entnommen sind, nachdem dieselben, soweit möglich mit den Originalen aufs neue verglichen wurden. Das von Tonini des öfteren citierte wichtige Libro nero segnato C., ist nicht im Staatsarchiv, und angeblich auch nicht im Kloster.

Die Baugeschichte der Tribuna findet eingehende, unseres Erachtens aber nicht durchaus richtige Behandlung mit Anziehung einer grossen Reihe von Urkunden in Gaye Carteggio degli Artisti, I. S. 225 ff., dann von W. Braghioroli im Repertorium für Kunstwissenschaft, II, Heft 3 u. 4 (1879), S. 259 ff. und G. Mancini, Vita di Leon Battista Alberti, S. 510 ff., der zuerst die Notiz bringt, dass Michelozzo noch 1455 als capomaestro fungierte.

2) Archivio cit., Conv. cit. Nr. 686, Libro d'entrata e uscita 1444, 3. Oct. «A spese della fabrica della capella grande il due di camera ebbe michelozzo designatore pro fatica che uso e usa mentre che si lavora, a disegnare la capella grande e della nunziata e la sagrestia e molte altre fabriche che ebbe per detta fabrica, e che a tutto di esamina detto (sic) laori, e questo colicentia del priore come appare al libro dell'opera della fabrica a. c. 127.»

3) Arch. cit., Conv. cit. Nr. 681 u. 259, «a di 13 di febbraio 1454 (s. l.)» erhält Michelozzo für Messung und Abschätzung der Arbeiten der tribuna (laucio

del tondo) il due s. 6 d. 6 und als Geschenk «libra 1 di mocho». Als Schiedsrichter tritt er auf in einem autographen Bericht ebenfalls für Bildhauerarbeiten der Tribuna am 26. April 1455 und hier nennt er sich «io michelozzo di bartolomeo intagliatore e chapomaestro a qualunche muraglia di detti frati.» (Arch. cit., Conv. cit. Nr. 48, ricordanze. F. 79.)

4) Aus den Jahren 1455 bis 1460, in welchem Jahr Antonio Manetti sein Nachfolger in der Leitung des Baues der Tribuna wurde (s. Tonini, loc. c. S. 281, Doc. XXIX, die erste Erwähnung am 13. Mai 1460), keine Baurechnungen und keine Ausgabenbücher des Klosters vorhanden sind — die ersteren, weil nicht gebaut wurde, wahrscheinlich nicht vorhanden waren, die letzteren aber verloren gegangen sind — so lässt sich über das definitive Ende der Leitung Michelozzos nichts aus Urkunden entnehmen.

4) Als capomaestro und für die Lieferung von Kapitälern erhält Michelozzo nur bis 1446 regelmässige Bezahlung. Da das erste Baubuch in diesem Jahre abtricht, scheint eine Stockung schon so frühzeitig eingetreten zu sein.

5) S. Tonini, l. c. S. 7.

6) Die ausführenden Meister waren Nencio di Lapo muratore und Salvi di Lorenzo Marochi, scarpellatore, S. Tonini, l. c. S. 230, 269, 317. Dass die Angabe Vasaris, ed. Mil. IV. S. 448, das Kloster sei von Cronaca erbaut, völlig unbegründet ergibt sich aus den Dokumenten, dadurch fällt selbstverständlich auch Bottaris' Annotation (ibidem), dass von Cronacas Werk nur der erste Klosterhof übrig geblieben sei.

7) S. Tonini, l. c. 144 f. Möglicher Weise ist auch das schöne innere Marmorportal der Sakristei, dessen Ornamentfüllungen Verwandtschaft mit der Laibung der an das Tabernakel anstossenden Kapellenöffnung zeigen (aber von anderer Hand ausgeführt scheinen) von Michelozzo entworfen.

8) S. Maniera di Bernardo Rossellino, Bl. 18.



DER RUNDE CHORBAU. 888 Wir kommen nun zum Bau des runden Kuppelraumes, der allgemein bis heute als künstlerisches Eigentum Albertis gilt. Da die ganze Anlage von Beginn an stets ziemlich einstimmig, als eine verfehlte betrachtet worden<sup>1)</sup> und ausserdem der Barockisierung des 17. Jahrh. anheimgefallen ist, so sei an dieser Stelle nur so viel hervorgehoben, dass der ursprüngliche Gedanke, als Chorbau eine Nachahmung des Pantheons in Rom zu schaffen, jedenfalls von Michelozzo herrührt<sup>2)</sup>. Durch seine Ausarbeitung mit den halbrunden Kapellen wurde er noch ungünstiger. Und wie Michelozzo den Grundriss der Tribuna ursprünglich geplant — mit neun Nebenkapellen, von denen eine grössere in der Längsachse der Kirche liegt, und die beiden zunächst der Kirche etwas kleiner wurden (erst nach Michelozzo),<sup>3)</sup> — so steht sie heute noch. Der Aufbau, der nach den Rechnungen zu schliessen mit grossen kannelierten Pfeilern gedacht, besteht weder in Wirklichkeit mehr, noch besitzt man davon eine Abbildung. Unter Michelozzo war der Bau bis zur Einwölbung der Kapellen mit Ausnahme der genannten beiden kleineren fortgeschritten.

Wie viel unter der ganz kurzen Thätigkeit Manettis und dann nach den Ratschlägen Albertis an Michelozzos 1471<sup>4)</sup> noch vorhandenem Modell geändert wurde, und insbesondere, ob im Chorbau und der Kuppel Albertis, mehr oder minder selbständig vorging, kann hier nicht untersucht werden.

Von Wichtigkeit ist nur, und besonders hervorzuheben, dass Michelozzo der erste war, oder wenigstens mit Albertis in Rimini gleichzeitig, der das von den Frührenaissancearchitekten so viel bewunderte Pantheon als praktisches Motiv wieder verwenden wollte, freilich am unpassenden Orte, und mit den unpassenden Modifikationen der in den Kreis gelegten Bogen der Kapellen.

DER VORHOF UND SEIN VORBÖGEN.

888 Eine durchaus interessante Schöpfung bildet der als Antiporto bezeichnete Vorhof, der sich vor der Kirche erstreckt, und der, wenn auch die Ausführung anderen Meistern übertragen war, doch sicher unter Leitung und daher jedenfalls nach dem Entwurf Michelozzos ausgeführt wurde. Der Bau fällt in die Jahre 1447—53, und zwar wurde zuerst der Hof mit dem Portal, dann der Porticus mit den zwei Säulen Bl. 18, gebaut.<sup>5)</sup> Wie die Basiliken Brunellescos und manches andere, zeigt er, dass die Meister der Frührenaissance sich nicht nur der

Antike, sondern auch frühchristlicher und frühmittelalterlicher Vorbilder bedienen, die sie allerdings mit dem Geiste ihrer Zeit beleben. Atrium und Vorbogen, in der Disposition etwa wie bei S. Clemente zu Rom, sind mit den Elementen des Klosterhofes des 15. Jahrhunderts verschmolzen. Die Anordnung des Höfchens ist aus den Figuren 13—15 ersichtlich. Sie zeigt über den Kreuzgewölben der Hallen ein niedriges Obergeschoss mit kleinen doppelten Fenstern. Im übrigen ist die Wandfläche des Hofes über den Bögen mit Ausnahme der runden Medaillons in den Zwickeln völlig glatt; hier war der gemalten Dekoration (Sgraffiti?) Platz gelassen.<sup>6)</sup>

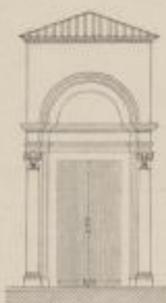


FIG. 14. VORBÖGEN DES VORHOFES DER SS. ANNUNZIATA IN FLORENZ.

Mit Ausnahme des etwas gedrückten Oberbaues macht der Hof durch die hohen schlanken Säulen, die hier nicht wie im grossen Klosterhof auf Postamenten stehen, einen sehr vornehmen Eindruck. An den Schmalseiten sind die Bogen etwas schmaler und daher ein wenig überhöht.

Für die korintisirenden Kapitäle der Säulen ist deren Schlankheit besonders beachtenswert und charakteristisch. Die Volutenbänder ziehen sich in der Mitte tief in den Säulenhals herunter und aus den so gebildeten Kelchen sprossen die Mittelblumen bis zum Abakus in einem Fluss empor, anstatt dass diesen, wie sonst üblich, eine gesonderte Rosette ziert.<sup>7)</sup>

Von Interesse ist ebenfalls der dem Hofe und dessen Eingangs-Portal vorgelegte Vorbogen, von dem Fig. 14 eine Rekonstruktion gibt. Caccini hat den Bogen in den ersten Jahren des

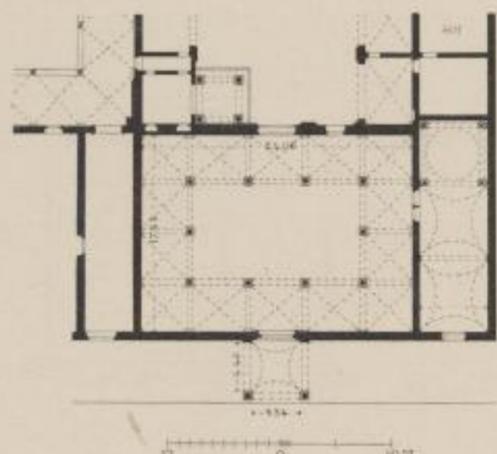


FIG. 15. GRUNDRISS DES VORHOFES DER SS. ANNUNZIATA IN FLORENZ.

17. Jahrh. zu einer Vorhalle erweitert<sup>8)</sup>, indem er an den Seiten, sich an das gegebene Vorbild haltend, je zwei Arkaden hinzufügte und ein Gebälksims aufsetzte. Die Säulen sind höher als die des Hofes, stehen auf Postamenten und liefern bei Michelozzo das einzige Beispiel eines zwischen Kapitäl und Bogen eingefügten Stückes Gebälk, sodass, die darüberstehende nicht unbeträchtliche Mauerfläche eingerechnet, die Höhenentwicklung eine fast ungewöhnliche Betonung findet. Das Portal endlich muss als eines der bemerkenswertesten dieser Zeit betrachtet werden. Von doppelt kannelierten Pilastern eingeschlossen, zeigt es gleich wie bei den vorderen Säulen das Gebälkstück über den Kapitälern, das dann verkröpft über dem Sturz der Thür fortgeführt wird. Zum ersten Mal finden wir die Thür mit felderartigen Füllungen in der schrägen Laibung; etwas später, 1457 sehen wir dasselbe Motiv an S. Felice in Florenz. Der Bogen

1) S. die Briefe Aldobrandinis und des Giovanni da Galole in den angegebenen Werken (Gaye I. c. u. Braghioroli I. c.), sowie das Urteil Vasaris, ed. Mil. Vita di L. B. Alberti, II, S. 333 f.  
 2) Ausser der in Anm. 1, S. 10 gegebenen Notiz muss zu diesem Ergebnis vor allem die Stelle in Galole's Brief (Braghioroli, I. c. S. 272) führen, die heisst: «Perché a me è stato de' principali Cittadini dolendosi che si seguitasse per la S<sup>ma</sup> Vostra una fabbrica, la quale fu ... per Michelozzo disegnata, e in tal maniera che da Filippo nostro Maestro fu dannata per più ragioni...» Giovanni da Galole aber ist ein sehr sicherer Gewährsmann. Im Libro di Antonio Billi heisst es ebenfalls von Michelozzo Michelozzi: «... Fecio il modello ... della cupola de' Servi.» Siehe: Cornello de Fabriczy im Arch. Stor. Ital. Serie V, Tomo VII anno 1891.  
 3) Es standen bis zu 1470, da wo jetzt das Grabmal Medicis-Marzi steht,

die Kapelle der Familie Antella mit Begräbnis (S. Tonini, S. 154), gegenüber eine der Familie Giacomini-Tebalducci-Malespini.  
 4) Das ergibt sich aus dem Briefwechsel des Marchese Lodovico Gonnaga in dieser Angelegenheit; s. Braghioroli a. a. O.  
 5) S. Tonini, I. c. S. 8 ff. u. S. 267 ff. Michelozzo's Name wird einmal genannt (1449) indem auf seine Anweisung (polizza) Meo di Bitocchio scarpellatore eine Zahlung erhält.  
 6) Der Hof ist jetzt (seit 1857) mit einem Glasdach überdeckt und die dekorativen Malereien erneuert. Ob freilich so recht im Stile der Entstehungszeit, mag dahingestellt bleiben.  
 7) Zwei ähnlich gestaltete Pilasterkapitäle, sicher derselben Zeit und Hand entstammend, finden sich in der westlichen Querschiffkapelle.  
 8) S. Tonini, I. c. S. 61.

## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

darüber ist bescheiden, aber fein mit einem geflochtenen Ornament geschmückt. Die Profilierung ist bestimmt und von grösster Grazie.

**DAS TABERNAKEL DER SS. ANNUNZIATA.** Das Tabernakel mit quadratischem Grundriss ruht, wie Blatt 13 und 14 und Fig. 1—2 zeigen, auf vier doppelkannelierten Säulen mit zwei korinthischen und zwei Compositakapitälern. Es sind diese Säulen, namentlich die mit den Kapitälern letzterer Ordnung, wohl die schönsten, welche die Renaissance bis dahin bildete. Von reich gezierten Basen, mit überaus edler Linie aufsteigend, zugleich kräftig genug, um das Gebälk von dem schon naheliegenden Eindruck des Schweren zu befreien. Dieses läuft ringsherum an

Sie zeigt das beabsichtigte Dekorationssystem von anderen nicht zur Ausführung gelangten Arbeiten wie die Schränke in den Sakristeien des Doms. Die vortreffliche Marmortechnik Pagnos verdient besonders erwähnt zu werden. Die weiche, etwas fette, aber doch feste Behandlung des Ornaments findet sich auch in seinem Chellini-Grabmal in San Miniato al Tedesco wieder.

**GESCHICHTLICHES.** Wie bei der im Folgenden zu behandelnden Cappella del Crocifisso in San Miniato, lag auch bei diesem Werke der Zuerkennung der Autorschaft an Michelozzo bisher nur der Bericht Vasaris zu Grunde. Weil die Ausführung hier sicher von anderer Hand erfolgte, sind Zweifel über die

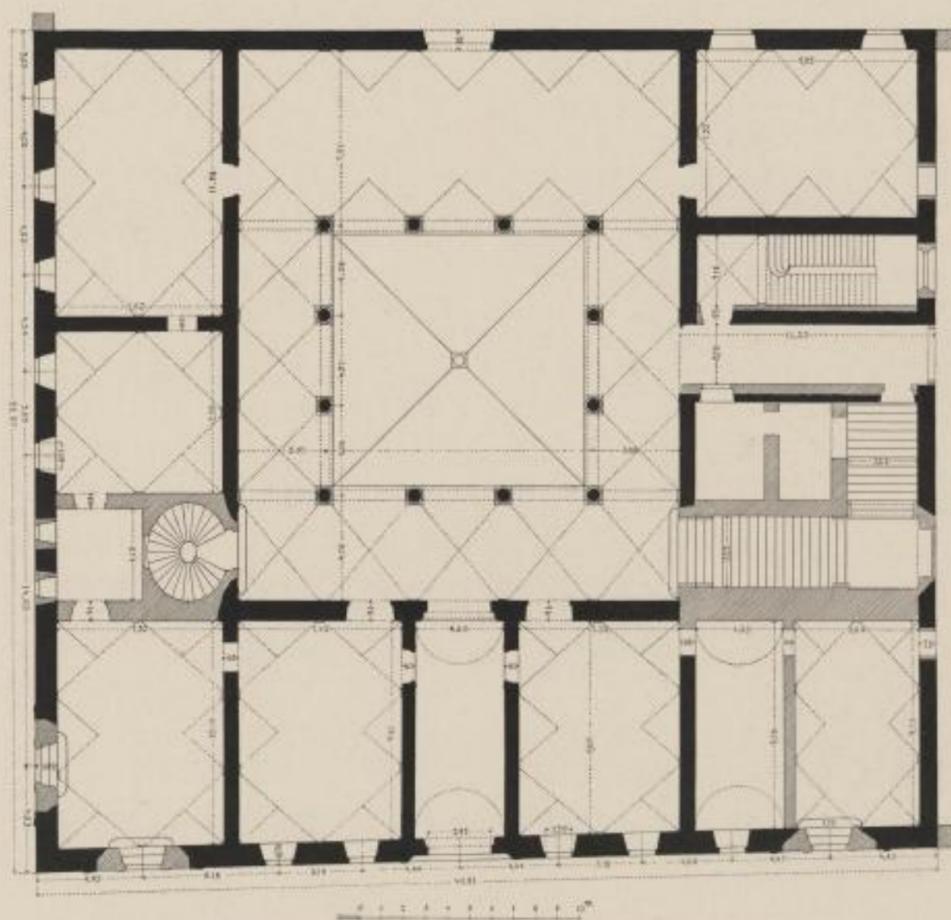


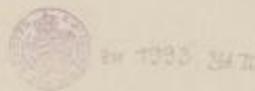
FIG. 16. PALAZZO MEDICI-RICCARDI ZU FLORENZ. GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES.

zwei Seiten glatt an die Wand anstossend und ist ein wahres Juwel reichster und doch nicht übertrieben wirkender Dekoration; die Färbung des Äusseren in Weiss, stellenweise mit mattblauem Mosaikgrund, erhöht diesen immer noch vornehmen Reichtum. Jedes, selbst das geringste Glied, ist mit seiner Verzierung bedacht, nicht einmal wird dasselbe Zierglied wiederholt. Besonders schön ist hier das den Fries füllende übliche Motiv der Fruchtgewinde zwischen Medaillons mit Puttenköpfen behandelt. Innen wiederholt sich der äussere Schmuck, erhöht durch den besonderen Reiz der Decke, an welcher mit meisterhaftem dekorativen Verständnis das Flachrelief der Kassetten mit je fünf Medaillons mit dem Medici-Wappen und einer Rosette in dem mittleren sich von den abwechselnd gelben, blauen, roten emaillierten Grundflächen abheben.

Urheberschaft Michelozzos entstanden, die wir als ganz unbegründet finden, wenn man seine Stellung an der Annunziata ins Auge fasst, namentlich durch die oben erwähnte ausdrückliche Zusage, dass er im Jahre 1444 die Zeichnung zur Kapelle der SS. Annunziata fertigte, womit aus dem historischen Zusammenhang nur das eigentliche Tabernakel verstanden werden kann. Zum besseren Verständnis sei der Unterschied zwischen dem eigentlichen Tabernakel und der dazugehörigen Kapelle hervorgehoben. Von ersterem spricht Filarete nach eigenem Augenschein, von letzterer nur von Hörensagen<sup>1)</sup> und als von einer später hinzugefügten Arbeit. Die Entstehung des Tabernakels ging unter ganz ähnlichen Verhältnissen vor sich wie diejenige der Cappella del Crocifisso; sie erfolgte gleichzeitig und durch denselben Mäcen Piero de' Medici

1) W. von Oettingen, Filaretes Tractat, S. 672, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1890. »Sichè per chi l'hà veuluta non dico;... Vom Taber-

nakel sprechend, schreibt er: E diè fine prima alla Cappella.... dann von der Kapelle... E mè detto, che egli (Piero) a aggiunto presso ad essa una cappella... »



## MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

veranlasst. Nachdem er sich das Altarpatronat in der Kapelle verschafft, wollte Piero, von denselben Gesichtspunkten ausgehend wie in San Miniato, zugleich seine Frömmigkeit und seine Kunstliebe bezeigen, an einer Stelle, die wie wenig andere jedem Florentiner heilig und teuer war.

Vollendet wurde dasselbe sicher im Jahre 1448, denn die Inschrift des ausführenden Künstlers am innern Fries bezeugt uns dies. Sie lautet:

PIERO · DE · COSIMO · DE · MEDICI ·  
 fece fare questa hopera et Pagno di Lapo da Fiesole fu el maestro  
 chella fe MCCCCIII.<sup>1)</sup>  
 Costo fiorini 4000 el marmo.

welche am 25. Dezember 1452 durch den Kardinal Wilhelm von Estouteville erfolgte — angenommen werden muss, nur nebensächliche Arbeiten, wie die farbige Ausschmückung, sich bis 1461 verzögerten.

Für den Entwurf des Tabernakels an Stelle Michelozzos Pagno di Lapo selbst zu setzen, wäre allerdings naheliegend, wenn wir nur auf Vasaris Erzählung angewiesen wären.<sup>2)</sup> In diesem Falle nötigen uns aber ausser der hier zum ersten Mal in solcher Bedeutung geschilderten Stellung Michelozzos an den Bauten der Annunziata, andere Gründe unbedingt die Aussage Vasaris festzuhalten. 1) Eine Anzahl künstlerischer Anhaltspunkte, welche trotz aller Verschiedenheit der Anlage zwischen der Kapelle

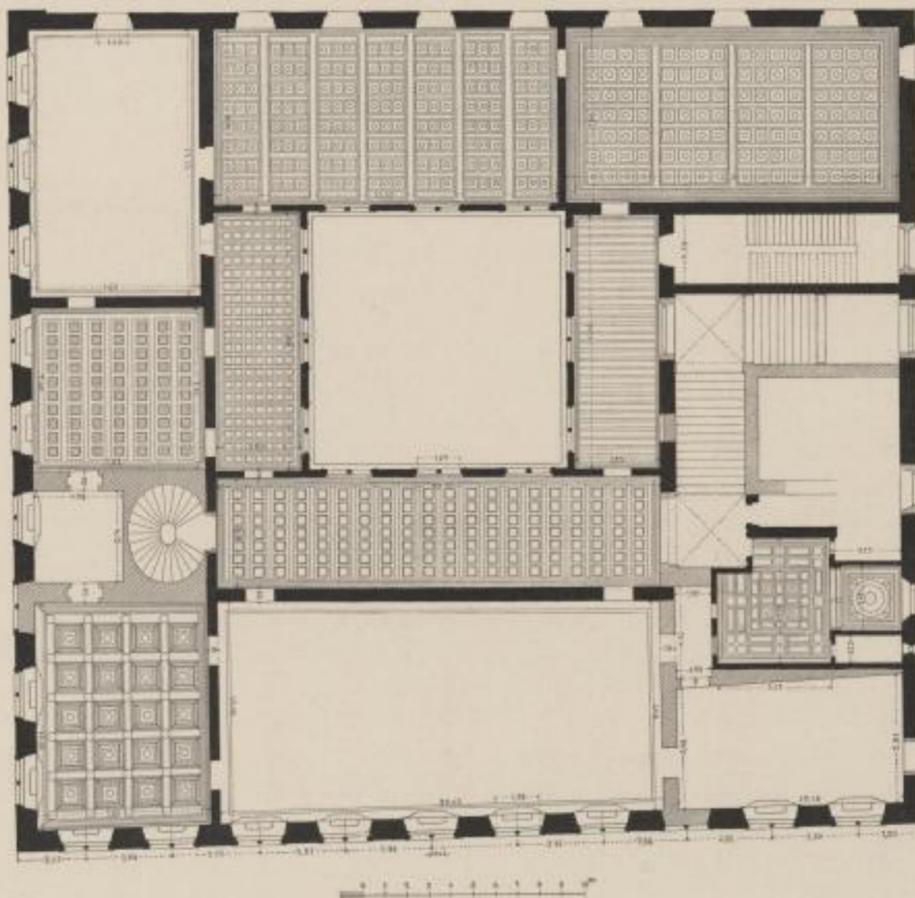


Abb. 17. PALAZZO MEDICI-RICCARDI ZU FLORENZ. GRUNDRISS DES ERSTEN STOCKS.

Da nun die Konsekration des Altars (siehe die Anmerkung) auch schon im Jahre 1452 erfolgte, (nach der allerdings erst 1461 von Piero de' Medici gesetzten Erinnerungstafel<sup>3)</sup>, die sich jetzt unter der Orgel der anstossenden Kapelle befindet) so lässt sich für diese Widersprüche wohl bloss die eine Erklärung geben, dass Pagno di Lapo di Portigiani<sup>4)</sup> das Jahr der Vollendung seiner Arbeit angegeben habe, und da die Aufstellung des fertigen Tabernakels — nach Konsekration des Altars,

im Palazzo Medici, und in der Kapelle del Crocifisso in S. Miniato einige für den Meister charakteristische Merkmale bilden; 2) dass alle drei Werke für die Medici geführt wurden, deren Hausarchitekt vor und nach diesen Arbeiten sowohl in Florenz als in Mailand Michelozzo war und bis an sein Ende blieb; 3) der Umstand, dass gerade Pagno di Lapo Portigiani als der ausführende Meister des Tabernakels inschriftlich feststeht und Maso di Bartolommeo ebenfalls an den drei Bauten thätig war. Bei den engen Be-

1) Ebenso lautete die Inschrift des gleichzeitig gestifteten, schon längst nicht mehr an seiner Stelle befindlichen Altars (Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata*, Flor. 1870, S. 88): PETRUS MED. COSMI JOANN. FILIUS. SACELLUM MARMOREUM. VOTO. SUSCEPTO. ANIMO. LIBENS. D. D. ANNO MCCCCXLVIII IDIB. MARTII.

2) S. Tonini l. c. S. 91 u. Docum. 54.

3) Tonini, l. c. 94.

4) Ein Irrthum, die gerade bei diesem Monumente so leicht entstehen,

und auch bis jetzt herrschende Geltung gehabt haben, zu vermeiden, sei auch darauf hingewiesen, dass sowohl der Festsboden in seiner jetzigen Gestalt nicht mehr der von Vasari gepriesene ist, er wurde nämlich im 17. Jahrh. von Cosimo II. erneuert. Der geschmacklose obere Aufbau des Tabernakels wurde auf Kosten von Raffaello Giucardini nach einer Zeichnung von Baldassare Franceschini durch Luca Bononetti in Holz ausgeführt, ebenso wie die Marmorincrustationen der anstossenden Kapelle erst nach dem 1670 erfolgten Tode Ferdinands II. von Cosimo III. gestiftet wurden.

ziehungen welche beide an Michelozzo knüpften, in der Zeit schon, als er mit Donatello in Gemeinschaft war, kann also ihre Teilnahme an einem Michelozzo zugeschriebenem Baue, unter Umständen gerade eine Bestätigung enthalten, dass letzterer der Urheber war.

Das Bronzegitter ist als geflochtenes Seilwerk, scheinbar mittelst reich verzierter Nägel, zwischen Marmorrahmen gespannt gedacht. Der Abstand der senkrechten Stützen, die Menge Vasen und Leuchter auf der Marmorbrüstung darüber lassen diese etwas schwer erscheinen. Durch Charles Yriarte<sup>1)</sup> erfahren wir, dass es im November 1447 an Maso di Bartolommeo bestellt wurde, der im Februar die Leuchter (welche?) beginnt. Die Angabe, dass es in seinen Metallteilen von Michele di Bonconsiglio di Sizi und Banco, in der Marmorarbeit von Meo di Bitochio und im Jahre 1451 gefertigt<sup>2)</sup> worden sei, lässt vielleicht annehmen, dass diese jene Gleichen waren, die Maso di Bartolommeo halfen.

**DIE KAPELLE NEBEN DEM TABERNAKEL.** Ebenfalls von Piero de' Medici errichtet, fällt ihre Bauzeit<sup>3)</sup> in die Jahre 1460 und 1461, wie das betreffende Baubuch des Klosters angiebt. Nach dem Verfolg der Arbeiten und der bezahlten Löhne zu schliessen, scheint dieselbe auch konstruktiv mancherlei Schwierigkeiten bereitet zu haben. Wie schon angedeutet war Michelozzo aus der Bauleitung um diese Zeit ganz oder jedenfalls teilweise ausgeschieden;<sup>4)</sup> beim Bau der Kapelle kommt sein Name nirgends vor; möglich, dass er zu jener Zeit überhaupt nicht in Florenz weilte. Da Giovanni di Bettino als «maestro di disegni» genannt wird, an den zwei Zahlungen (31. Juli und 11. Nov. 1461) in der Höhe von fl. 3 s. 8 erfolgen — die gleiche Summe, die Michelozzo für seine Zeichnungen 1444 erhielt — dürfen wir wohl folgern, dass die gesamte Detailführung von Giov. di Bettino, der ja auch als Schöpfer — wir möchten höchstens sagen ausführender Meister — des Portals an der Fassade von S. Maria Novella gilt, herrühre. Die räumliche Anordnung aber wird zugleich mit der der übrigen Bauunternehmungen 16 Jahre früher schon in ihrem allgemeinen Teil von Michelozzo angegeben worden sein. Die Stilmomente fordern hierzu gerade auf, ohne es nötig zu machen, für die Erfindung des Raumes nach einem andern Namen als Michelozzo zu suchen. Die Breite des durch eine Art Masswerk geteilten Fensters (siehe Blatt 13 und Fig. 15) reiht dieses einigermaßen an jene vor der Sakristei von S. Croce und auf der Treppe im Kloster von S. Marco an. Das Äussere des Fensters ist vom Atrium aus sichtbar. Alle Glieder desselben sind im Sinne Michelozzos reich skulpiert. In der Zwischenzeit von 1452 bis 1461 hatte gerade die Entwicklung des Ornaments im Sinne Desiderios da Settignano den grossen Schritt zur Reife gethan, der auf alle Zeitgenossen wirkte, und der u. a. in den ganz

vorzüglichsten aufsteigenden Motiven der Laibung des Bogens Blatt 13 und 14 so schön zur Geltung kommt. Auch die von Tonini vertretene Meinung, man könnte Giovanni di Bettino für den Architekten dieser Kapelle nehmen und ihm zugleich den Entwurf der reizenden Arabesken vindizieren, wäre in der hier entwickelten Weise zu beschränken. Durch die nun nachgewiesene völlig getrennte Bauführung für Tabernakel und anstossende Kapelle verschwinden auch die ganzen angeführten Bedenken, denn dann kann Pagno di Lapo den 1452 konsekrierten Altar und das Tabernakel darüber recht wohl schon 1448, jedenfalls aber 1452, vollendet haben.

#### DIE CAPPELLA DEL CROCIFISSO IN SAN MINIATO AL MONTE.

**GESCHICHTLICHES.** Wie der alte Cosimo durch Munificenz und Pflege der Kunst verstanden hatte das florentinische Volk über den allmählichen Verlust der politischen Freiheit hinwegzutäuschen, so sollte dies auch beim Sohne der Fall sein, damit ihm das Erbe des Prinzipates desto sicherer anheimfiele. Als es galt für ein altes Altarwerk in San Miniato al Monte, und ein wunderthätiges Bild des Christus am Kreuz, das später in die Kirche S. Trinità kam, woher der Name del Crocifisso rührt, einen neuen prächtigen Rahmen herzustellen, war es Piero di Cosimo, der sich der Regierung gegenüber zur Herstellung erbot. In alten Aufzeichnungen darüber findet sich, dass unter dem 27. Juni 1447<sup>5)</sup> einem hochgestellten Bürger gestattet sein sollte, ein Tabernakel von hervorragender Erscheinung und mit ansehnlichem Aufwand zu errichten; doch mit der Bedingung, nur das Wappen seiner Zunft, nicht sein eigenes, anbringen zu dürfen, eine Beschränkung, die Piero de' Medici, denn dieser war gemeint, schon im nächsten Jahre unzustossen gelang. Michelozzo war Architekt und Ausfühler zugleich, verband ihn doch nach Vasaris Angabe das gleiche enge Verhältnis wie mit dem Vater auch mit den Söhnen. Zwei kupferne (wohl bronzene?) Adler die das Gitter zieren sollten, werden von Maso di Bartolommeo einige Tage nach dem 27. März 1448 gegossen.<sup>6)</sup>

**AUFBAU UND DEKORATION.** Die Form des Tabernakels lehnt sich an den frühchristlichen Ciborienaltar an und ist auf Blatt 11 u. 12 ersichtlich. Figur 11 giebt Grundform und Durchschnitt.

Dieser einfache Vorwurf hat dem Architekten Gelegenheit gegeben mit dem feinen frischgefühlten Empfinden, das der Frührenaissance und in hervorragendem Masse Michelozzo zu eigen war, mit einfachen Mitteln eine Art Kabinetstück zu schaffen, das

1) Gazette des Beaux-Arts, Paris 1881, 2<sup>e</sup> Période, T. XXIII, p. 427. Wo es u. a. heisst: «Lavoro per P<sup>o</sup> di Cosimo de Medici ancho gli uscetti della graticola dei servi, ossia della graticola della Cappella della Nunziata, ed ebbe gli stessi ad aiutarli.»

2) Tonini op. cit., S. 298.

3) Filarete, Trattato, siehe Seite 12, Anmerkung 1.

4) Vasari II. 444, n. 3. Der Umstand, dass im Mai 1460 Antonio Manetti Ciescheri Architekt der runden Tribuna der Annunziata wurde, nötigt keineswegs anzunehmen, dass Michelozzo die Leitung über die übrigen Teile der Kirche entzogen worden sei, weil die Tribuna nicht von den Frati, sondern auf Kosten des

Marchese von Mantua erbaut wurde. Diese Beschränkung Manettis scheint sogar aus der Bezeichnung «nostro architetto del tondo» eine Bestätigung zu erhalten. Die Angabe von Milanesi (Vasari II. 444, n. 3), dass Giovanni di Bettino der Architekt des Tabernakels sei, ist somit widerlegt. Bloss auf die Kapelle neben dem Tabernakel, und in dem von H. Dr. Hans Stegmann angenommenen Sinne, d. h. auf die Ausführung und Feststellung des Details beschränkt, mag sie richtig sein. H. v. G.

5) Berù, Cenni storici di San Miniato, S. 65 f. u. Ann.

6) Charles Yriarte, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 2. Serie, T. XXIV, p. 142 ff., 1881.



sich von der z. B. in dem Tabernakel der SS. Annunziata entwickelten Pracht stark unterscheidet. Ohne im mindesten den Stil seiner Entstehungszeit zu verleugnen, steht es, ein Altar und monumentaler Bilderrahmen zugleich, in passendster Harmonie zur frühmittelalterlichen Kirche wie als etwas organisch dazu Gehöriges. Für die Sinnesweise Michelozzos scheint es uns bezeichnend, dass von den vier Kapitälern jedes sich einem verschiedenen Typus antiker Vorbilder anschliesst. Mit echt künstlerischer Freiheit hat er die alten Vorbilder neu belebt. Im Tabernakel der SS. Annunziata, wie auch im Hofe des Signorens-Palastes, werden wir dieselbe Mannigfaltigkeit der Kapitalbildung treffen. Ihre Bildung ist stets architektonischer und organischer als in dem von ihm gegossenen Bronzekapitel Donatellos in Prato. Die kleinen Blattspitzen sind fein gezackt. Die Unterseite des Gebälkes trägt die für Michelozzo charakteristischen, in der Mitte einmal umschnürten Laubgewinde, wie auch an der Vorder- und Rückseite des Bogens Eichenlaubgewinde als Füllung verwendet sind. An der unteren Seite des vorderen Bogens, in den Wulsten zu beiden Seiten der Bögen aber, sind die Pallae des mediceischen Wappens angebracht, oben darüber auf beiden Seiten das Wappen der Calimara, bei welcher Zunft Piero eingeschrieben war: der Adler auf einem umschnürten Warenballen stehend, und in dem hinteren Bogenfeld endlich in Flachrelief die persönliche Impresa Pieros, der Falke mit dem Diamantring in zartester Ausführung, nach Vasari von Michelozzos eigener Hand, wie wohl auch die Kapitälern.

**POLYCHROMIE.** Wenn man bewundern muss, wie glücklich, ja meisterhaft die schon an sich schönen Verhältnisse des Sacellum zum Chorbogen, dessen Archivolte zu den Bögen der Krypta — für welche sie das natürlichste Mittelmotiv bildet, — dessen Säulen zu denen der Apsis stimmen, so freut man sich nicht minder über die feine Polychromie, durch welche die bunte Altartafel mit vielem Gold, im Einklang mit den grünen Marmorinkrustationen, den Mosaiken der Apsis und dem farbigen Dachstuhl gebracht wird.

Der an und für sich vornehme Eindruck dieser Marmorskulptur wird durch die diskret verwendete Vergoldung wesentlich erhöht. Den Fries, dessen Grund Verde di Prato ist, zeigt in Marmorinkrustation fast wie zu einem Palmettenkranz aneinandergereiht, die Impresa Cosimos de' Medici: die durch den Ring gesteckten drei Federn und das durchgeschlungene Band mit der Aufschrift »Semper«.

Die Rückwand, dieselben kannelierten Pilaster wie an der Altarseite zeigend, schliesst sich in ihrer diskreten Marmorinkrustation, dunkelgrün auf weiss, der Dekoration des hohen Chors an — ebenso wie die von je drei jonischen Säulchen flankierte Mensa des Altars — wodurch auf geschickte Weise eine Brücke zur Dekoration des architektonischen Hintergrunds geschlagen wird.

Besonders schön und geschmackvoll ist dann die reiche Kassettendecke in glasierter Terrakotta jedenfalls nach Michelozzos

Zeichnung von Luca della Robbia ausgeführt. Alle Glieder sind reich skulptiert, der Grund der Kassetten blau mit goldenen Strahlen. In der ziegel- oder schuppenartigen Dekoration an der Aussen- seite des Gewölbes wechselt stets eine weisse Reihe mit einer bunten ab, und in diesen alternieren stets rosafarbige Schuppen mit grünen. Im Fussboden zieht sich ein rosettenartiges Muster grün und weiss an dem Gitter herum.

### III. PALÄSTE UND VILLEN.

#### PALAZZO MEDICI, JETZT RICCARDI IN FLORENZ.

Neben Palazzo Medici, schreibt Burckhardt, galt im fünfzehnten Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art klassisch; später gesellte sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.<sup>1)</sup> Sollte das Unklare in der politischen Stellung Cosimos dem äusseren seines Palastes zum Schaden gereichen, so gestatteten ihm seine reichen Mittel den ersten Palast im modernen Sinne vollendet aufzuführen und durch die darin gesammelten Kunstwerke zu einem wahren Museum zu gestalten, wo Könige, Papst und Kaiser abzusteigen pflegten. Wenn daher unter den Florentiner Bauten Palazzo Pitti der mächtigste ist, Palazzo Strozzi der schönste, so darf, in mehrfacher Beziehung wenigstens, Palazzo Medici-Riccardi in der Trias der hervorragendsten Profanbauten der Frührenaissance hier den Ruhm der Priorität beanspruchen. Er erhebt sich von drei Strassen<sup>2)</sup> umgeben, an dem nach ihm benannten, von der Via Larga und der Via de'Gori gebildeten Canto de' Medici.

Billi und Vasari bringen über seine Erbauung freilich wenig mehr als die Angabe, dass Cosimo bei der Absicht einen seiner Stellung würdigen Familienpalast zu bauen, dem Modelle Michelozzos vor dem Brunellescos den Vorzug gegeben habe, weil ihm der Entwurf Filippo's zu prunkvoll für einen Bürger des freien Florenz, sei er auch der mächtigste, erschienen sei<sup>3)</sup>. Vasari hat recht, dass Majestät und Grossartigkeit auch der einfacheren Form Michelozzos noch genugsam innewohne, um der Stadt zu Ruhm und Ehre, dem Besitzer aber zur Freude und Bequemlichkeit zu gereichen. Wenn er ferner hervorhebt, dass Michelozzos Verdienst an diesem Bau um so höher anzuschlagen sei, da es ja die erste derartige Aufgabe war, die an einen Architekten der neuen Zeit herantrat, so muss diese scheinbar unstreitige Wahrheit in der Schlussbetrachtung dennoch in unparteiischer Weise beleuchtet werden. Veränderte Verhältnisse, veränderte Ansprüche haben dann im Laufe der Jahrhunderte zu schwer eingreifenden Veränderungen am ursprünglichen Bestand des Palastes geführt. Im sechzehnten Jahrhundert wurden die Portalöffnungen durch die

<sup>1)</sup> Filarete bestätigt dies. In der anzuführenden Ansicht von 1473 in Paris, ist er auch nach Norden wie an einem Platze freiliegend dargestellt, vielleicht bloss, weil alle weniger bedeutenden Gebäude in dem Plan einfach fortgelassen sind, vielleicht auch, weil der ihm hier nichtliegende, ebenfalls den Medici gehörige Bau, bekanntlich eine bloss einstöckige »Casetta«, den Schein des Freiliegenden hervorrief. Der Zwischenraum zwischen Palast und Casetta, wenn überhaupt vorhanden, konnte bloss der Breite eines engen Gäßchens gleichkommen. Siehe Op. cit. S. 16, Anmerkung 5.

<sup>2)</sup> Vasari, ed. Milanese, t. II, S. 371 und 433.

Die in Firenze antica e moderna, T. 3, S. 168, mitgeteilte Erzählung Migliores, dass eine gewisse Grenze in der Grösse der Neubauten in der republikanischen Verfassung von Florenz enthalten gewesen sei, dass Brunellescos Plan, als er von Cosimo den Behörden vorgelegt wurde, dieserhalb beanstandet und dem gleichfalls vorgelegten Plan Michelozzos der Vorzug gegeben worden sei, ist wohl nichts als eine fabelhafte Erweiterung der angezogenen Anekdote.

Fenster Michelangelos geschlossen<sup>1)</sup>, die einschneidendste Veränderung aber erfuhr der Palast, als er 1659 von dem Grossherzog Ferdinand an den Marchese Gabriello di Francesco Riccardi veräussert wurde<sup>2)</sup>. Zunächst erfolgte die Anfügung der nach der via de' Ginori gelegenen Galerie, die dann Luca Giordano ausmalte, etwa 1670—80, und ebenso die Wendeltreppe samt Flügel, dann 1715 von Francesco Riccardi, die Verlängerung der Fassade um sieben Fenster in der via Larga (Cavour), sowie die Haupttreppe nach dem Plan des Architekten Giovanbattista Foggini. Im Jahre 1814 gelangte der Palast wieder in den Besitz der Regierung und wurde seither zu Verwaltungszwecken benutzt. Gegenwärtig ist er Sitz der Präfektur<sup>3)</sup>.

**ERBAUUNGSZEIT.** 288 Die genaue Zeit seines Beginnes und seiner Baudauer sind nicht überliefert, die Familienpapiere, die Ausgabenbücher des mediceischen Hauses aus dieser Zeit nicht erhalten; wir sind nur auf Vermutungen angewiesen, wo Sicherheit für diese so interessante Periode des florentinischen Palastbaues so wertvoll wäre. Ehe Cosimo 1428 an die Spitze der Familie getreten war, hat er schwerlich den neuen Hauptsitz der Familie in Angriff nehmen können. Die vorbereitenden Verhandlungen mögen auch ziemliche Zeit in Anspruch genommen haben, so dass wir die bis heute für den Beginn beibehaltene Zahl 1430<sup>4)</sup> zwar hier anführen müssen, aber nicht endgültig annehmen können. Wie weit etwa dann bis zur Verbannung Cosimos im Jahre 1433 der Bau gediehen wäre, steht dahin. Vespasiano Bisticci's Bericht über den Einzug Cosimos im Oktober 1434 könnte den Gedanken erwecken, dass der Rückkehrende die neue Wohnung bezogen, mit Gewissheit aber lässt es sich aus seinen Worten nicht ableiten<sup>5)</sup>. War er — was wir sehr bezweifeln — indes wirklich schon bewohnbar, fertig<sup>6)</sup> war er sicher nicht, gut Ding braucht Weile und der Abschluss der ersten Bauzeit dürfte schwerlich früher als in die ersten vierziger Jahre fallen, wie A. von Reumont annimmt.

Andererseits spricht mehr als ein Grund, um der Ansicht Jacob Burckhardts<sup>7)</sup>, dass er vielleicht erst um 1440 begonnen worden sei, beizupflichten, u. a. das von Bisticci gemeldete Bedauern Cosimos, seinen Palast nicht zehn Jahre früher begonnen zu haben! Man war noch 1452 mit der Dekoration des Hofes beschäftigt; hier konnten Mangel an Geldmitteln die Ausführung des Baues schwerlich verzögern. Die Frage, ob, wie in den Palästen Pitti und Strozzi, die äusseren Fassaden vor den Höfen fertig gestellt wurden und somit um einiges älter sein könnten, wird durch die Dekorationsprojekte Masos di Bartolomeo aus

dem Jahre 1452<sup>8)</sup> eine berechnete. Handelte es sich um eine Veränderung in einer bereits vorhandenen Dekoration? Wurde erst jetzt die Dekoration des vielleicht seit zehn Jahren schon fertigen Hofes zur Hand genommen? oder endlich, wurde der Hof damals eben fertig? Wegen gewissen Analogien mit dem Hof des Pal. Pazzi neigen wir zu letzterer Annahme. Ebenso infolge des Vergleichs der Capitalbildung hier und an der Pazzikapelle.

Wann seine Einrichtung, auch die innere, vollständig abgeschlossen war, nämlich in den Jahren 1459—60, darüber besitzen wir zwei authentische Zeugnisse, einmal die Briefe Benozzo Gozzolis vom Herbst 1459 über die Ausmalung der Kapelle an Piero de' Medici<sup>9)</sup>, dann den zwischen 1460—64 geschriebenen Bericht Filaretos<sup>10)</sup> (s. u.). Es scheint daraus, dass der eigentliche Hausherr bei der letzten Vollendung schon Piero der Sohn und nicht mehr Cosimo der Vater gewesen sei.

**DIE ENTWÜRFE BRUNELLESOS UND MICHELOZZOS.** 289 Dass es Michelozzo beschieden worden, wenn auch nicht den ersten modernen Palasttypus zu erfinden, so doch faktisch zu verwirklichen und auszuführen, ist eine Thatsache, die ein ehrendes Zeugnis für die architektonische Befähigung, die ihm zugetraut wurde, ablegt und eine Ehre, für die er sich nächst Cosimo P. P. in zweifacher Weise auch bei Brunellesco zu bedanken hat. Erstens weil Filippo ein Modell aufstellte, das die Veranlassung wurde, die an ihn gestellte Aufgabe an Michelozzo zu übertragen, und zweitens durch jenes Modell ein wenn auch nur teilweises Vorbild geschaffen zu haben, dessen Tragweite aber als massgebend angesehen werden muss<sup>11)</sup>. Die Gründe hierfür sind folgende:

1. Wird Filippo sein Modell zum grossen Teil wenigstens in Erfüllung eines in seinen Hauptzügen festgestellten Programms des Bauherrn komponiert haben.

2. Wird dieses Programm, nachdem Filippo sein Modell zertrümmerte, im wesentlichen für Michelozzo identisch geblieben sein.

3. Die Ähnlichkeit des Erdgeschosses mit jenem des alten Teils des Palazzo Pitti, mit seinen drei Arkaden sowohl in Komposition und Durchbildung, berechtigt zur ohnehin nahegelegenen Annahme, dass Cosimo an Michelozzo eine Anzahl Punkte aus dem Modelle Filippos angab, die er beizubehalten wünschte und aus demselben herübergenommen sind.

Dies genügt, um die stilistischen Ähnlichkeiten mit Filippo zu erklären, ohne mit R. Redtenbacher<sup>12)</sup> das Erdgeschoss und somit den Grundriss als von Brunellesco ausgeführt anzusehen.

1) Die Originalzeichnung Michelangelos befand sich im Anfang dieses Jahrhunderts im Besitz des Florentiner Architekten Giuseppe del Rosso. Siehe dessen *Descrizione di alcuni disegni di architettura ornativa di classici autori*, Pisa 1818, Inserto II.

2) Der Kaufpreis betrug 41000 Scudi. S. Firenze antica e moderna, T. III, S. 175.

3) Die Summe, die Cosimo auf den Erwerb der Grundstücke und für den blossen Bau aufzuwenden hatte, betrug nicht weniger als sechzigtausend Dukaten. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri* Ed. Bartoli. Florenz 1859, S. 257.

4) Den Umstand, dass Michelozzo im Jahre 1430 zeitweilig von Florenz abwesend war (S. Gaye, *carteggio inedito d'artisti ecc.* I, S. 119), für den späteren Beginn geltend zu machen, wie es Fantozzi (*Nuova Guida di Firenze*, 1844, S. 457) that, ist doch wohl nicht nötig.

5) Ausserdem wäre eine Verwechslung leicht denkbar, weil der alte Mediceische Palast ganz nahe beim neuen stand, genau da, wo die jetzige Terrasse des vergrösserten Palastes Riccardi aufliegt. G. O. Corazzini in *Joh. del Badia Miscellanea fiorentina*, 1886, No. 12.

6) Zu den Schriftstellern, die dies annehmen, gehört Goti (*Storia del Pal. Vecchio*, S. 80), von der Ansicht ausgehend, dass die Erbauung des Palastes die Veranlassung für die Arbeiten war, die Cosimo durch Michelozzo in Venedig ausführen liess. Siehe die vorberühmte Anmerkung No. 5.

7) *Geschichte der Renaissance in Italien*, 3. Aufl., S. 168.

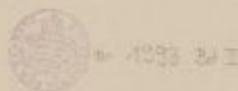
8) Charles Yriarte, *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XXIII, S. 437 und Bd. XXIV, (1881), S. 148, n. 1. Die Frage, ob die nach antiken Cameen vergrösserten, Donatello zugeschriebenen Medaillen von ihm oder von Maso herrühren, soll hier nicht erörtert werden.

9) Gaye, *Carteggio* I, S. 191 ff.

10) Antonio Averlino Filaretos Traktat über die Baukunst von W. von Oettingen in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte* u. a. w. von R. von Eitelberger begonnen, Neue Folge III. Band, 1892, S. 677 ff.

11) Ich verweise auf die Monographie Brunellescos und das über dies Modell und Pal. Pitti Gesagte. H. v. G.

12) *Die Architektur der italienischen Renaissance*, Frankfurt a. M. 1886, S. 73 und 77. Ein anregendes, aber nur mit Vorsicht zu gebrauchendes Werk.



## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Dem widerspricht der wahrscheinliche Hergang der Thatsachen, wie auch die verschiedene Lage des von Filippo vorgeschlagenen Platzes. Unsere Annahme dürfte endlich das Verhältnis Michelozzos gegenüber Brunellesco in der Frage der Priorität der Aufstellung dieses Palasttypus in sein richtiges Licht stellen, ohne in die Notwendigkeit zu verfallen, bei den unsicheren Daten der Entstehung der Paläste Pitti und Medici, ersteren vielleicht zu früh, letzteren zu spät zu setzen; denn ebenso wie Redtenbacher und Fabriczy<sup>1)</sup>, haben wir Bedenken bei allem, was wir von beiden Meistern wissen, Michelozzo unbedingt die Priorität des toscanischen Palaststils zuzumessen. Und zwar um so mehr, wenn man bedenkt, wie Michelozzo am Beginn seiner Laufbahn in der Umrahmung des Brancaccidenkmals<sup>2)</sup> wie gegen Schluss derselben in der Kapelle in Mailand sich der Anordnungen Filippos bediente, ohne dabei seiner eigenen Weise ungerecht zu werden

an diesem vielleicht frühesten eigentlich modernen Palaste zum Ausdruck brachten?

Vor allem: Eine bewusste grössere Ordnung in der Anwendung schon früher üblicher Elemente: der Rustica und ihrer Abstufung, der Anordnung der Portale und Fenster und ihrer Verhältnisse zu einander, am meisten vielleicht im bloss der Schönheit zuliebe wieder im Sinne der Antike gebildeten Kranzgesimse statt des Sparrengesimses oder des Zinnen- und Machicoulkranzes (Fallschirm- oder Pechnasenreihe).

Die „geschlossene Reihe“ der Fenster in jedem der oberen Stockwerke bringt nur durch die um etwas antikerem Details, durch den Rund- statt Spitzbogen, und durch die elastisch kräftigen Bogen der Keilsteinblossen, welche die Fenster umrahmen, einen neuen Charakter hervor.

Das Abnehmen in den Stockwerkhöhen, sowie in dem

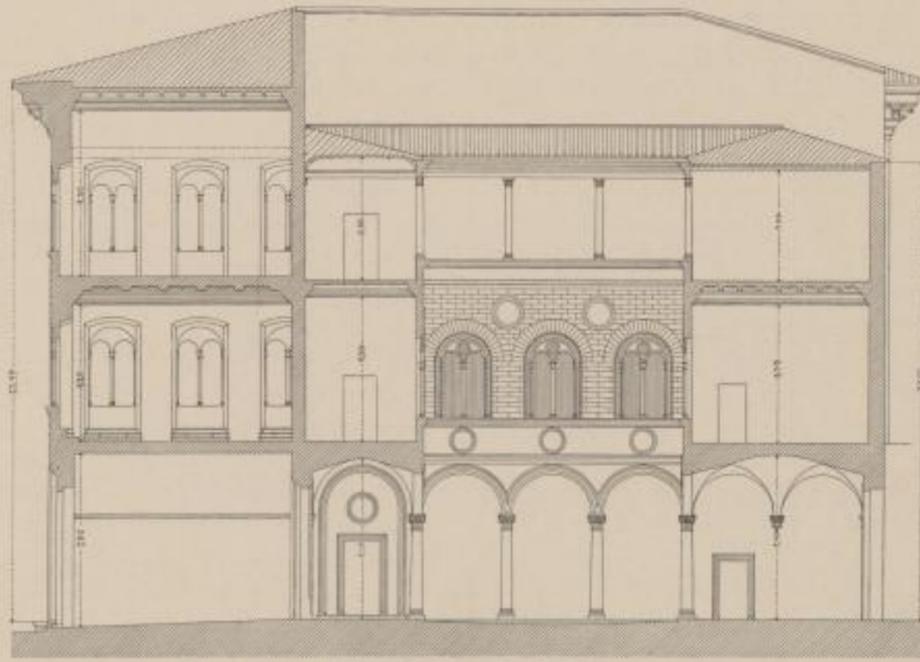


FIG. 16. PALAZZO MEDICI-RICCARDI ZU FLORENZ. LÄNGENSCHNITT.

oder, wie im letzten Beispiele, auch stellenweise Verbesserungen auszuschliessen.

**DIE FASSADE** <sup>3)</sup> Durch die auf Blatt 1 und 2 gegebenen Darstellungen wird eine Beschreibung der Komposition überflüssig. Zu bemerken ist, dass das auf Blatt 2 dargestellte Portal in Wirklichkeit bei der fünften Fensteraxe liegt. Es wurde an Stelle der Arkade gezeichnet, die früher in die äussere Loggia de' Medici führte, welche sich am sogenannten Canto de' Medici befand<sup>3)</sup>.

Welches sind nun die Elemente, welche Filippo und Michelozzo — auch hier darf man beide Namen nicht ganz trennen —

Vorspringen der Rustica, das man mit Hinblick auf Palazzo Pitti ihm zu gute zu schreiben geneigt ist, erweist sich im Gegenteil als ein Festhalten an dem bis dahin in Toscana meistens Üblichen<sup>4)</sup>. Die Neuerung wäre eher im Palazzo Pitti auf Seiten Brunellescos, in der annähernden Gleichgestaltung dieser Elemente.

**IHRE MÄNGEL** <sup>3)</sup> Gewöhnlich wird dem Hauptgesims nicht mit Unrecht seine Schwere vorgeworfen. Ein Teil der Schuld muss aber die Riccardi statt Michelozzo treffen. Seine Auslehnung lastete ursprünglich um so weniger über einer Länge von bloss zehn statt sieben Fenstern, als dann auch die stützenden

1) Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1897, S. 306. Siehe ebenfalls in der Monographie Brunellescos unseren Text zum Palazzo Pitti.

2) Meine Behauptung hierüber ist kein Widerspruch zu der Ansicht die ich in der Monographie Brunellescos und im Nachtrage zu derselben über die Pazzi Kapelle ausgesprochen habe. Auch wenn die Ausführung der Vorhalle wie wahrscheinlich, nach 1427 fallen sollte, so konnte Michelozzo deren Bogenmotiv aus dem Modelle oder Zeichnungen Filippus kennen. Ich darf jedoch nicht verschweigen, dass Herr C. v. Stegmann sich nicht entschliessen kann, meine Ansicht, dass die Erfindung der Pazzi-Vorhalle derjenigen des Brancaccidenkmals vorausgegangen sein muss, zu teilen.

3) *Faenza antica e moderna*, III, S. 173: „prima però che vi fossero (le

finestre di Michelangelo), le due porte che restano sull'angolo erano aperte, o almeno si teneva aperta quella, che resta di costa alla chiesa di S. Giovanni, ed introduceva in ampla Loggia interna, che dicevasi la Loggia de' Medici.“

4) Siehe G. Rohault de Fleury, *La Toscane au moyen âge*. Für das Abnehmen der Stockwerkhöhen mit geschlossener Fensterreihe genügt es an folgende Paläste zu denken: del Podestà, Orsannichele, Spini in Florenz; del Podestà und del Comune in Pistoja; Publico, Tolomei, Marescotti etc. in Siena; Belforti in Volterra; Guinigi in Lucca; de' Priori in Prato; del Comune, Romebagli in Montepulciano. In Orsannichele, im Pal. Spini, in der Casa dell'arte della Lana, ist das Stützgesims für die ganze Höhe des Gebäudes berechnet.

Elemente der Kanten viel näher beisammen waren und somit das Gesims viel leichter trugen.

Gegen den andern Vorwurf, dass der Haupteingang nicht ganz in der Mitte der Fassade liegt, dass die Axen der Fenster in den beiden Stockwerken je nicht mit denen der unteren Stockwerke zusammentreffen, wie aus den eingeschriebenen Massen Figur 17 und 16 zu erkennen ist, wäre eher Michelozzo in Schutz zu nehmen. Da die stark betonte Verschiedenheit der Mauerflächen, Höhen und Öffnungen jedem Stockwerke eine fast übertriebene Unabhängigkeit gegeben hatte, so konnte Michelozzo sich diese Freiheiten, welche dem Inneren zu gute kamen, wohl erlauben, weil sie nirgends auf das Hauptmotiv seiner Stockwerke: die schöne geschlossene Reihe der Fenster, störend einwirken. Selbst Fachgenossen dürften diese Axenabweichungen erst dann auffallen, wenn sie zu analysieren beginnen.

Der Hauptgrund, warum man vor dieser Fassade überhaupt zuweilen an Mängel denkt, ist, dass im dreifachen *Decre-scendo* der Etagenhöhen, der Mauerflächenbehandlung und der Öffnungen nicht nur in keinem dieser einzelnen Gebiete weder ein organisches, noch ein arithmetisches, noch ein geometrisches Gesetz den abnehmenden Progressionen zu Grunde liegt, und ferner, dass keine dieser abnehmenden Anordnungen zur andern im Einklang steht. Die Übergänge geschehen ruckweise und empfängt man bei jedem einen leisen Stoss. Es konnte somit auch nicht jene *«Musica»* entstehen, um mit Alberti zu reden, deren Wohlklang natürlich erscheint und mit befriedigender Überzeugung fesselt. Für den Zauber des Auges sind Akkorde ebenso unentbehrlich als für das Ohr.

Es genügt zu erwähnen, dass in dem *Decre-scendo* der Öffnungen gerade die Fenster des *«Piano Nobile»* von allen am kleinsten sind. Wenn es Cosimo daran gelegen war nicht adelig in seiner Architektur zu erscheinen, so braucht man nur die Etagenverhältnisse seines Palastes mit den Palästen nicht nur der Pitti und Strozzi zu vergleichen, sondern mit dem, welchen die Tolomei im XIII. Jahrh. in Siena errichteten, um zu sehen wie sehr ihm dies gelungen. Die Kunst schöner Verhältnisse war in der damaligen italienischen Kunst nichts Neues.<sup>1)</sup>

**DER ERSTE HOF.** <sup>2)</sup> Dieser von Vasari stets als *primo cortile* oder *cortile grande* benannte Raum bildete den Mittelpunkt der Anlage. Quadratisch, ringsherum von Loggien umgeben, deren hintere eine doppelte Breite hat, und mittelst einer Thür in den auch oft als zweiter Hof bezeichneten Garten führt, erhebt er sich in drei Stockwerken, von denen der mittlere geschlossen ist. Er wird mit Recht als der edelste dieser Art in Florenz angesehen. Seine Durchbildung ist aus den Figuren 16 und 18 und aus den Blättern 3 und 4 vollständig ersichtlich. Namentlich zeigt Blatt 3, dass die

1) Vor Zumauerung der Arkaden, drei nach der Via Larga und nach der Via de' Gori, war ihre Wirkung elastischer, das Gesims folglich weniger lastend. Da nach Angabe H. von Stegmans in denselben noch ein innerer Bogen wie am Hauptportal vorhanden war (Bl. 2), so war der Abstand zwischen denselben und den Fenstern des ersten Stocks weniger gross und die Wirkung letzterer, die Redenhauer mit einem gewissen Recht als *«kleidlich»* bezeichnet, etwas weniger empfindlich.

2) Wäre die Richtigkeit der Worte Vasaris im Leben Donatos, II, 406, über die Entfernung dieser Statue verbürgt, so läge hier dennoch kein Beweis, dass der Hof und somit der ganze Palast vor der Verbannung Cosimos P. F. im Jahr 1433 vollendet war, da eine Verwechslung zwischen dem alten und neuen Medicerpalast leicht denkbar ist. Siehe hierüber die Schlussbetrachtung, ferner Vasari, VI, 441 und VIII, 260.

Harmonie aller Verhältnisse eine so zu sagen tadellose und höher stehende als an den Fassaden ist. Die oberen Rundfenster, Blatt 3, beleuchteten das im Inventar von 1492 als *«Soffita»* bezeichnete Zwischengeschoss, welches für Nebenzwecke über den Gängen rechts und links vom Hof angebracht war, und sind daher die Rundöffnungen über den Säulchen der Fenster an diesen Stellen geschlossen. Die jetzt leere Mitte des Hofes zierte einst Donatello's eburner David<sup>3)</sup>, und später ein von Cosimo I. errichteter Marmorbrunnen, der, während Kaiser Karl V. 1539 hier wohnte, ununterbrochen spielte.

**DER ZWEITE HOF ODER GARTEN.** <sup>4)</sup> Es ist wichtig, die Richtigkeit dieser beiden Bezeichnungen zu betonen<sup>5)</sup>, weil diese Stelle oft mit andern Mediceischen Gärten in Florenz oder gar mit dem im Palazzo Vecchio beabsichtigten *Cortile grandissimo* verwechselt worden ist, namentlich mit dem Garten von S. Marco, welcher wegen seiner zahlreichen Altertümer förmlich als Kunstschule betrachtet wurde<sup>6)</sup>. Auch unser Garten war, wie Vasari bezeugt, mit vielen Altertümern verziert, u. a. zu den Seiten des Thors die beiden von Donatello und Verrocchio ergänzten Marsyasstatuen.

Über seine frühere Einrichtung konnte die Aufnahme nichts ermitteln. Er nahm bloss die hintere Länge des Palastes ein, erstreckte sich in geringer nach Norden zunehmender Tiefe bis zur Via de' Ginori und von der Via de' Gori bis zu der in der Verlängerung der Nordfassade liegenden Umfassungsmauer<sup>7)</sup>. Diese umgab ihn also von drei Seiten in der Höhe des Erdgeschosses und war mit einem Zinnenkranz versehen<sup>8)</sup>, zwischen welchem Cosimo den verunglückten Bronzekopf Donatello's aufgestellt hatte. Die Beschreibung Filaretes, dass er *«nicht zu gross, aber so würdig ist, dass jeder Eintretende in Bewunderung steht»*, ist somit zutreffend. Leider ist Filaretes Satz-bildung, wie auch die Vasaris, gerade hier derart, dass man im Zweifel bleibt ob auch hier eine Loggia ihn veredelte.

**DIE ALTE TREPPE.** <sup>9)</sup> Es war so nahelegend anzunehmen, dass auch die ehemalige Treppe einen Teil des Raumes der jetzigen einnahm, dass die Lage, links vom Eingang, welche ihr Filarete giebt, ein *lapsus memoriae* zu sein schien, um so mehr als er z. B. die Lage der *«camera Cosimos»* in seinem Gedächtnis als unsicher bezeichnet. Nun beweisen zwei Stellen des Inventars des Palastes vom Jahre 1492, dass Filarete recht hatte, dass die ursprüngliche Treppe links vom Eingange war und somit nur an der Stelle sein konnte, wo jetzt eine spätere Wendeltreppe liegt.

Jenes Inventar spricht nämlich das erstmal (S. 12) vom *«Gang, der vom Austritt der Treppe nach der Kapelle führt»*<sup>10)</sup>,

3) Sie geht aus Vasari im Leben Verrocchios, III, 366, unzweifelhaft hervor.

4) Dieser lag ebenfalls zwischen Via Larga und Via San Gallo schon an der Piazza S. Marco, etwa jenseits der Via Appollonia beginnend, wie aus dem in folgender Anmerkung erwähnten Plan zu ersehen ist.

5) Plan von Florenz, etwa um 1473. Bibliothèque Nationale in Paris Fonds Latin 4802 P. 132<sup>v</sup>. Verkleinert abgebildet bei G. Rohault de Fleury, La Toscane au moyen-âge; daraus ist der Palast Medici allein, in Rohaults Werk über die Messe, grösser dargestellt. Der Umstand, dass gerade das Titelblatt dieses schönen Ms. mit Ornamenten aus den Umrisszeichnungen der Fresken in der Kapelle Riccardi verziert ist, bürgt dafür, dass der Zeichner den Palast genau kannte.

6) Vasari, Vita di Donatello, II, 408.

7) E. Müntz, Les Collections des Medici au XV<sup>e</sup> S. Bibliothèque Internationale de l'Art, Paris 1888. No. 10 und 11.

welcher somit der ist, der auf Figur 17 von der Wendeltreppe längs dem Hauptsaal zur Kapelle führt. Wäre die Treppe rechts gelegen, so hätte es überhaupt gar keinen Gang zwischen Treppe und Kapelle geben können und selbst die Annahme eines Irrtums in der Bezeichnung eines etwaigen podestartigen Vorraumes der Kapelle als »andito« ist ausgeschlossen, weil ein solcher nur eine ungefähr 1,80 m lange Wandfläche besessen hätte, um die 7 braccia (nach Dr. Hans Stegmann bloss 5 braccia) lange Tapete mit der Verkündigung, welche das Inventar in diesem Gange angiebt, aufzunehmen.

Ebenso ist die Annahme ausgeschlossen, es habe etwa ein zwischen Kapelle und Hauptsaal bis zur Via Cavour verlängerter Gang die Bezeichnung »andito della Capella« geführt, denn im zweiten Stock, um die drei um den Haupthof führenden Gänge zu benennen, heisst der links vom Hof (S. 42) »andito che va alla camera di Piero«, der rechts (S. 52) »andito che va dalla camera della tasca allo andito della chapelletta«, es bleibt somit für den vorderen Gang der Loggia auch hier nur die Bezeichnung »andito della Capella« übrig, die er vom Namen des im ersten Stocke darunterliegenden Ganges empfangen hatte. Somit scheint jeder Zweifel bezüglich der Lage der alten Treppe gehoben.

Ob die Nebentreppe hinten rechts etwa früher bescheidener und noch steiler gewesen sei, da sie bloss als »scaletta« bezeichnet ist, ist ungewiss. Selbstverständlich führten noch kleine Treppen zu den an verschiedenen Stellen der drei Stöcke befindlichen, im Inventar als soffitte bezeichneten Zwischengeschossen.

**GRUNDRISSE UND INNERE EINTEILUNG.** Der Umstand, dass ausnahmsweise einmal von einem Zeitgenossen und noch dazu von einem Architekten, Filarete, eine eingehendere Besprechung eines Bauwerkes vorliegt, sollte zu der Meinung berechtigen, dass dadurch alle Zweifel an der ursprünglichen Beschaffenheit schwinden müssten. Leider ist dies nur teilweise der Fall, und stände man auch mit Hilfe der bei Vasari befindlichen Nachrichten mancher Ungewissheit gegenüber. Erst das bereits erwähnte Inventar, nach dem Tode Lorenzos il Magnifico aufgenommen, welches von E. Müntz in allen Teilen, welche die Künste berühren, veröffentlicht wurde<sup>1)</sup>, sowie die Angabe der nicht von Müntz gegebenen Räumlichkeiten, die auf meine Bitte H. Dr. Hans Stegmann aus dem Originalinventar copierte, gestattet nun mit Sicherheit die Hauptzüge der inneren Einteilung festzustellen. Wir begleiten sie mit den Seitenzahlen des Inventars. Es zeigt, dass Filarete nur die wesentlichsten Räume und auch diese nicht alle anführt<sup>2)</sup>. Dass in der Aufzählung der Räume im Inventar eine soviel als möglich der wirklichen Reihenfolge derselben entsprechende Ordnung befolgt wurde, wird bei eingehender Beobachtung klar.

Naheliegender ist die Annahme, dass überall, wo im Inventar von 1492 der Name des damaligen Hausherrn Lorenzo vorkommt, ursprünglich die Räume des alten Cosimo zu setzen sind. Begrifflich ist, dass beide die eigenen Hauptwohnräume nach dem Garten gelegt hatten, weil sie dort ruhiger und auch etwas sicherer waren. Sie bildeten in zwei Geschossen die Gemächer

Kaiser Karls V., als er am 29. April 1536 hier abstieg<sup>3)</sup>, wie sie früher 1494 wohl auch für Karl VIII. von Frankreich gedient hatten.

**Erdgeschoss.** Vordere Ecke links: die Loggia de' Medici mit zwei Portalen; dahinter die Treppe. An den Eingang schlossen sich sechs gewölbte Räumlichkeiten, Voltae, zu kellerartigen Zwecken (S. 1—2<sup>4)</sup>) und vermutlich die Camera del Portinaio (S. 31<sup>4)</sup>). In der Ecke rechts Magazin oder Stallung<sup>4)</sup>. Links vom Hof hinten: die Sala grande (Inv. 3); davor ihre Camera, Anticameretta und Scrittoio. Rechts vom Hof, hinten wohl: das Zimmer mit zwei Betten (Inv. 9). Zwischen der hinteren Treppe und dem vorderen Eckraum, das grosse Zimmer Lorenzos (Inv. 6) neben den Zimmern der Kanzleibeamten und der Staffieri jedes mit Vorzimmer. Diese hintere Treppe muss auch als eine innere Verbindung zwischen den beiden grossen Räumen Lorenzos unten, namentlich seines hinteren Schlafzimmers, mit seiner grossen darüberliegenden Camera angesehen werden.

Der Umstand, dass im Erdgeschoss so gut wie kein Platz für die einer solchen Wohnung würdigen Stallungen vorhanden waren, noch auch möchte man glauben, für die Räume des weltberühmten Bankhauses, lässt vermuten, dass beide vorwiegend im alten Hause, der »Casa Vecchia de' Medici« geblieben waren, welches ganz in der Nähe stand, und wie schon bemerkt, da begann, wo der jetzige von den Riccardis vergrösserte Palast aufhört.

**Erster Stock.** Zuerst der vordere Gang bezeichnet als Korridor der Kapelle (Inv. 12 und 52); am Ende desselben die Kapelle (Inv. 12). An der Via Larga, der Haupt- oder Thronsaal. Die Räume zu beiden Seiten desselben gelang es nicht zu bezeichnen.

Der Gang rechts vom Hof ist als »anticamera della Camera grande detta di Lorenzo« (Inv. 16<sup>4)</sup>) bezeichnet. Da in dieser Anticamera welche eine wahre kleine Galerie von Gemälden und Reliefs enthielt eine Thür, bezeichnet als »uscio dello Scrittoio« war, so kann letzterer berühmte Raum (Inv. 16), angeführt als Scrittoio di Piero, (ohne Zweifel bei Filarete das Studietto) nur an der Stelle der jetzigen Haupttreppe gesucht werden. Sein Fussboden und Decke waren einst mit glasierten Terracotten Luca della Robbias bekleidet<sup>5)</sup>. Es enthielt nach dem Inventar eine wahre Schatzkammer von Münzen, Kameen und anderen Kostbarkeiten. Die Camera grande Lorenzos (Inv. 13<sup>4)</sup>, die Camera Cosimos, wie Filarete, dessen Gedächtniszweifel somit durch das Inventar gehoben sind, sie nennt) lag hinten rechts mit drei Fenstern nach dem Garten. Daneben links mit vier Fenstern die »Saletta« mit einem Kamin und einem »acquaio« gegenüber der »Sala«. An der Via de' Gori, an der hinteren Ecke, die »Camera di Monsignore, wo jetzt Giuliano ist« (Inv. 38<sup>4)</sup>), ferner die Chapelletta (Inv. 41<sup>4)</sup>) mit einer kleinen Treppe hinten, um in die Soffitta über dem Korridor links vom Hofe, wohl die Anticamera (Inv. 41) zu gelangen. Diese drei letzten Räumlichkeiten sind diejenigen, welche Filarete, als dem verstorbenen Sohne Cosimos, Giovanni, einst gehörig bezeichnet, es sei denn, dass man in seinem Studio bellissimo die Saletta selbst sehen will. Vielleicht war es möglich,

1) E. Müntz, Les Collections des Medici au XV<sup>e</sup> s. Op. cit.

2) Dr. Wolfgang von Oettingen, in seinem Werk über Filarete, Quellen-schriften für Kunstgeschichte, gegründet von R. von Eitelberger, giebt die ganze Stelle. Wien 1890.

3) Vasaris Brief an Pietro Aretino, VIII. 260.

4) Wohl der Raum, der allein im Inv. S. 2<sup>4)</sup> als Stall, und zwar als früherer,

bezeichnet ist; che soleva essere stalla terrena. Das Wort terrena berechtigt kaum anzunehmen, dass es damals schon Stallungen, anderswo als im Erdgeschoss befindlich, gegeben habe.

5) Über die Ausstattung dieses berühmten Studietto giebt auch Vasari eine eingehende Schilderung im Leben Lucas della Robbia, II. S. 174, wo in der Anmerkung übrigens dieser Raum auch als Studio Cosimos angeführt wird.

mittelst eines Ganges über dem Podeste der Treppe in das vordere Eckzimmer links zu gelangen.

*Zwischengeschosse.* Stellenweise befanden sich Mezzanine, im Inventar soffitta genannt, für Bedienung u. s. w. Im Erdgeschoss in der Nähe des grossen Zimmers Lorenzos. Ebenso im ersten Stock als Halbgessosse über den Gängen oder Vorzimmern rechts und links vom Hof, und nötigten u. a. den Abschluss derselben nach dem vorderen Gange zu, ferner an mehreren Stellen des zweiten Geschosses.

*Zweiter Stock.* In diesem Geschoss hiess auch der vordere Gang *Andito della Cappella* (Inv. 52), der rechts (Inv. 42') erhielt seinen Namen von der Camera della tasca (Inv. 50) hinten rechts; der links wird nach der Camera di Piero, hinten links bezeichnet (Inv. 42'). Die Anticamera di Piero muss links neben der Treppe (Inv. 47) gelegen haben.

An der Via Larga, wie unten, ein grosser Saal an den sich Filarete zu erinnern glaubt, bezeichnet als *Sala grande del terrazzo di sopra*, vielleicht weniger hoch als der jetzige (Inv. 57'). Dieser terrazzo die sopra (Inv. 55) kann nur eine offene Loggia zwischen Garten und Hof, und in der Breite des letzteren gewesen sein. Daneben links in der Verlängerung der Seitenloggia ein Vorraum und das Zimmer des Priesters (Inv. 60) und rechts in der Verlängerung der anderen Seitenloggia das Vorzimmer, auch Zimmer der Ammen genannt. In der Nähe der Nebentreppe rechts: die Küche, Vorratsräume und die Saletta wo die Staffieri essen, der einzige im Palast für Speisezwecke angeführte Raum.

*Dachgeschoss.* Ausser dem erwähnten terrazzo di sopra spricht das Inventar, S. 60' und 61, auch von einem *terrazzo verso la via*. Diese zweite obere Loggia befand sich entweder unter dem Dach über jenen des Hofes sich öffnend, ähnlich derjenigen des Pal. Pazzi<sup>1)</sup> oder über dem Dache wie am Pal. Gondì. Hier befand sich ausser der Essigkammer die *munione grande di sopra, appresso al tetto* (Inv. 62) unter welcher Bezeichnung wohl eher Provianträume als eine befestigte Zufluchtsstelle (Turm?) zu verstehen ist.

**DIE KAPELLE.** Von der herrlichen Ausstattung, die nach den Schilderungen Filaretes und Vasaris alle bedeutenderen Räume des Palastes aufzuweisen hatten, ist fast nichts übrig geblieben. Nur ein Raum, der seiner heiligen Bestimmung vielleicht zu verdanken hatte, dass keine wesentlichen Veränderungen ihn trafen, ausgenommen die aus dem Grundriss ersichtliche Ver-

stümmelung bei Erbauung der neuen Haupttreppe, hat im wesentlichen die alte Form bewahrt. Die eigentliche Sakristei (Inv. 12) ist wohl verschwunden.

In die kleinen Nebenräume für die Aufbewahrung der heiligen Gefässe u. s. w. führen kleine Thüren mit Muscheln in Rundbogengiebel. Zu beiden Seiten der Altarnische je ein doppelkannelirter Pilaster (Bl. 7) mit korinthischem, sehr sorgfältig behandeltem Kapital mit spitzen, dem Ölbaum entnommenem Blattwerk, Bl. 7 a, das die grösste Ähnlichkeit mit jenem an dem Schiffsstein des Grabmals Marsuppinis zeigt (s. Monographie Desiderios da Settignano Blatt 2).

Betrachten wir zunächst Fussboden und Decke. Der erstere (s. Blatt 7 c) ist in ungemein zierlicher Weise, ohne doch der spröden Natur des angewandten Materiales Zwang anzuthun, aus kostbaren farbigen Steinarten in *Opus tessellatum* zusammengesetzt. Der hintere Teil zeigt das reichere Muster als der vordere, wohl

deshalb, weil der letztere beim Gottesdienst ohnehin gewöhnlich mit einem Teppich bedeckt gewesen sein wird. Im übrigen ist die Zeichnung dem durch das ringsum die Kapelle laufende Gestühl freigelassenen Raum angepasst, und das am reichsten gezierte Hauptfeld entspricht demjenigen der geschnitzten Decke.

Bei dieser ist Gewicht darauf gelegt, dass bei möglichstem Reichtum des Schmuckes, den die Kapelle als heiligster Ort des Hauses erforderte, doch den beschränkten Raumverhältnissen Rechnung getragen werde durch Ver-

meidung zu schwerer und grosser Formen (s. Blatt 6, 7, 7 a, 7 b). Deshalb ist die Einteilung in möglichst viele Teile aufgelöst, diese Teile aber mit kleineren Ziergliedern in verschwenderischer Masse übersät. Der Hauptanteil füllt wie bei allen derartigen Decken auch hier der Malerei zu, nur einzelnes, um der Erscheinung der Decke mehr Relief zu geben, ist geschnitzt, so die Rosetten, die Füllungen in den Hauptträgern, die Eier der Kassetten und ein Astragal. Die Farbenpracht — neben Blau, dem Grundton, und dem neben diesem reich vorherrschenden Gold sind braune, rote und weisse Töne angewandt — ist von entzückender Wirkung, ebenso wie bei dem Fussboden, so dass das Ganze mit dem herrlichen Gemäldeschmuck, der von der Hand Benozzo Gozzolis<sup>2)</sup> die Wandfelder bedeckt, einen wahrhaft feenhaften Eindruck macht.

Besonders geschmackvoll ist dann die in Fresko — in Blau-Schwarz, Weiss und Braun — ausgeführte Bemalung des Sockels, dessen reizende Einrahmung mit den rot und gelben medicäischen Emblemen vermischt dargestellt ist (s. Blatt 6).

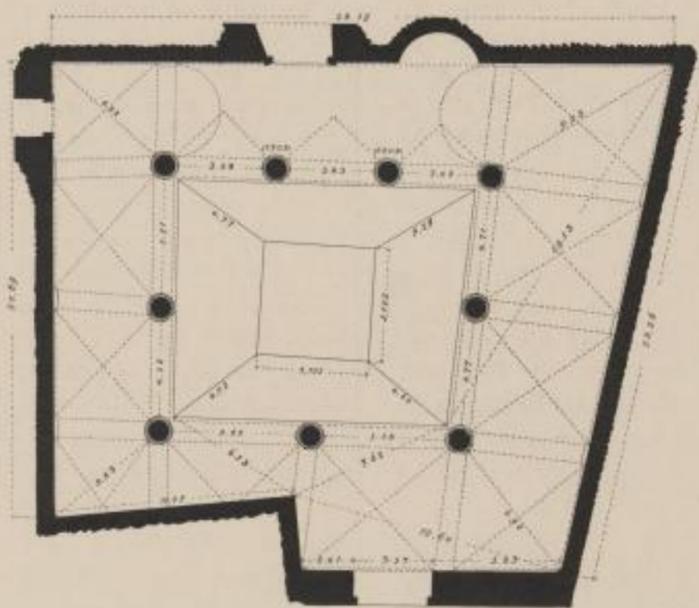
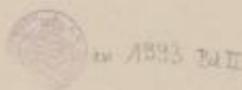


Fig. 19. PALAZZO VECCHIO IN FLORENZ. GRUNDRISS DES ERSTEN BOFES.

1) Monographie des Brunellesco S. 6.

2) Die Fresken stellen den Zug der Könige nach Bethlehem dar.



Sehr fein und reizend in der Farbe ist die Decke des Chors, an welcher die rot, blau und weissen medicischen Federn, zierlich mit Gold erhöht, einen Kranz um das Monogramm Christi bilden. Wie mir H. von Stegmann mitteilt hätte das Weiss, von nahem gesehen, einen silberartigen Metallglanz, bildet den Grund über welchem das Blaue, Rot und Gold aufgetragen sind. Letztere Farben erhalten dadurch eine etwas schillernde Wirkung. Er kam auf die Vermutung, dass das weisse Metall Wismuth sei und dass er eine Technik vor sich habe wie später die Wismuthmaler, besonders in Nürnberg sie übten. Das Gestühl in seinem Aufbau der Renaissance, in den Intarsien der Gotik huldigend, fügt sich dem Ganzen höchst vorteilhaft an.

Die Kapelle, die nach Wegführung des Altarbildes<sup>1)</sup> gegenwärtig durch das in der Altarnische liegende Fenster ein völlig ungenügendes Licht erhält, war von vornherein auf künstliche Beleuchtung berechnet.

**DIE DECKEN.** Von derjenigen der Kapelle war eben die Rede, die berühmte, von Luca della Robbia gefertigte Decke des Schreibzimmers unweit der Kapelle ist ebenso verschwunden wie die alte des Saales. Die jetzige ist wohl beim Übergang des Palastes an die Riccardi, vielleicht aber auch schon früher, eingesetzt worden, wodurch ein Zumauern der darüberliegenden Fenster bis über die Brüstungslinie nötig wurde. Die Einteilungen der Decken sind noch in derselben Weise erhalten, soweit sie in dem Grundriss des ersten Geschosses (Figur 17) eingezeichnet sind. Da die Glieder aber modern gemalt sind, so lässt sich schwer entscheiden, ob und wie weit dies nach den alten Vorbildern geschehen sei.

So bleibt uns denn nur die eine, auch reicher gehaltene Decke des Eckraumes an der Via Larga (Cavour) übrig, welche Fig. 17, Blatt 6 und 6a darstellen. Nach dem grossen Saal zu ist sie wie abgeschnitten, und fehlt den Kassetten hier ihre Balkeneinfassung; eine Anordnung, die durch die Umbauten herbeigeführt wurde.

Wie in der Kapelle wechselt auch hier Schnitzerei und Malerei. Auch hier sind die Hauptteile (auf Blatt 6 mit stärkeren Linien angegeben), die Rosetten, die Eierstäbe, dann der Zahnschnitt geschnitzt, alle übrigen bewegbaren Zierglieder gemalt und zwar in solcher Verbindung, dass dem nicht geübten Auge die Täuschung bereitet wird, als ob alles geschnitzt sei. Die Zierglieder sind derber, einfacher und grösser als diejenigen der Kapelle, wie es den Verhältnissen des Raumes entspricht. Besonders lobte Filarete die jetzt verschwundene Decke des Hauptsaaes, die wunderbar mit Gold, feinem Blau und anderen Farben den Zuschauer in Staunen versetzte und somit eine bunte Polychromie wie an der Decke der Kapelle annehmen lässt.

**DETAILS.** Für die Behandlung der Bossen des Erdgeschosses verweisen wir auf Palazzo Pitti. Hier ist jede dieser gewaltigen Bossen mit einem Kreis oder Kreuz als Zeichen versehen. Die Profile des Portals, der Gurte und Fenstergewände sind auf Blatt 5 ersichtlich. Die Kapitäl der Fenstersäulchen oft mit tiefeingeschnittenen, fast keine Flächen zeigenden Blättern, haben stellenweise fast noch gotisch gedachte Bildung und Härte, deren nach unten umgebogene Spitzen wieder vom Säulenhals zu weit abspringen.

Am Kranzgesims, Bl. 5, erinnert die Zeichnung der Blätter unter den Konsolen in ihrer einfachen Bildung ohne Einschnitte etwas an jene an den Kapitälern im Atrium der Annunziata. Für die Mauerstärke ist der Vorsprung auffallend gross. Die Hängeplatte ist nur an der Ecke aus einem Stück, sonst aber aus zwei Stücken nach der Höhe, wie die Fuge, Bl. 5, angeht.

An den Kompositakapitälern des Hofes sind die Schnecken etwas als Widderhörner gebildet und, obgleich ausgehöhlt, eher schwer. An der einzigen Blattriße sind die Blattspitzen stellenweise etwa denen Brunellescos im Palazzo di Parte Guelfa, andere Male denen im Hofe der Innocenti ähnlich gebildet mit ausgehöhlten Rippen. Die Umschläge der Blätter sind schwer und steif. Obgleich oft tief gezackt, wirken die Kapitäl, die eine einheitliche Bildung erstreben, eher schwer. Sie sind entschieden älter als die Michelozzos in den Palästen Tornabuoni und della Signoria. Die Zeichnung der Fenster und die Profilierung zeigt die ähnliche reiche Fülle, die auch im Hofe des letztgenannten Palastes angenehm berührt. Das Gesims der oberen Loggia ist scharf, kräftig und präzis.

**SGRAFFITIL.** Blatt 3 giebt zum erstenmal die wesentlichsten Teile der einstigen grau und weissen Sgraffitodekoration

wieder, nach den zum Teil von der Società San Giorgio freigelegten Teilen, zum Teil nach den Resten, die Herr von Stegmann während der Aufnahme durch Anspritzen der dünnen Überzugsschicht feststellen konnte. Am sichersten liessen sich die Gurlanden und die Quaderung feststellen. Der Fries im zweiten Geschoss besteht vielleicht aus mehr als zwei Motiven; da sich bloss diese genau erforschen liessen, wurden diese allein dargestellt.

Die medicischen Wappenschilder sind wie sämtliche Architekturglieder im Hof aus Macignosandstein, die Kugeln darauf aus weissem Marmor.

**DIE ZUGEMAUERTEN FENSTER.** In Fig. 17 wie auf der perspektivischen Ansicht des Palastes, Bl. 1, (infolge eines Irrtums ebenfalls Bl. 2 bezeichnet) sind mehrere zugemauerte Fenster sichtbar. H. von Stegmann ist der Ansicht, dass in sämtlichen, oder in einzelnen Fällen dieser Zustand eine Folge der späteren Umbauten ist.

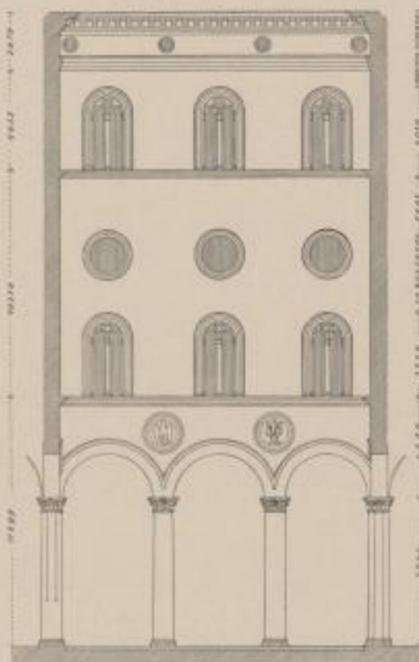


Fig. 26. PALAZZO VECCHIO IN FLORENZ. SCHNITT DURCH DEN ERSTEN HOF.

1) Es ist dies Anbetung der heil. drei Könige von dem genannten Künstler.

jetzt in der Pinakothek zu München. S. Vasari, ed. Milanesi, III, S. 47, n. 1.

## ARBEITEN IM PALAZZO VECCHIO ODER DELLA SIGNORIA ZU FLORENZ.

**D**IE von Michelozzo im Palazzo della Signoria ausgeführten Arbeiten waren laut Vasari so beträchtlich, dass er ihm, nach Arnolfo, einen bedeutenden Anteil an dessen damaliger Erscheinung zuschreibt. Da nun seine Arbeiten zum Teil untergegangen sind, so müssen wir etwas länger bei dieser Tätigkeit verweilen, um den wirklichen Sachverhalt bei einigen wichtigen Säulen genauer feststellen zu können.

**DIE HALLEN DES VORDEREN HOFES.** 1508 Der alte Hof des Palazzo della Signoria war durch verschiedene Einbauten entstellt, und es entstand der Wunsch, ihn in einer der Stadt würdigen Weise wieder herzustellen<sup>1)</sup>. Am 6. Februar 1454 (n. Stils)<sup>2)</sup> ward beschlossen, für den Ersatz der in seinen zugemauerten Hallen angebrachten Ansträumlichkeiten neue Lokale zu mieten, und am 13. desselben Monats<sup>3)</sup>, dass innerhalb drei Tagen die drei Operai und der Notar, welche dem Umbau vorstehen und die Meister berufen sollen, gewählt sein müssen. Am 11. Oktober war das Werk bereits im Gange<sup>4)</sup>.

Dass ausserdem das Gebäude, wie Vasari schreibt, baufällig war und die Säulen durch Michelozzo ausgewechselt werden mussten, scheint durch den Umstand bestätigt, dass sämtliche Säulenkapitäl aus der Zeit Michelozzos stammen. Die

unregelmässige Grundform des Hofes, die ungleichen Abstände der Säulen (Fig. 18) sprechen dafür, dass diese wirklich an die Stellen der älteren aufgemauert wurden. Aus den Worten des Beschlusses vom 13. Februar geht hervor, dass man damals nur an die Restauration der unteren Teile des Hofes dachte, und liegt hierin eine neue Bestätigung der Erzählung Vasaris und des von ihm beschriebenen Verfahrens Michelozzos bei der Erneuerung der Säulen, welches nur bei der beabsichtigten Beibehaltung der oberen Stockwerke einen Sinn hatte.

**DER OBERE TEIL DES HOFES.** 1508 Wieviel Zeit zwischen der Vollendung dieser Arbeit und dem Entschluss, auch die oberen Teile des Hofes zu erneuern, verstrich, können wir nicht sagen, ebenso wenig, ob diese abgetragen und, wie Vasari berichtet, durch leichtere Mauern ersetzt wurden, oder aber nach dem in Florenz

üblichen Gebrauche, die alten Fenster sorgfältig zugemauert und die Stellen der neuen herausgeschnitten wurden, ist unbestimmt.

**DETAILS IM HOFE.** 1508 Blatt 8. Die Angabe Vasaris, dass Michelozzo die von ihm ersetzten Säulen mit neuen Kapitäl versehen habe, um sie von jenen Arnolfos zu unterscheiden, ist nicht verständlich, da sämtliche Kapitäl, abgesehen von geringen Zuthaten in Stuck, deutlich den Charakter Michelozzos und dieselbe Vorliebe für Mannigfaltigkeit zeigen, die wir an seinen beiden Tabernakeln treffen. Auffallend ist bei den einen (vier rechts vom Eintritt, Fig. 19) eine ältere Zeichnung des Laubs, während an den übrigen es an dasjenige Michelozzos in Mailand erinnert. Siehe Allgemeines, Kapitäl Bl. 5 die zwei ersten rechts abgebildet. Die Profilierungen der Bogengurte, Fenster u. s. w. sind voll und kräftig, ohne schwer zu wirken. Richtig ist wieder Vasaris Bemerkung, dass diese Fenster (Fig. 20) jenen des Palazzo Medici (Riccardi) gleichen, und hierin liegt eine Bestätigung, dass diese Gebäude-

teile demselben Meister zugeschrieben wirklich von ihm herrühren. Die Sgraffitodekoration der Mauern, bestehend in Lilien auf blauem Grunde, wurde 1809 auf Befehl der französischen Regierung in Toscana beseitigt. Sie ist noch bei Grandjean und Famin abgebildet.

**DIE INNEREN UMBAUTEN.** 1508 Vasari, der selbst im Palaste der Signoria viel baute und den früheren Zustand des Palastes genau kannte, widmet im Leben Michelozzos den zahlreichen Umbauten, welche dieser in den drei oberen Stöcken vornahm, eine Besprechung, deren Länge er zu entschuldigen für nötig findet.

Nach dem Stile der vorhandenen Räume schienen nur noch vier derselben mit den Umbauten Michelozzos in Beziehung gebracht werden zu können: die Säle der Dugento und ein danebenliegender, deren Decke in Fig. 21 abgebildet, im ersten — der Udienza und des Orologio darüber im zweiten Stocke. Vasari betont gerade den Reichtum einiger seiner geschnitzten, bemalten, mit goldenen Lilien auf blauem Grunde verzierten Decken, und war man um so mehr berechtigt, die drei Decken der erwähnten Säle als die seinigen anzusehen, als deren Dekoration nicht nur diese Merkmale aufweist, sondern ihr Stil in manchem Detail hinreichende Ähnlichkeit mit anderen Werken Michelozzos bot, um zur Annahme zu führen, dass diese drei Räumlichkeiten noch von ihm herrühren<sup>5)</sup>.



FIG. 21. CASSETTE VON DER DECKE DES SAALS DER ZWEI HUNDERT IM PALAZZO VECCHIO.

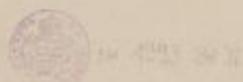
1) Gaye, Carteggio I, 560, meldet bereits diesen Beschluss unter dem 29. Januar 1454 als gefasst vom Gonfaloniere di giustizia und Giovanni di Cosimo Medici. Dieser mochte für die Wahl Michelozzos entscheidend gewirkt haben.

2) Storia del Palazzo Vecchio, narrata da Aurelio Gotti, Firenze 1889, p. 85, ... pro reducendo loca inferiora circa curiam palatii dominorum ad pristinum et originalem et antiquam formam cum qua constructa a principio fuerunt pro ornato et pulchritudine et magnificentia dicti palatii, ideo propterea etc. ...

3) Ibidem, p. 85, Ad finem ... quod Palatium ... habeat eius ornatum in suis partibus inferioribus circa lodias ...

4) Gaye, I, 562, ... audento quod fuit inceptum opus lodiarum et colonnarum inferioris partis pro magnificentia et ornato dicti palatii ...

5) Umsomehr, als man sonst wegen ihres Charakters, der eine viel spätere Datierung ausschliesst, zu der sehr unwahrscheinlichen Annahme greifen müsste, dass die reichen Decken Michelozzos etwa zehn Jahre nach ihrer Herstellung schon durch neue ersetzt worden wären.



Dies haben nicht nur die Annotatoren der beiden letzten Ausgaben Vasaris<sup>1)</sup> gethan, sondern Aurelio Gotti in seinem neuen, dem Signorenpalaste gewidmeten Bande nimmt dies ebenfalls an<sup>2)</sup>, obgleich gerade er über die Bauhätigkeit zur Zeit Michelozzos Auszüge von Akten mitteilt, die neues Licht auf die Erbauungszeit dieser Säle werfen, welches leicht zur Ansicht führen müsste, dass die ganze Bauhätigkeit an diesen drei Sälen erst in die Jahre fällt, die unmittelbar auf Michelozzos Tode folgten.

Dies zwingt uns, die Sache genauer zu untersuchen, denn von der andern Seite geht aus dem Wortlaut der Akten, soweit sie uns vorliegen, die Wahrscheinlichkeit hervor, dass das Modell zu diesen drei Sälen noch zu Michelozzos Lebzeiten festgestellt wurde und zwar in einer Form, die für die erst nach seinem Tode erfolgte Ausführung bindend war. Wir führen die Gründe für diese Annahme an.

1. Der Saal der Signoria oder der Zweihundert war seit 1452 nicht mehr hinreichend und dachte man seit jener Zeit an die Herstellung eines geräumigeren Saales. Die Provvisioni vom 20. April und 17. August 1469 stellen fest, dass damals der Entwurf noch nicht vorlag, aber letztere stellt ebenfalls fest, dass unter diesem Datum, also mehr als drei Jahre vor Michelozzos Tode<sup>3)</sup>, die Opera verpflichtet werden ein Modell anfertigen zu lassen und zwar eines jener Modelle, wie sie in Florenz bei Staatsbauten zuweilen vorkamen<sup>4)</sup>, von welchem nach dessen Annahme nicht mehr abgewichen werden dürfe<sup>5)</sup>.

2. Da mehrere Monate nach Michelozzos Tode, am 12. Juni 1473<sup>6)</sup>, der Abbruch des grossen Saales und der Audientia auf den 25. Juni beschlossen wird (*ut reficiatur de novo, prout jam est ordinatum*), und dieses nicht geschehen durfte, che obiges

Modell zum Neubau genehmigt worden war, so darf man hieraus schon so zu sagen mit Gewissheit schliessen, dass dies endgültige Modell zu Michelozzos Lebzeiten festgestellt war und somit von ihm herrührte<sup>7)</sup>, eine Annahme, die durch die unter 4. angeführte Thatsache ganz bestätigt wird.

3. Für dies dürfte ferner der Umstand sprechen, dass in keinem der bisher auf die Ausführung bezüglichen veröffentlichten Akten irgendwie von einem Capomaestro oder von einem Modell oder Entwurf die Rede ist, sondern stets von Meistern, die einzeln oder vereint als Unternehmer dastehen. Da unter diesen sich bedeutende Meister, wie die Gebrüder da Majano und Francione befinden, so ist es begreiflich, dass bei Annahme eines feststehenden genauen Modells, wie dasjenige Michelozzos sein sollte, die Kontrolle eines Capomaestro bei der Natur der zu liefernden Arbeiten unnütz ward.<sup>8)</sup>

4. Es wäre sogar nicht undenkbar, dass, um die Benutzung dieser Räume nicht zu lange dem Magistrate zu entziehen, ein Teil der Decken, besonders des unteren Saales, schon vor Abbruch des alten Saales und somit noch unter Michelozzos Aufsicht hergestellt worden wäre. Wenn auch das Dokument vom 23. Febr. 1477 eher gegen eine solche Annahme zu sein scheint. Durch einen glücklichen Zufall und nachdem obiges bereits ge-

schrieben war, ist durch folgende Stelle zur Gewissheit geworden, dass sechzehn Monate vor Michelozzos Tode bereits eifrig an der unteren Decke gearbeitet wurde. Giovanni da Gaiole schreibt am 3. Mai 1471 an Lodovico Gonzaga, er könne nicht nach Mantua zu ihm reisen, um ihn über die Angelegenheiten der Tribuna der Annunziata aufzuklären, *perchè io sono in una opera del palagio di signori il uno palcho per la Sala molto ornata*<sup>9)</sup>.



FIG. 22. DECKE NEBEN DEM SAAL DER ZWEI HUNDERT. PALAZZO VECCHIO.

1) Vita di Michelozzo, II, 437, n. 2.

2) Aurelio Gotti, op. cit., p. 87, n. 7. Allerdings scheint ihm die Stelle aus dem Leben Benedetto da Majano einige Unsicherheit eingeflösst zu haben.

3) Er wurde am 7. Oktober 1472 in S. Marco begraben. Vasari, II, 450, n. 1.

4) Beim Neubau des Florentiner Doms seit 1367, siehe Monographie Brunellescos, S. 37.

5) Gotti, op. cit. S. 95. ... Si possono et debbino principiare et seguire, et altro modo o forma principiare o fare non si possa, ...

6) Nicht 1492 wie bei Gotti. Gaye, Carteggio, I, 571, und Vasari, III, 343, n. 1, geben 1473 und Dr. H. Stegmann hat die Richtigkeit ihrer Angaben geprüft.

7) Bedenkt man, dass bei Arbeiten, welche die alten Fassadenmauern, die Fenster und zum Teil vielleicht noch andere Mauern beibehielten, ein so genaues Modell wie das verlangte doch wohl nur den Zweck haben kann, den

dekorativen Charakter der Räume und deren Einrichtung festzustellen, ferner, dass um diese Zeit Modelle entstanden, deren Einzelheiten mittelst Malerei, (das Modell Minus für die Domfassade in Florenz (siehe Milanesi, bei L. Courajod, Musée archéologique, Janvier 1877) oder auf aufgeklebtem Papier gezeichneten feinen Details, (wie ich es an den Modellen für den Chorbau der Kathedrale von Como gesehen habe) zuweilen genau bestimmt wurden, so wird man zugeben, dass unsere Annahme nichts Befremdendes enthält.

8) Selbst in einer durch Giulio da Majano u. Domenico di Domenico vorgenommenen Schätzung tragen sie nicht die Bezeichnung bauleitender Meister (Gaye, I, 574, 30. Dezember 1478). Erst 1495, als es galt neue Theile, wie die Sala de' 500, zu entwerfen, trifft man bei Gaye wieder einen Capomaestro in der Gestalt Cosmacas an.

9) Rep. für Kunstwissenschaft, 1879, S. 272. Bragherioli, die Baugeschichte der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz.

Der Ausdruck «la Sala» ohne nähere Bezeichnung beweist nach der damals üblichen Ausdrucksweise gewiss, dass es sich um den damaligen Hauptsaal, d. h. den der Dugento, handelt.

**DETAILS.** Es erklärt obiges, warum die Decke des Saales der Zweihundert, Blatt 10 und Fig. 20, im Charakter und in der Ausführung sich ganz den Arbeiten Michelozzos anschliesst, während dem z. B. die Decke des Saales der Udienza, Blatt 9, deren Komposition und Ornamente zwar nicht gegen Michelozzos Erfindung sprechen, in deren technischer Ausführung schärfer und merklich verschieden ist. Das Datum der Fig. 21 abgebildeten Decke dürfte zwischen dem des ersten und denen der beiden letzten liegen.

In der am 23. Februar 1477 erfolgten Bestellung des Frieses eines der beiden oberen Säle an vier Meister wird derjenige des Saals dominationis, d. h. der Zweihundert, als Richtschnur angeführt.<sup>1)</sup> Ein Vergleich des letzteren Frieses, Blatt 10, mit jenen Michelozzos am Tabernakel der Annunziata (Blatt 13) und in den Sgraffiti des Hofes im Palazzo Medici-Riccardi (Blatt 3) zeigt besser denn alle Worte, wie sehr, trotz der Ausführung durch drei verschiedene Meister, der Geist desselben erfindenden Künstlers, Michelozzo, zum Ausdruck gelangt ist.

Trotzdem möchten wir für die Schritten der Blätter 9 und 10 folgende Berichtigung angeben.<sup>2)</sup> Nach dem oben Angeführten müsste auf Blatt 9 und 10 statt der einfachen Überschrift mit Michelozzos Namen dieselbe richtiger lauten mit:

NACH MICHELOZZOS ENTWURF  
ZUM TEIL

ERST NACH DESSEN TODE AUSGEFÜHRT.

Die auf Blatt 9 und 10 von uns als von Baccio d' Agnolo Sohn Giuliano herrührend angeführten Thüren werden von Vasari dem Vater selbst zugeschrieben. Aus dem Schlussworte der Monographie Baccios ist ersichtlich, wie leicht eine Verwechslung vorkommen konnte. Wir lassen die Frage offen.

Wir stehen hier vor einem neuen Beweise, wie leicht «Dokumente», welche scheinbar ganz klar die Unrichtigkeit einer überlieferten Nachricht beweisen sollen, zu neuen Irrtümern Anlass geben, wenn sie nicht in genügender Zahl vorhanden, oder deren Sinn und Tragweite nicht mit grosser Sorgfalt geprüft werden kann. Wie wenige Jahre früher am Modell Brunellescos für die Domlaterne, so wurde hier an demjenigen Michelozzos festgehalten, nachdem beide Meister aus dieser Welt geschieden waren.

#### HOF DES PALAZZO TORNABUONI, JETZT CORSI, IN FLORENZ.

**AN** dem grossen Palaste, den Michelozzo für die Tornabuoni in der gleichnamigen Strasse in Florenz erbaute, und der sich

jetzt als Palazzo Corsi neben Palazzo Strozzi erhebt, ist aussen nichts mehr aus seiner Zeit erkenntlich. Der stattliche Hof (Fig. 23) dagegen ist vollständig erhalten. Er ruht auf zehn Säulen, die drei Bogen nach der Breite, zwei nach der Tiefe tragen und ringsherum eine breite Halle bilden. Auf den ziemlich stark überhöhten Bogen sitzt, zwischen zwei Gurten, die Brüstung der Fenster mit Sturz und Gesims bekrönt; über diesen folgen quadratische Mezzanfenster. Eine Loggia, deren korinthische Säulen in den Axen der unteren stehen, schliesst den Bau ab. Der Charakter Michelozzos spricht sich deutlich in der eher kräftigen Profilierung der Bogen und der Bildung der Kapitäle, welche den Hauptschmuck des Hofes bilden. Sie folgen dem Kompositaschema, wie im Hofe des Pal. Medici-Riccardi, aber reifer, bloss mit einer Reihe Blätter, die sich stark vom Kelch abheben, dunkle Löcher zwischen sich lassend. Die Voluten sind vom Kelch frei getrennt, ruhen auf Blättern, deren Zacken als Eichenlaub mit akantusartigen Spitzen gebildet sind, einzelne noch etwas roh, andere bewegter und freier modelliert, hier ängstlicher weniger tief eingezackt, dort weichbewegt rund modelliert aber doch scharf geschnitten. Die drei an der rechten Schmalseite gestatten vielleicht in der Blatthandlung bereits an die Zeit des Hofes vom Pal. Pazzi zu denken. Ein gleiches gilt von den leichten Kapitälern mit hübschem Schwung der oberen Loggia, deren Säulen schlank, aber infolge übertriebener Enthasis etwas geschwollen aussehen. Von den Kapitälern der Wandkonsolen sind die Schnecken bald klein, bald gross, am hintersten der linken Seiten hängen sie frei gearbeitet tieferunter, wie an drei Kapitälern im grösseren Hof hinter der Loggia der Piazza Sa. Maria Novella. Alle diese Zeichen lassen annehmen, dieser Bau sei um das Jahr 1450, oder kurz vorher entstanden. Die Länge des Hofes beträgt 10,740 m bei einer Breite von 7,270 m von Axe zu Axe gemessen. Während an drei Seiten die Hallenweite rund 3 m beträgt, ist sie an der vierten 7,49 m. Das Verhältnis von Säulenhöhe mit Kapitäl zur Höhe vom Kapitäl bis Oberkante-Gurt ist 1:1.

#### DER PALAZZO RETTORALE IN RAGUSA.

**NACH** dem Professor Giuseppe Gelcich nachgewiesen<sup>3)</sup>, dass im Jahre 1464 Michelozzo und Giorgio Orsini da Sebenico vom grossen Rat in Venedig den Auftrag erhalten hatten, den 1462 abgebrannten Palazzo Rettorale in Ragusa neu herzustellen — wobei Michelozzo den Entwurf gemacht, Sebenico die Ausführung geleitet haben sollte — und einige Jahre später Milanesi<sup>4)</sup> ebenfalls den Aufenthalt Michelozzos, auf einer Mission nach Schio begriffen, in Ragusa bestätigt hatte, erhalten wir nun durch A. Schmarsow über seine hier entwickelte Thätigkeit bestimmtere Auskunft.

1) Gaye, I. 573.

2) Als ich jene Überschrift, um das Erscheinen der Tafeln zu ermöglichen, geben musste, war das Illustrationsmaterial Michelozzos und folglich die Zusammenstellung des Textmaterials wenig vorgezückt. Es schien mir der Charakter der Werke, verbunden mit den Angaben Vasaris und Milanesis, für die Feststellung der Autorschaft Michelozzos ausreichend. Ich spreche hier Herrn Dr. Hans Stegmann meinen Dank dafür aus, dass er mich zuerst auf die Notwendigkeit einer

Berichtigung aufmerksam machte. Von den Angaben Moisès, *Illustrazione storica del Palazzo Vecchio*, Florenz, S. 129, bezieht sich die vom 6. Dec. 1485 vielleicht auf den älteren Saal der 500, die vom 22. Mai 1498, jedenfalls auf dessen Neubau, und nicht auf die hier besprochenen Teile. H. v. G.

3) *Dello Sviluppo civile di Ragusa, considerato ne' suoi monumenti storici ed artistici. Memorie e studi del Prof. Giuseppe Gelcich.* Ragusa, 1884.

4) Milanesi, Vasari, Opere II. 450 n.



## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Schmarsow hat soeben nachgewiesen<sup>1)</sup>, dass an diesem Palaste gerade die untere Halle, welche Gelcich für einen Rest aus dem Jahre 1435 hielt, ohne Zweifel ein Werk Michelozzos sei. Nach den mitgetheilten Photographien möchten wir ihm unbedingt beistimmen.

Die gedrungenen Verhältnisse der sechs Arkaden, die gotischen Fenster bestätigen die Ansicht Schmarsows, dass es im Programm lag, in diesem öffentlichen Gebäude eine entfernte Erinnerung an ähnliche Teile im Dogenpalaste der Metropole wachzurufen — die kurzen, stämmigen Säulen, die starken Kapitäl mit hohem, im Grundriss quadratischen, nicht ausgeschweiften Abakus, haben von weitem ein beinahe byzantinisches Aussehen.

Die Archivolten mit ihrem Laubstrang scheinen mir im wesentlichen denen Brunellescos in S. Lorenzo nachgebildet. Herr v. Stegmann hält sie eher jenem am Tabernakel in S. Miniato bei Florenz ähnlich. Dadurch aber, dass ihre Breite zur Bogenöffnung hier eine grössere, die Profilierung eine kräftigere ist, welche zu den kurzen Säulen und starken Kapitäl vortrefflich passt, erhält diese Halle einen Charakter, der sie zu den originellsten Werken Michelozzos<sup>2)</sup> stempelt. Die Abakusse sind gesimsartig, aber, wie die Kapitäl selbst, verschieden gebildet, einige mit der von Michelezzo beliebten kräftigen Hängeplatte. Ihre Profile und jene der Archivolten sind wie in den späteren Werken Michelozzos fast sämtlich mit allerlei Blattwerk verziert.

Die Kapitäl, einer anderen Liebhaberei Michelozzos gemäss, sämtlich verschieden, lehnen sich an venezianische Vorbilder an. Von den zwei mittleren dagegen, die florentinisch sind, hält Schmarsow das eine für eine eigenhändige Arbeit des Meisters.<sup>3)</sup> Durch dies teilweise Verschmelzen von florentinischen

1) Archivio Storico dell' Arte, Roma, Anno VI. Fasc. III. 1893. In derselben Studie glaubt sich Schmarsow gezwungen, die zwei unteren Drittel der Fassade von S. Agostino in Montepulciano dem Michelozzo zuzuschreiben. Er geht dabei von dem Relief in der Thürlnette aus, von dessen unzertrennbaren Stilzusammengehörigkeit mit dem Portale, und des letzteren wieder mit der unteren Pilasterordnung aus. Die Bildung der Thür und der Kapitäl, welche an jene im Vorhof Michelozzos in der Anonziata in Florenz sehr erinnern, hatte mich wiederholt auf denselben Gedanken gebracht. — Da ich jedoch nicht in der Lage mich befand eine neue Prüfung an Ort und Stelle vorzunehmen, so musste ich es Herrn Dr. H. von Stegmann überlassen, mehr im Hinblick auf

mit oberitalienischen Elementen erinnert in einigen Sachen dieses Werk an mailändische Bauten, so z. B. der Kämpfer der Thür mit seinen Medaillons, und dürfte dieser Bau für die Art, wie der Charakter dortiger Werke der Frührenaissance entstand, lehrreich sein.

### PALAZZO RICASOLI, JETZT LOCANDA NOVA YORK.<sup>4)</sup>

DIE Aufnahme dieses Palastes unter die Werke Michelozzos geschieht nur auf den Vorgang Bocchi Cinellis' in den Bellezze

di Firenze hin.<sup>5)</sup> Ob die dort gegebene Notiz, da weitere Nachrichten über Architekt und Bauzeit fehlen, eine blosser Vermutung, ausspricht, die auf stilistischer Deduktion fusst, was nicht recht wahrscheinlich ist, oder auf wirklicher damals bekannter Thatsache beruht, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Wenn wirklich Michelozzo der Architekt des ursprünglichen Palazzo Ricasoli war, so haben wir sicher eine seiner spätesten Arbeiten vor uns, da mancherlei Gründe dafür sprechen, ihn nicht vor das Jahr 1460 anzusetzen.

Von dem Palast, der in dem Laufe der Jahrhunderte die mannigfaltigsten Veränderungen erlitten hat, so dass von den heute sichtbaren Aussen-

teilen schwerlich etwas aus der Zeit Michelozzos ist, kann an dieser Stelle nur der Hof und die Treppenanlage in Betracht kommen.

Die Fassade, wie sie jetzt besteht mit bossadenumrahmten Rundfenstern und glatten, jedenfalls für Sgraffiti bestimmten, nur durch die Gurtgesimse gegliederten Mauerflächen, entstammt wahrscheinlich einem Erweiterungsbau des frühen 16. Jahrhunderts,

den späteren Abschluss der Fassade, diese als in der Maniera des Bernardo Rossellino zu geben. H. v. G.

2) Diese Ansicht begegnet wohl gerechtem Zweifel, da Michelozzo in seinen späteren Lebensjahren schwerlich so gebaut haben dürfte. v. St.

3) Sollte Michelozzo in seinem späteren Lebensalter noch Kapitäl gemeisselt haben? v. St.

4) Die Beschreibung dieses Gebäudes ist ausschliesslich das Verdienst des Herrn Dr. H. Stegmann und Herrn C. von Stegmann, da mir seine Existenz unbekannt war. H. v. G.

5) Siehe Bocchi-Cinelli, Bellezze di Firenze, p. 227.



FIG. 27. HOF DES PALAZZO TORNUBUONI, JETZT CORSI, IN FLORENZ.

indem ursprünglich der Palast nicht so tief war. Dasselbe mag der Fall sein — obwohl hier Zweifel möglich sind — bei der nach der Via della Vigna nuova bleibenden Nordfassade, die über dem Erdgeschoss auf einfach geschwungenen Konsolen vorgekragt, sonst aber ganz schlicht gehalten ist. Die Südfassade, nach dem Fluss hin, ist aus verschiedenen Bestandteilen aus verschiedener Zeit zusammengesetzt und ohne Bedeutung. Im Innern sind im zweiten Obergeschoss noch einige hübsche alte Kassettendecken einfacher Gestaltung wohl erhalten.

**DER HOF.** Wie aus dem Grundriss (Fig. 25) ersichtlich, ist der kleine Hof des Palastes nur an zwei Seiten, der südlichen und nördlichen, mit je zwei Säulen (Fig. 24) versehen, während an der westlichen ein halber Bogen vorgekragt ist, in derselben Weise, wie dies an der Westseite des Hofes an der Villa Careggi (s. u.) der Fall ist. Die letztere Anordnung war ja ein beliebtes Mittel der florentinischen Frührenaissance, um da, wo Platzverhältnisse oder sonstige Beschränkungen die völlige Herumführung des Säulenhofes nicht angezeigt erscheinen liessen, die durch die übliche Disposition um den Hof, resp. die denselben umschliessenden Korridore über dem Säulengang notwendig werdenden Verbindungsgänge zu erhalten, ohne den eigentlichen Gebäudekörper in Anspruch nehmen zu müssen.

Von dem Säulengang sind übrigens heute die beiden südöstlichen Gewölbefelder, d. h. im Grundriss die beiden unteren links verbaut. Der Aufbau des Hofes mit geschlossenem Haupt- und Nebengeschoss und darüberliegender Loggia zeigt als Besonderes nur die kleinen gedoppelten Fenster des Nebengeschosses, während die Hauptfenster mit dem Steinkreuz an den Übergang zur Spätzeit der Frührenaissance erinnern. Die Umbrechung der Fenster in der Ecke beim vorgekragten Gewölbe darf wohl als ungünstig wirkender Missgriff bezeichnet werden.

**DIE TREPPENANLAGE.** Diese bietet das Hauptinteresse, indem sie das erste bekannte Beispiel einer freieren Komposition im Zusammenhange mit dem Vestibül ist. Im altflorentinischen Palast führt die Eingangshalle durch das Gebäude in den Säulenhof und unabhängig davon, an beliebig gewähltem Orte, gewöhnlich rechtwinklig zur Axe des Eingangs, geht die Treppe empor. Hier nun, wo die Eingangshalle nicht dieselbe Axe wie der Hof hat, sondern auf dessen Ecke fällt, wendet die Treppe sofort neben dem Vestibül um und steigt,

eine Freitreppe bis zum Podest bildend, parallel zum Vestibül auf, mit flacher Decke über dem Podest, wohl das älteste Beispiel dieser Anordnung. Eine den unteren ähnlich gebildete Säule nimmt sie vermittelt Architraven auf. Das Gewölbe des letzteren nehmen an der Treppenseite ein Eckpilaster und zwei Säulen, gleicher Form wie jene des Hofes, auf, welche zusammen mit dem Balustergeländer der Treppe dem Raum ein äusserst malerisches Gepräge verleihen. Wir haben hier offenbar die Vorläuferin der Treppenanlage des Palazzo Gondi vor uns, während der Hof des Pal. Giugnicigiani in der Via de' Bardi — nach der Ansicht des Herrn C. v. Stegmann ebenfalls ein wahrscheinliches Werk Michelozzos<sup>1)</sup> (siehe dessen Darstellung S. 30) — wiederum als Vorläuferin der Treppenanlage im Palazzo Ricasoli gelten kann.

Die schöne, noch ganz den Charakter der Frühzeit tragende Formbehandlung, die sich auch im Hofe an den Säulen zeigt, mögen wenigstens andeutungsweise die Abbildungen, welche Grundriss, Durchschnitt durch das Podest und die

Ansicht der Thürrahmen am Austritt in das Hauptgeschoss darstellen, zur Anschauung bringen. Die Haupttreppe führt nur bis zum ersten Stock. Ein Kapitäl des Hofes findet sich im «Allgemeinen Teil» in der Folge der Kapitäl, Blatt 3 abgebildet.



FIG. 24. PALAZZO RICASOLI IN FLORENZ.  
Durchschnitt des Hofes und von Podest der Treppe.

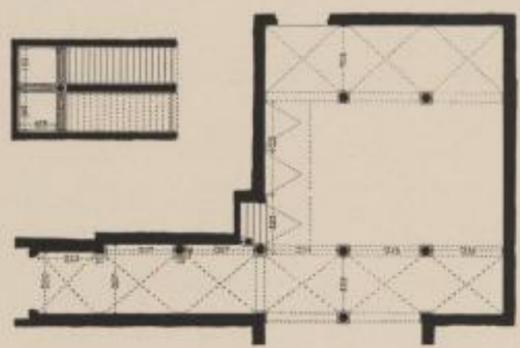


FIG. 25. PALAZZO RICASOLI, JETZT ALBERGO NEW-YORK, IN FLORENZ.  
Grundriss des Hofes und der Treppe.

VILLA CAREGGI BEI FLORENZ.

**DIE** Baugeschichte dieses Liebessitzes der medicischen Familie vor dem Principate, des Ortes, wo Cosimo der Ältere und Lorenzo il Magnifico ihr Leben aushauchten, festzustellen, begegnet einigen Schwierigkeiten, denn

die Jahrhunderte sind an diesem vornehmen Landhaus nicht spurlos vorübergegangen. In seiner hauptsächlichlichen Erscheinung, die wir betrachten wollen, stammt der Bau aus der Zeit Cosimo des Älteren, nach Vasaris Erzählung unter der Leitung von Michelozzo gebaut.<sup>2)</sup>

Cosimo de Medici hatte die Villa 1417 von Tommaso Lippi gekauft<sup>3)</sup>, aber jedenfalls bald einem durchgreifenden Umbau unterzogen; alt ist in der Anlage nur wenig mehr, ausser der Florenz zugekehrten Seite des Hofes, mit achteckigen Pfeilern und gotischen Kapitälern mit glatten Blättern. Immerhin hat die Villa im Äusseren durch den, den ganzen Hauptkomplex bekrönenden Wehgang mit Machicoulis und Zinnen einen gewissen

modernen Architekten unter der Bezeichnung «Villa Careggi» mitgeteilt, welches den einigermaßen mit der Sachlage Vertrauten nicht ernst lassen kann. C. v. S.

3) S. Carocci, Dintorni di Firenze, S. 122 f.

1) Meine Erinnerungen sind nicht frisch genug, um mich über diese Ansicht aussprechen zu dürfen. H. v. G.

2) In Raschdorff's Palastarchitektur von Toscana ist ein Phantasiebild eines



## MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

mittelalterlichen Anstrich behalten, der auch die Villa Salviati und das Schloss von Caffaggiuolo kennzeichnet.

Die Ausführung, wie sie heute sich zeigt, scheint überdies nicht auf einmal entstanden zu sein, sondern sich auf einen weiten Zeitraum zu verteilen. Während die Kompositkapitule im Hof den

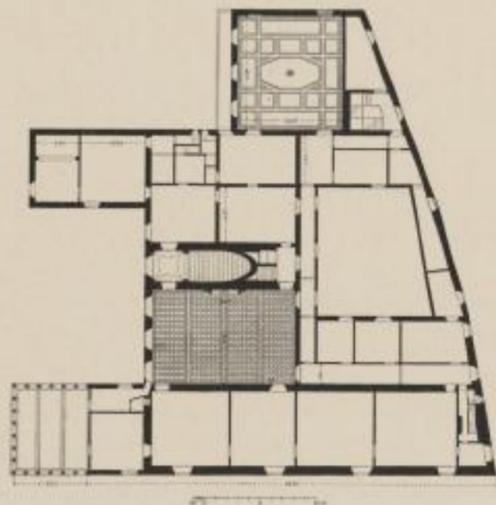


FIG. 26. VILLA CAREGGI BEI FLORENZ. ERSTER STOCK.

Charakter der frühesten Zeit, also etwa 1430 bekunden, zeigt der schon an den Stil der Sangallos erinnernde Kamin des grossen Saales im Obergeschoss die Zahl 1462. Doch wir möchten annehmen und darin bestätigt uns auch das aus dem Inventar des Nachlasses des Lorenzo Magnifico zu entnehmende Verzeichnis der Räume, dass die Villa, von wenig bedeutenden Veränderungen abgesehen, in ihrer jetzigen Gestalt schon im 15. Jahrhundert entstanden ist.

Bereits 1459 lobt Galeazzo Maria Sforza, seinem Vater schreibend, die sauberen überaus anmutigen Gärten sowohl, als das würdige Gebäude, dessen Zimmer, Küchen, Säle und Aussteuer jeder Art nur das fehle, dass man sie in einem schönen Hause von Mailand nachbilde<sup>1)</sup>.

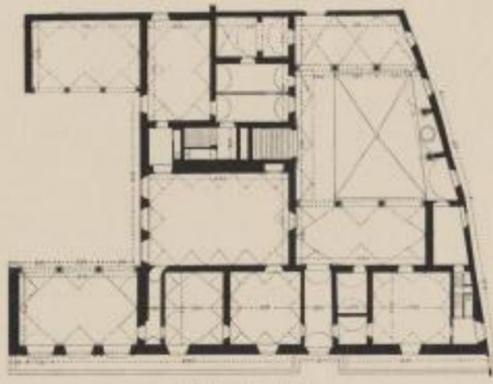


FIG. 27. VILLA CAREGGI BEI FLORENZ. ERDGESCHOSS.

Der ausführende Baumeister war nicht Michelozzo selbst, sondern ein sonst unbekannter maestro Lorenzo, dessen Fertigkeit in der Herstellung von Bauten von dem Berichtersteller<sup>2)</sup> sehr gelobt wird. Lorenzo hatte den Bau von Cosimo im Akkord übernommen und war, kaum dass die Hälfte vollendet war, mit dem Gelde zu Ende. Cosimo, der den braven Mann nicht

schädigen wollte, bezahlte aber, ohne ein Wort des Vorwurfs, die weiteren Beiträge über die Vertragssumme hinaus.

Während der Verbannung der medicischen Familie, kurz vor der Belagerung von 1530 wurde die Villa von einer Schar politischer Fanatiker unter Führung von Dante da Castiglione in Brand gesteckt und zum Teil vom Feuer vernichtet, vom Herzog Alessandro nach seiner Thronbesteigung aber alsbald wieder in

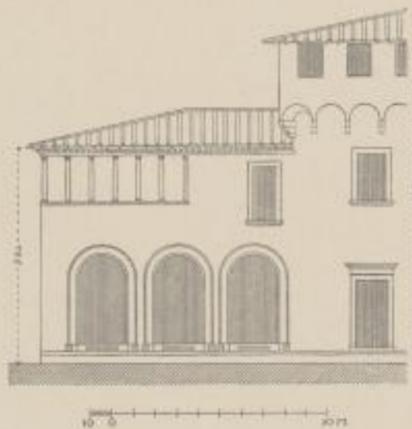


FIG. 28. VILLA CAREGGI. THEIL DER SÜDFRONT.

den früheren Stand gesetzt. Von der grossherzoglichen Domänenverwaltung 1779 verkauft, hat sie in unserem Jahrhundert verschiedene Male den Besitzer gewechselt. Einer durchgreifenden Restauration wurde sie von dem reichen Amerikaner Sloane (1848—1871) unterzogen. Gegenwärtig befindet sie sich im Besitz des Herrn Segrè in Rom.

Ihrer Bestimmung angemessen und durch die historischen Verhältnisse beeinflusst, ist die Villa nicht in dem Sinne ein einheitliches Ganze, wie ein städtischer Palast. Ein Blick auf die Grundrisse (Fig. 26 und 27) beweist dies. Der Hof und der östliche schräge Abschluss desselben ist, wie schon erwähnt, der älteste Teil und wohl schon vor Michelozzo vorhanden gewesen. Die beiden achteckigen Säulen vor Mauerpfeilern die auf vorkragenden konsolenartigen Mauerstücken schmale Tonnen tragen — darüber in den beiden Obergeschossen Korridore — können dem vierzehnten Jahrhundert angehören.

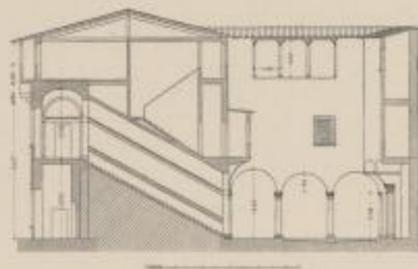


FIG. 29. VILLA CAREGGI. SCHNITT DURCH HOF UND TREPPE.

Wie bereits gesagt, sind im Ganzen und Grossen die Räume noch heute in derselben Weise angeordnet wie damals. Der Haupteingang führt von der Gartenseite in den unregelmässigen Hof mit Säulenarkaden an der Süd- und Nordseite, die ungleich breit, an der Südseite eine Tonne mit Stüchappen, an der Nordseite Kreuzgewölbe als Überwölbung haben.

<sup>1)</sup> Müntz, Les précurseurs de la Renaissance, S. 144.

<sup>2)</sup> S. Vaspariano da Bisticci, op. cit., Vita di Cosimo, p. 257.

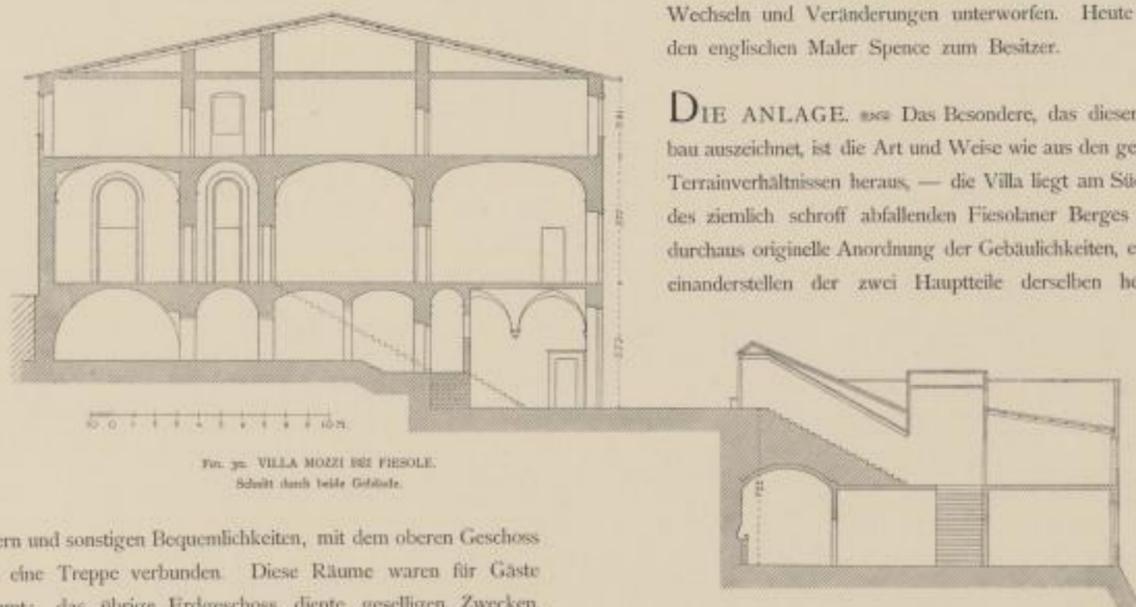
An der Westseite ist nur ein halber vorgekrager Gewölbobogen, über dem der Korridor des Hauptgeschosses läuft. Auf den Hof mündet die Kapelle, der nördlichste Raum auf dem Grundriss, sowie die anstossende Sakristei. Zwischen dieser und der Haupttreppe im Vorraum, welcher die Verbindung zur Treppe in den Keller herstellt. Der Keller ist zum Teil mit einem schönen Majolikafliessfussboden und an der Decke mit interessanten dekorativen Malereien aus dem 16. Jahrhundert geschmückt. Auf der anderen Seite der Treppe der Parterresaal mit Spiegelgewölbe und Stuckkappen, daran anstossend zwei weitere Zimmer, ebenso gewölbt. Der durch einen geräumigen Gang mit dem Hauptsaal verbundene grosse, ebenfalls gewölbte Raum, dürfte wohl die Küche gewesen sein. Auf der Seite der Eingangshalle zwei Kammern, noch ein saalartiges Zimmer mit Neben-

DIE VILLA DES GIOVANNI DE' MEDICI, JETZT MOZZI-SPENCE BEI FIESOLE.

DIESE Villa, dicht unter Fiesole, zwischen diesem und S. Domenico liegend, ist ebenso wie Careggi durch ihre wundervolle Lage, die ein einziges Panorama über das Arnothal gewährt, ausgezeichnet, und eben diese Aussicht, ein völlig modernes Motiv war es, die zu der Erbauung veranlasste, wenn wir der von Domenichi mitgeteilten Anekdote Glauben schenken dürfen.<sup>1)</sup>

Das Terrain kam erst 1458 aus dem Besitz der Bardi in den der Medici<sup>2)</sup> und da der Erbauer der Villa, der Lieblingssohn Cosimos, 1461 starb, dürfen wir den Bau wohl in den zwischenliegenden Zeitraum setzen. Die Villa, die auch die Namen Bel Canto und Palagio führt, wurde 1671 von Cosimo III. verkauft und war im Laufe der Jahrhunderte noch vielfachen Wechslen und Veränderungen unterworfen. Heute hat sie den englischen Maler Spence zum Besitzer.

DIE ANLAGE. Das Besondere, das diesen Villenbau auszeichnet, ist die Art und Weise wie aus den gegebenen Terrainverhältnissen heraus, — die Villa liegt am Südabhang des ziemlich schroff abfallenden Fiesolaner Berges — eine durchaus originelle Anordnung der Gebäulichkeiten, ein Über-einanderstellen der zwei Hauptteile derselben hergeleitet



zimmern und sonstigen Bequemlichkeiten, mit dem oberen Geschoss durch eine Treppe verbunden. Diese Räume waren für Gäste bestimmt; das übrige Erdgeschoss diente geselligen Zwecken, während das Obergeschoss die eigentlichen Wohnräume enthielt. Der über dem unteren liegende obere Saal mit seinem reichgezierten Macignokamin hat noch die alte Holzdecke mit der im Grundriss angegebenen Einteilung. Den Aufbau des Hofes, dann die Treppenanlage zeigt die Fig. 29. Im zweiten Obergeschoss waren Diensträume und Speicher. Der im Grundriss, Fig. 26, angegebene Speisesaal an der Nordseite, mit seiner schönen Kasettendecke gehört, wie auch die daneben gelegene Treppe, späterer Zeit an.

An der Westseite springen flügelartig zwei im Erdgeschoss offene Gartenloggien vor, die nördliche im Obergeschoss völlig geschlossen, die südliche teilweise, während der grössere Teil offen, auf achtzehn jonischen Säulchen mit geradem Gebälke das Dach trägt. Diese südliche Loggia ist durch ihre Behandlung, die sich aus Blatt 18 und Fig. 28 ergibt, der künstlerisch interessanteste Teil der Villa und zeigt, wenn auch das meiste in moderner Zeit ergänzt worden ist, grosse Eleganz. Obgleich an drei Seiten der Loggia herumlaufend sind die jonischen Kapitäl doch unter sich parallel angeordnet worden und lassen daher an den Steinfassaden die Seiten — statt der Voluten — sehen.

wurde. Schon Vasari<sup>3)</sup> hebt die architektonische Bedeutung dieser überaus praktischen Anordnung hervor. Der untere Bau erscheint von der Strasse aus wie eine unter dem Hauptgebäude weit hervorspringende Terrasse.

Zur Erleichterung des Verständnisses des Situationsplanes und des schematischen Schnittes Fig. 30 und Fig. 31 mag der folgende Gang durch die ganze Anlage dienen.

Von der alten Fiesolaner Strasse, die übrigens auch erst aus späterer als der Erbauungszeit datiert, indem früher die Villa Mozzi mit der Kirche S. Girolamo direkt durch eine Treppe verbunden war, gelangt man auf die unterste Terrasse, auf welcher das untere Gebäude C liegt. Das Vestibül, um das verschiedene Räume in der aus den Abbildungen ersichtlichen Weise gruppiert sind und ausschliesslich Wirtschaftszwecken dienen, nimmt etwa die Mitte des Hauses ein. Aus ihm steigt man, nach dem Podest sich links wendend, zur zweiten Terrasse B empor. Mit dieser auf gleicher Höhe liegt der Speisesaal a (Fig. 31) und die alte Kapelle. Einige Stufen höher (siehe den Schnitt) der daneben-

1) Cosimo soll darnach seinen Sohn gefragt haben, warum er seine Villa auf diesen steilen Abhang, der für den Bau und für den Zugang ja mancherlei Schwierigkeiten bot, errichten wolle, Giovanni gab die herrliche Aussicht über Florenz an, Cosimo aber erwiderte bezüglich der Aussicht sei

ihm Caffagiolo lieber, denn alles, was er dort erblicken könne, sei sein eigen, Florenz aber nicht.

2) S. Carocci, Dintorni di Firenze, S. 67.

3) Vasari, ed. Mil. II, 443.



liegende kleine Gang von dem die Treppe ins Hauptgeschoss führt und zwar zunächst in einen von der östlichen zur westlichen Loggia führenden Gang, der in den beiden Obergeschossen — die Treppe vom Hauptgeschoss zum Obergeschoss läuft neben der eben genannten mit einem Podest hinauf — die Räume in zwei Teile scheidet. Der eine kleinere enthält unten eine tonnen-gewölbte Halle, oben Wohnzimmer, der grössere den Saal und

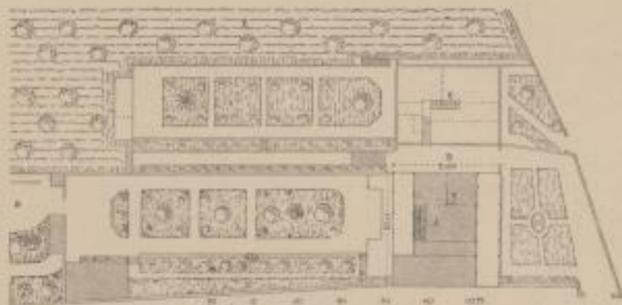


FIG. 31. VILLA MOZZI BEI FIESOLE  
Plan der Gesamtanlage.

zwei weitere Zimmer. Die westliche Loggia, im Untergeschoss jetzt teilweise geschlossen und gänzlich umgeändert, ist zwei-geschossig (gegenwärtig auch oben geschlossen), die östliche dagegen nicht. Die östliche Loggia ist späterhin an der Südseite, wo sie ehemals offen war, verbaut worden.

Die Formenbehandlung, soweit dieselbe an Sims, Consolen, Thür- und Fensterumrahmungen aus der Erbauungszeit erhalten ist, ist sehr einfach. Die Gartenanlage, die im Wesentlichen, z. B. in den Terrassen, aus der Erbauungszeit herrührt, lässt der Situationsplan erkennen. D ist der Ausgang in den Park und bildete jedenfalls früher den Hauptzugang von Fiesole aus zur Villa.

**SCHLUSSBETRACHTUNG.** Im Laufe dieser Monographie sah ich mich mehrmals veranlasst bei einzelnen Punkten auf die Schlussbetrachtung hinzuweisen in der Hoffnung, dass es gelingen könnte, bis dahin noch über die betreffenden Fragen mehr Aufklärung zu erhalten. Die Punkte, auf welche sich die Fragen bezogen, sind fünf: 1. Der Einfluss Brunellescos auf Michelozzo (S. 1, N. 2); 2. Wann und wie ging Michelozzo zur Architektur über (S. 2, N. 4); 3. Wie ist die auffallende Reife der architektonischen Durchbildung an der Aussenkanel des Doms zu Prato zu erklären (S. 5); 4. Wann wurde die Thür im rechten Kreuzschiff von S. Croce erbaut (S. 8); 5. Inwiefern, und in welcher Weise ist Palazzo Medici-Riccardi als erster moderner Palast anzusehen, und somit wann wurde der Bau begonnen?

Am Schlusse unserer gemeinsamen Arbeit angelangt, habe ich die angeführten Punkte im Lichte der Gesamtarbeit von neuem geprüft. Das Ergebnis war, dass es mir schwer schien, die in den Punkten 2 und 3 auf Grund der Ansicht des Herrn Dr. Hans Stegmann angenommene frühe architektonische Reife Michelozzos in dem geschilderten Masse festzuhalten und dass für die angeführten Erscheinungen andere Erklärungen gesucht werden müssen. Die Folgen dieses Ergebnisses auf die anderen

Punkte sind begreiflich. — Leider vermochten jedoch weder Herr C. von Stegmann, noch Herr Dr. H. Stegmann sich mit meiner Anschauungsweise irgend wie zu befreunden und da ihnen auch eine Wiedergabe ihrer Einwendungen an dieser Stelle nicht thunlich schien, so verlangte die Billigkeit, dass die Wiedergabe meiner Schlussbetrachtung hier unterbleibe. Sie wird als Studie im Oktoberhefte des Jahrbuchs der Königl. Preussischen Museen erscheinen.

H. von Geymüller.

### DER HOF IM PALAST CANIGIANI ZU FLORENZ.

#### Die ARCHITEKTONISCHE GESTALTUNG.

Die Via de' Bardi in Florenz birgt eine Anzahl Paläste aus dem Ende des 14. und dem Anfange des 15. Jahrhunderts, welche gewissermassen einen Übergang in die Bauweise der Renaissance darstellen und besonders in ihren Höfen Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Hofanlagen haben.<sup>1)</sup> Unter ihnen nimmt der Palast Canigiani, früher Larione de' Bardi, eine hervorragende Stelle ein<sup>2)</sup>, da sein an malerischen Reizen reicher Hof die gegenwärtige Gestalt einem Umbau in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verdankt, den Larione de' Bardi noch ausführen liess, ehe der Palast an die Canigiani kam. (Siehe Bl. 19.) Vom älteren Bau ist noch an der östlichen Seite des Hofes eine dreibogige Arkade mit achteckigen Pfeilern und Würfelkapitälern erhalten, die zwar mit einer Mauer geschlossen ist (Fig. 32), aber die frühere Bestimmung als Halle erkennen lässt. Der Umbau umfasste im wesentlichen die grosse Halle mit der Freitreppe und zwei ringsumlaufende Geschosse, deren erstes Rundbogenfenster mit Mittelsäulchen und deren zweites quadratische

Fenster mit einfacher Umrahmung und gerader Verdachung zeigen (Fig. 33); ein Sparrensims schliesst die Fassaden ab. Die nördliche Hoffassade nimmt im Erdgeschoss ein flacher Bogen mit einschneidenden Kappen auf, ein Vorkommen, welches sich selten so früh findet. Der unregelmässige Grundriss ist mit Geschick angeordnet und trägt vielfachen Bedürfnissen Rechnung; die kleine Thür an der nördlichen Hofwand

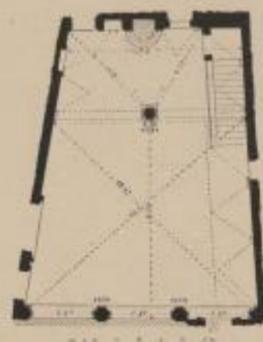


FIG. 32. GRUNDRISS VOM HOF IM PALAST CANIGIANI.

stammt aus späterer Zeit. Das Gewölbe der Halle, mit den in verschiedener Höhe angeordneten Kappen, ruht an der vorderen Seite auf einem achteckigen Pfeiler mit einer Art Kompositkapitäl, dessen Seiten wechselnd von Palmblättern und Eichenblättern geschmückt sind.<sup>3)</sup> An den Wänden sind Konsolen, von denen eines in Fig. 34 abgebildet ist, zur Aufnahme des Gewölbes verwendet; sie sind denen im Hofe des Palastes Riccardi

1) Im allgemeinen Teil ist ausführlicher von ihnen die Rede.

2) Fantozzi a. a. O. cit. sagt zwar S. 506: Se questo grandioso palazzo non ha pregi architettonici.

3) Grösser abgebildet im allgemeinen Teil im Abschnitt Kapitäl.

sehr ähnlich. Die Treppe und die Rückwand der Halle zeigen eine reiche Durchbildung und besonders ist die Treppenbrüstung mit den jonischen Säulchen, die in einer dünnen rundbogig durchbrochenen Wand stehen, von reizvoller Wirkung. Durch eine Thüre, die einfach profiliertes Gewänd und grade Verdachung hat, welche, gleich denen der Fensterverdachungen im zweiten Stock, Eierstab und Zahnschnitt als Zierglieder zeigt, ist der Hof mit dem von der Strasse kommenden Gang verbunden. Dort ist ein Rundbogenportal mit einwärtspringenden Profilen, welche denen am Portal der Annunziatikirche verwandt sind. Es ist anzunehmen, dass die grossen Flächen der Hoffassaden mit Sgraffitornament geschmückt waren, da sich in der Via de' Bardi und in deren Fortsetzung der Via S. Nicolò vielfach Reste derartiger Verzierungen aus dieser Zeit erhalten haben.

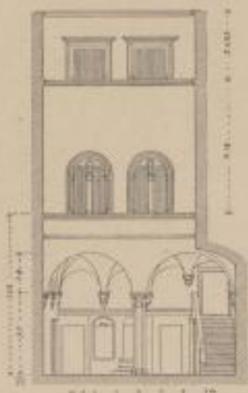


FIG. 33. SCHEMA DES SCHNITTES VOM HOF IM PALAST CANIGIANI.

**DER ARCHITEKT.** Mit Recht weist Fabriczy<sup>1)</sup> die Annahme zurück, dass der Hof des Palastes Canigiani von Brunellesco ausgeführt oder unter seiner Leitung entstanden sein könne, denn es kommt ähnliches von Brunellesco nicht vor und sucht derselbe in den Bauformen eine Stilverwandtschaft mit Michelozzo, doch geht derselbe in seiner herben Kritik der Verhältnisse und des Details zu weit, welche ihn zu der Annahme bringt, einen wenig begabten Künstler etwa aus der Schule Michelozzos als Autor zu bezeichnen. Wird berücksichtigt, dass es sich um einen Umbau eines in enger Strasse gelegenen Palastes handelte, zu dem in erster Reihe Raumbedürfnisse bestimmend waren und beachtet die geringen Raumverhältnisse, sowie die bereits vorhandenen Stockwerkshöhen, so ist die Leistung sicher künstlerisch und die auf malerische und perspektivische Wirkung berechnete Anordnung zu loben. Ein Vergleich mit dem Hofe des Palazzo vecchio und mit jenem des Palastes Riccardi ist kaum zulässig, denn diese sind die vornehmsten Bauten damaliger Zeit in Florenz, während hier nur der, erst durch diese hervorgerufene, Umbau eines Privatpalastes in Frage steht. Eine sorgfältige Prüfung

wird zu der Überzeugung führen, dass ein Künstler die Leitung hatte und für die Ausführung der Details geschickte Hände zur Verfügung standen. Kaum kann ein anderer Meister wie Michelozzo in Betracht kommen, sobald man die Fenster im ersten Stock und das Pfeilerkapital mit ähnlichen Arbeiten von ihm vergleicht. An den Kapitalen der Fenstersäulchen, welche teils mit überfallenden Eckblättern, teils mit einer stehenden Blätterreihe gestaltet sind, ist die Ähnlichkeit mit jenen im Hofe des Palazzo vecchio unverkennbar. (Siehe Bl. 8.)

Es darf vielleicht angenommen werden, dass Michelozzo selbst nur der Entwerfer und oberster Leiter war, während einer seiner Gehilfen die Ausführung besorgte und könnte dabei an Bernardo Rossellino<sup>2)</sup> gedacht werden. An Bauten Bernados finden sich wiederholt Anklänge an Michelozzo und zwar besonders in Pienza und Siena. Beim Palast Piccolomini in Pienza sind die gedrunge-

nen Verhältnisse der Hofsäulen, das Fehlen eines Archivoltenprofils an den Arkaden und das wiederholt vorkommende Palmblatt, letzteres auch am Dom in Pienza (Bl. 12 der Monographie des Rossellino), sowie in Siena die gedrunge- nen Verhältnisse der Rundbogenfenster mit Mittelsäulchen und deren Kapitalformen auf unseren Hof hindeutend. (Siehe die



FIG. 34. GEWÖLBESÄULE AUS DER HOFHALLE DES PALASTES CANIGIANI.

Monographie des B. Rossellino.) Sollte Michelozzo am Palast Canigiani unbeteiligt gewesen sein, so könnte wohl nur Bernardo an dessen Stelle treten und hätten wir dann hier von ihm eine seiner ersten Florentiner Arbeiten vor uns. Beachtenswert ist auch die Profilierung und das Ornament des leider stark verwitterten Simses an der hinteren Wand der Halle, da diese an jene des Palastes der Laici in Arezzo erinnern. von Stegmann.

1) Corner von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892. S. 55 u. 56. Eine Vergleichung der Kritik des Pfeilerkapitales mit den hier gegebenen Abbildungen, lässt wohl etwas Vorurteil erkennen. Übrigens beruht die angeführte Ähnlichkeit des Fensters des zweiten Stockes mit jenen an der Halle der Innocenti auf einem Irrtum, der sofort durch eine Vergleichung der Zeichnungen von beiden Bauwerken in diesem Werke erkennbar ist. Der erwähnte Kamin stammt

jedenfalls eher aus der Werkstatt des Michelozzo als von einem geringen Künstler der Schule Donatello's.

2) Die Stellung Rossellos zu Michelozzo ist noch nicht genügend erforscht. Die Thätigkeit des ersteren oder doch seiner Werkstätte an Arbeiten des letzteren z. B. bei der Kirche der Annunziata in Florenz lässt die Vermutung zu, dass Rossellino seine Schulung als Architekt bei Michelozzo fand.



24 1893 Bd. II

## DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI

GENANNT

## DONATELLO

BILDHAUER.

GEB. 1386; GEST. 1466.

**L**inigermaßen befremdlich mag es auf den ersten Blick erscheinen, Donatellos Name hier in den Reihen der toscanischen Architekten zu finden. Hält man Umschau unter des Meisters Werken, der für die Skulptur der Renaissance dieselbe grundlegende Bedeutung besitzt, wie Brunellesco für die Architektur, so wird man freilich kein einziges eigentliches Bauwerk namhaft machen können, es sei denn, dass man seine Teilnahme an den Befestigungswerken bei der Belagerung von Lucca im Verein mit Brunellesco, Michelozzo und anderen hierher rechnen wollte. Architekt also im eigentlichen Sinne darf Donatello nicht genannt werden, und so wenig wir hier seine künstlerische Stellung im allgemeinen, weil durchaus auf der Bildhauerei beruhend, zu betrachten brauchen, so wenig ist dies mit seinen wohl allgemein bekannten Lebensumständen der Fall, die von Vasari bis auf den heutigen Tag so oft mehr oder minder anziehende Darstellung gefunden haben.<sup>1)</sup>

Die enge Verschwisterung, in der wir während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts Bau- und Bildnerkunst erblicken und die nicht zum mindesten dem Studium der Antike, welches eine Trennung der Schwesterkünste nicht zuließ und kannte, ihr Entstehen verdankt, ebenso wie der so wunderbaren geistigen und künstlerischen Universalität, lassen als sicher annehmen, dass Donatello auch in baulichen Dingen durchaus erfahren war. Dass er die Architektur in mehr malerischem Sinne verwendete, wenn man diesen Ausdruck von einem Bildhauer gebrauchen darf, nicht Architekt sein wollte, davon haben wir auch ein zeitgenössisches Zeugnis in der *vita di Brunellesco* des Manetti, wo dieser erzählt, dass Donatello bei seinem ersten Aufenthalt in Rom mit dem genannten Künstler *non aveva occhi per l'architettura*.<sup>2)</sup> Das jahrelange Zusammenarbeiten mit Michelozzo, der in diesem Falle entgegengesetzten Natur, war sicher dem Erfassen architektonischer Kenntnisse von Seite Donatellos förderlich; ja wir dürfen so weit gehen anzunehmen, dass alle Werke Donatellos, die architektonischen Schmuck erhielten — von den in Gemeinschaft mit Michelozzo gefertigten Arbeiten ist im Text zu diesem Meister die Rede — nach der Geschäftsverbindung mit Michelozzo entstanden sind.

So haben wir es hier zunächst mit der Gesamtkomposition einiger bildhauerischer Monumente, oder genauer gesagt, mit dem architektonischen Rahmen für solche zu thun. Die bekannte Zierfreudigkeit der Frührenaissance hat hier in hervorragendem Masse die Hand im Spiel; Reichtum der Erscheinung, ein froher lebendiger Pulsschlag, der durch das Ganze ging, waren mehr Erfordernis, als korrekte Konstruktion, und diese oft willkürliche, im ganzen aber doch wieder merkwürdig harmonische Behandlung lässt gerade die früheren Werke gegenüber den späteren, schon mit mehr akademischer Richtigkeit behandelten Werken so anziehend und liebenswürdig erscheinen. Dass ein Donatello durchaus charakteristisch und originell auch in dieser Richtung verfährt, versteht sich bei seiner ausgesprochenen selbständigen Künstler-natur fast von selbst.

Die Architekturbehandlung, wie sie sich auf den Reliefs des ehemaligen Hochaltars des Santo zu Padua vorfindet, verrät, in welcher freier Weise, man möchte sagen seiner Zeit weit vorausseilend, er architektonische Formen und Probleme behandelte, wie er hier schon gänzlich losgelöst von mittelalterlicher Tradition geradezu in den altklassischen Formen schwelgte. Mit feinstem künstlerischem Verständnis für die figurliche Komposition, die durch sie erst zur rechten Wirkung kommt, benützt, eignet diese Architektur sich doch nicht zu einer Beurteilung nach baukünstlerischen Gesichtspunkten, weil ihre Verhältnisse der Wirklichkeit nur wenig entsprechen und auch nur andeutungsweise wirken sollen.

Reicheren architektonischen Schmuck zeigen eigentlich nur vier Werke Donatellos, denn von den zahlreichen ihm zugeschriebenen kleineren Arbeiten, die durch ihr dekoratives Beiwerk in Betracht gezogen werden könnten, muss hier abgesehen werden; auch das Grabmal der Medici in der Sakristei in San Lorenzo hat keinen Anspruch auf architektonische Bedeutung.



Fig. 1. SCHEMA DES TABERNAKELS IN S. CROCE.

<sup>1)</sup> Der Text über Donatello stammt aus der Feder von Dr. Hans Stegmann.

<sup>2)</sup> Die architektonische und dekorative Bedeutung der Werke Donatellos ist in allen ihn behandelnden Arbeiten nur flüchtig geprüft. Ausser Vasaris immer zu Rate zu ziehender Biographie (Vasari, ed. Milanesi T. II. 393 ff.) seien von den neueren Bearbeitern genannt Hans Seimper (Donatello, seine Zeit und seine Schule),

Cavalucci (Donatello) und Müntz (Donatello). Die wertvollsten Anhaltspunkte für die Erkenntnis des Meisters dürften Hodcs Studien (Die italienischen Bildhauer der Renaissance) und der Aufsatz von Tschudi (Donatello e la critica moderna 1887) bieten. Eine abschliessende, umfassende Bearbeitung der Zeit, des Lebens und der Werke Donatellos ist wohl noch der Zukunft vorbehalten.

<sup>2)</sup> S. Cavalucci, l. c. S. 18.

Das zunächst zu nennende, hier bloss flüchtig zu betrachtende ist das erst neuerdings von Schmarsow in der Sagrestia de' Benefiziati in S. Pietro zu Rom wiedergefundene Sakramentstabernakel, das jetzt als Rahmen eines gemalten Madonnenbildes dient. Es ist insofern von Bedeutung, als es in diesem Zusammenhang wohl sein Erstlingswerk darstellt. Nach Vasaris Angaben, zusammengehalten mit der tatsächlichen Anwesenheit Donatellos in Rom im Jahre 1433, muss es in dieser Zeit entstanden sein.<sup>1)</sup> Es giebt Zeugnis von der grossen Verschiedenheit, die eben doch zwischen ihm und Michelozzo herrscht. Den Rahmen um eine mittlere Adicula bildet eine etwas willkürliche Pilasterarchitektur mit einer oberen Attika. Auf organische Durchbildung und Verbindung kam es hier dem Künstler offenbar nicht an; er wollte sich bloss Raum schaffen für die überaus reiche figürliche Ausschmückung, die zahlreichen Freifiguren von Putten, die allegorischen und anderen Reliefs und als Ganzes wirkt dieses Denkmal ungemein frisch, wenn auch der Eindruck hier noch mehr als sonst von dem Figürlichen abhängt, denn die architektonische Detailbehandlung ist hier noch am derbsten und etwas unbeholfen.

Dennoch zeigt dieselbe eine überzeugende Verwandtschaft mit derjenigen an dem nun zu besprechenden Werke.

**DAS TABERNAKEL DER VERKÜNDIGUNG IN S. CROCE ZU FLORENZ.** 1898 S. Bl. 2 u. Fig. 1. Dieses vor der Mehrzahl der Werke Donatellos in seinem figürlichen Teil durch besondere Anmut und eine sonst nicht bemerkbare Weichheit der Typen ausgezeichnet, wird von Vasari als Jugendwerk Donatellos hingestellt.<sup>2)</sup> Dieser Erzählung folgend würde es bis in die neueste Zeit in das erste, höchstens zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gesetzt; aus dieser Zeit stammend, würde es allerdings ein interessanter Beleg für das früheste Vorkommen antiker, d. h. Renaissancezierformen geben, allein eben die Betrachtung der architektonischen Teile macht diese Annahme hinfällig, wie denn ebenso die neuere Kritik aus dem Charakter der Figuren zu demselben Schlusse kam, dass das Werk erst nach 1433 entstanden sein könne.

Für die Umrahmung der herrlichen Gruppe ist wieder die Adiculaform gewählt. Auf einem nach innen eingezogenen Basament — einfache Konsolen tragen dasselbe, — welches an den äusseren quadratischen Teilen das Stifterwappen zeigt, in der Mitte aber auf einem Medaillon (geflügelter Kranz) wohl die Stifterinschrift enthielt, stehen die Pfeiler mit ihrer nach unten zu laufenden Blattschuppenfüllung. Ebenso originell sind Basen und Kapitäl, die ersteren mit Löwenpranken wohl von einem Kandelaberfuss oder sonst einem antiken Gefäss entnommen, die letzteren von je vier die Ecken einnehmenden satirartigen Masken gebildet. Darüber, mit fast überreichem Zierrat versehen, das Gebälk, dessen unruhige Behandlung aber durch die neutrale Farbe des Macigno gedämpft wird; oben in dem runden mit Voluten versehenen Flachgiebel dann ein schüsselartiges Medaillon, zu dessen beiden Seiten Fruchtgewinde herabhängen.

Ob der Umstand, dass der flache Rundgiebel sich nicht über das ganze Hauptsims erstreckt, sondern zu beiden Seiten Raum freilässt, sodass die bekannten beiden herabschauenden und Festons haltenden Puttengruppen — in der Mitte war ursprünglich noch eine dritte — Platz finden, den Beweis bringt für das ursprüngliche Vorhandensein dieser Gruppen, die im Gegensatz zum übrigen Monument aus Terracotta sind, mag dahingestellt sein. Die Putten, übrigens unzweifelhaft eine Arbeit Donatellos, haben auch unter den jetzigen Verhältnissen kaum Platz, der konstruktive Aufbau ist aber an sich nicht unkorrekt, und findet an der vielleicht zum Muster dienenden Thüre, die vom ersten zum zweiten Klosterhof von S. Croce führt sein Analogon, wo ebenfalls die Schnecken des Rundgiebels auf den Pilasteraxen liegen. Auch ohne die Kindergruppen wirkt das Ganze verständlich. Vielleicht hat man sich die Entstehung so zu denken, dass der Besteller den Abschluss nach oben nicht reich genug fand, und eine nachträgliche Ergänzung verlangte, welche dann, um rascher zu Ende zu kommen, in dem vergänglicheren Material ausgeführt wurde.

Die Gesamtwirkung der architektonischen Teile ist trotz der mannigfach missverstandenen Behandlung antiker Zierglieder, von denen ausser der erwähnten originellen Bildung der Pilaster, auf die verkümmerte oder aber verkehrte Bildung des Eierstabes, hingewiesen sei, und unter welche sich dann wieder mittelalterliche Reminiscenzen, wie die zahnschnittartigen kleinen Konsolen unter dem zweiten Architravglied mischen, eine reizvoll lebendige zu nennen. Die Gesamtverhältnisse sind aber äusserst glückliche.

**DIE SÄNGERTRIBÜNE FÜR S. MARIA DEL FIORE, JETZT IN DER OPERA DEL DUOMO.** 1898 Bl. 3 u. Fig. 2. Das durch seinen Reliefschmuck mit dem Kinderreigen unter die bedeutendsten Erzeugnisse Donatellianischer und moderner Kunst überhaupt zählende Werk mag wegen seines architektonischen Teils, der erst seit neuester Zeit wieder dem Beschauer in seiner Vollständigkeit und dadurch in seiner ganzen Schönheit zugänglich gemacht ist, hier Erwähnung finden. Donatello erhielt den Auftrag zu dieser ursprünglich über der Thür zur Sagrestia vecchia befindlichen Sängertribüne nach Luca della Robbia, und während dieser an der gegenüberliegenden arbeitete im Jahre 1433<sup>3)</sup> und vollendete, dieselbe etwa 1439.<sup>4)</sup> Im Jahre 1688<sup>5)</sup> wurde sie, wie die andere ebengenannte, bei Anlass der Hochzeit des Prinzen Ferdinand de' Medici abgetragen, nur die Konsolen und übrigen tragenden Teile blieben an ihrem Platz, während die Reliefs in den grossherzoglichen Palast, von da in die Uffizien und dann in das Nationalmuseum gelangten. Die Unterteile behielten unter einem darüber aufgerichteten Holzbau ihren Platz im Dom, bis endlich neuerwaches Verständnis sämtliche Bestandteile zu einem Ganzen vereinigte und im Donnmuseum zu wirkungsvoller Aufstellung brachte.<sup>6)</sup>



FIG. 2. UNTERSICHT EINES FELDDES DER SÄNGERTRIBÜNE DES DOMS.

1) S. Vasari, ed. Mil. I. c. S. 414.

2) Ibidem, S. 396.

3) Im Juli dieses Jahres. S. Vasari, ed. Mil. I. c. prospetto cronol. S. 428.

4) Nach Cavalcotti, S. Maria del Fiore, S. 142, erbaut 1439 zum letztenmale eine Zahlung und zwar 30 Fiorini.

5) S. Fantozzi, Nuova Guida ec. storico-artistico critica, S. 338.

6) Das Museum, nach Plänen des Vollenders der Domfassade, Luigi del Moro, völlig umgestaltet, wurde im Frühling 1891 eröffnet. Diesem verdienten Architekten ist auch die Zusammenstellung und Anbringung der beiden Cantorien im Hauptsaal und zwar in beträchtlicher Höhe, wie es ja auch ursprünglich war, zu danken. Von Donatellos Cantoria fanden sich, wiewohl an verschiedenen Orten zerstreut, alle dekorativen Teile vor, mit Ausnahme des Hauptsimses, das nach einem grösseren vorhandenen Bruchteil aus Gips nachgebildet ist.



4923 24 II

Jetzt erst, und nicht nur der figürlichen Teile halber, kann man Vasaris Urteil, der sie hoch über Lucas' parallele Leistung stellt, ganz begreifen und ihm durchaus zustimmen.<sup>1)</sup> Nicht wie ein Architekt hat Donatello seine Tribüne aufgebaut, sondern genial in die Schätze vergangener Jahrtausende greifend und doch wieder neu und frisch, gleichsam spielend, wie es nur dem Genie vergönnt ist.

Der den Hauptschmuck bildende Figurenfries füllt ununterbrochen ringsum laufend die Brüstung, die frei davorgestellten Säulenpaare sind so angeordnet, dass sie die Reliefs nicht beeinträchtigen, sondern eher in ihrer malerischen Wirkung unterstützen. Unter den beiden lebendig gezierten Sockelfriesen, die unter den Säulenpaaren herausgekröpft sind, liegen die so originell, wenn auch nicht gerade korrekt gebildeten Konsolen. Die Untersicht der entstehenden vier Abteilungen ist ebenfalls reich geziert — auch die reizende Dekoration der Seitenflächen der Konsolen ist zu beachten — und zwar vielleicht mit Anspielung auf das medicische Wappen mit Kugeln.

Die zwei äusseren Wandfelder enthalten Reliefs — je eine lebenswürdige Gruppe zweier Knaben — die mittleren enthielten in den jetzt leeren Rundschüldern ehemals Bronzeköpfe.<sup>2)</sup> Den Abschluss nach unten bildet ein Fries mit Fruchtgewinden zwischen geflügelten Engelsköpfchen. Dazu wird der Reichtum des Ganzen durch die feine farbige Behandlung, die Anwendung verschiedenfarbigen Mosaikgrundes noch wesentlich gesteigert.<sup>3)</sup>

Ein anderes in seiner Wirkung freilich viel bescheidneres Werk, das aber nach allen stilistischen Merkmalen ziemlich sicher Donatellos Werkstatt entstammen wird, ist die Sängertribüne über dem Seitenportal zu S. Lorenzo.<sup>4)</sup> Es entbehrt des figürlichen Schmuckes, ruht auf sechs ziemlich ähnlich, wenn auch nicht so frei gebildeten Konsolen, denen sechs hier weitergestellte Säulchenpaare entsprechen, zwischen denen abwechselnd eine kleine Nischenarchitektur gelegt ist.

Der farbigen Behandlung ist ein weiterer Spielraum gewährt, indem ausser glasiertem Terracotta-Mosaikgrund weisser, roter und schwarzer Marmor angewendet ist.

**DIE TABERNAKELNISCHE AM OR S. MICHELE.** 858  
Bl. 1 u. Fig. 3 u. 4. Das letzte der hier zu besprechenden Werke

ist die Nische zu der von Verrochio in den Jahren 1478—82 geschaffenen Gruppe von Christus und Thomas. Vasari erzählt, dass die arte della mercanzia ihr Tabernakel mit der genannten Gruppe zuerst an Donatello verdungen habe; dass aber späterhin der Meister von der Fertigung der Gruppe zurückgetreten sei, weil ihm der angebotene Preis zu gering war.<sup>5)</sup>

Dass die Nische in ihrer jetzigen Gestalt wohl noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, oder wenigstens unmittelbar nach deren Ablauf entstanden, beweisen ihre Formen. Lange Zeiträume zwischen der Einsetzung der Figuren und der Herstellung der Nischen verstrichen auch bei den übrigen Tabernakeln, die sämtlich gotische Formen zeigen, obgleich die Figuren zum Teil dem späteren 16. Jahrhundert angehören.

Auch die stilistische Verwandtschaft mit den eben besprochenen Werken ist evident. Die Masken an den Ecken des Sockelfrieses, die den kranzhaltenden Engel desselben, die von Engelsköpfchen gehaltenen Guirlanden im oberen Fries, die Behandlung des Dreifaltigkeitsmedallions im Giebel weisen augenscheinlich auf Donatello hin.

Architektonisch ist unter den hier betrachteten das letzte sicher das reifste Werk, an die gleichartigen Arbeiten eines Michelozzo am meisten sich anschliessend. Deshalb ist es wohl auch als das späteste und nicht vor 1450 entstanden anzusehen.

Auf Doppelkonsolen ruht der Sockel mit dem schon erwähnten Fries. Darüber die Adicula von — unten doppelt — kannelierten, allerdings etwas überschlang ausgefallenen Pilastern flankiert, welche korinthische Kapitälchen zeigen. Das Gebälk ist verhältnissmässig bescheiden geziert. Den Abschluss bildet ein flacher Spitzgiebel.

Dies ist die Umrahmung der eigentlichen Muschel-nische. Etwa halbrund gebildet, erhält sie ihren vorderen Abschluss durch zwei jonische Säulen — man beachte den Wechsel der Ordnungen — mit gewundenen Kanneluren, eine mehr im Mittelalter als in der Antike beliebte Weise.

Die Säulen tragen ein einfaches Gebälk, auf welchem die Muschel als Bedachung ruht.

Die gesamte Detailbehandlung darf verständnisvoll genannt werden; in der Anwendung der Zierglieder hat die freie Ungebundenheit einer ruhigeren und korrekteren Auffassung Platz gemacht.

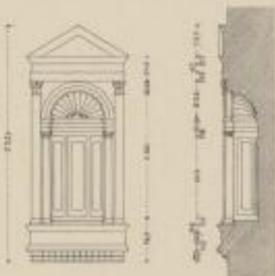


FIG. 3. SCHEMA DES TABERNAKELS AM OR S. MICHELE.

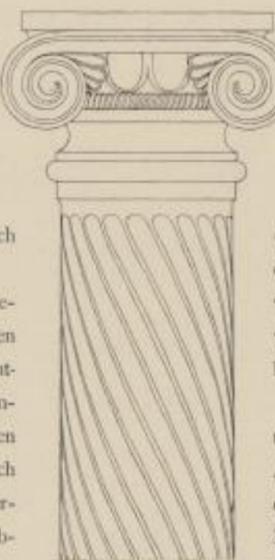


FIG. 4. SÄULE DES TABERNAKELS AM OR S. MICHELE.

1) Vasari, ed. Mil. I. c. S. 401.  
2) Nach den Delib. degli Operai del Duomo, Arch. del Duomo, ad. 2, werden am 12. Oktober 1439 Donatello 300 Pfund Erz gegeben, um einen Kopf für die Öffnungen unter dem 'perghamo' zu fertigen, wie schon einer vorhanden war.  
3) Es sind unter der Glasur vergoldete Terracottastücke verwendet zum Grund des Hauptgesimses, der Reliefs, der Säulenschäfte, sowie der Kugeln in den unteren Feldern. An den Palmetten mit Engelsköpfchen findet sich blau, ebenso ist der Grund der Kassetten.

Es seien auch die Gesamtmaße gegeben, nämlich: gesamte Länge 5,39 m, gesamte Höhe 5,5 m, gesamte Konsolhöhe 1,06 m.  
4) Über Zeit und Auftraggeber, der nach dem Wappen wohl nur Cosimo der Ältere sein kann, besitzen wir keine urkundliche Nachricht.  
5) S. Vasari, ed. Mil. I. c. S. 404. Die erste Erwähnung, dass die Nische von Donatello sei, findet sich in dem sogenannten 'libro di Antonio Billi', herausgegeben von Fabricy im Arch. storico, Serie V, Tom. VII publiziert, und zwar in dem Exemplar des Codice Petrucci, I. c. S. 320.

# ANDREA DEL VERROCHIO

BILDHAUER UND MALER.

GEB. 1435. GEST. 1488.

**D**as Haupt der Florentiner Bildhauerschule der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der Meister, dessen Schüler die gefeiertesten Maler der goldenen Zeit der Renaissance waren, Andrea del Verrochio, hat auch ein Werk geschaffen, das ihn hier aufzunehmen berechtigt, das Grabmal des Giovanni und Piero de' Medici in dem Mediceischen Familienheiligtum in der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz.

Der Behauptung Vasaris, dass seine künstlerische Meisterschaft weniger auf seine natürliche Begabung, als auf sein unermüdliches Studium zurückzuführen sei, mag nur nebenbei Erwähnung geschehen; die bis ins Einzelste liebevolle Durchführung an seinen Werken spricht für seinen Eifer. Universell angelegt, wie wenige seiner Zeitgenossen, war er auf dem Weg über die Goldschmiedekunst zur Bildhauerei gekommen, und zwar zunächst, wenn wir Vasari Glauben schenken dürfen, zu der in Marmor.<sup>1)</sup>

Seinen Haupt Ruhm aber erwarb er sich als Bronzebildner, und durch seine beiden Hauptwerke, die Gruppe von Christus und Thomas in der von Donatello gefertigten Nische am Or San Michele und das Monument des Colleoni zu Venedig, des schönsten Reiterstandbildes der Renaissance, über dessen letzter Vollendung den Künstler der Tod ereilte.

Ausser dem hier zu nennenden Grabmale kämen von Verrochio noch zwei andere in Betracht, das der Francesca Tornabuoni, das nach Vasari ursprünglich in Rom in Sa. Maria sopra Minerva stand, von dem aber nur noch einige Bruchstücke mit figürlichen Darstellungen vorhanden sind, und dann das Monument für den Kardinal Fortiguerra im Dom zu Pistoia. Aber abgesehen davon, dass das letztere nur in wenigen Teilen von Verrochio stammen soll, hat es keine architektonische Bedeutung.

**DAS GRABMAL DES GIOVANNI UND PIERO DE' MEDICI IN SAN LORENZO.** *ver. Bl. 1 u. Fig. 1.* Den Auftrag zur Errichtung dieses Grabmonuments erhielt Andrea jedenfalls nach dem Tode des Piero de' Medici<sup>2)</sup>. Dessen beide Söhne stifteten es als Grabstätte für Piero und den 1461 gestorbenen Lieblingssohn Cosimos, Giovanni, seinen Bruder. Nach der Inschrift fällt die Errichtung in das Jahr 1472; es ist also unter den bedeutenderen Werken Verrochios das früheste.

Siebenundachtzig Jahre später nahm das Grab dann auch noch die Gebeine seiner Stifter, nämlich die des Lorenzo il Magnifico und Giuliano auf. Nicht nur künstlerisch also steht das Grab im Vordergrund der Florentiner Altertümer, auch historisch nimmt es als Ruhestätte von vier für die Geschichte und Kunst von

Florenz so einflussreichen Persönlichkeiten einen hervorragenden Rang ein.

Der Platz, wo sich das Denkmal erhebt, ist eine Öffnung, die links vom Eintretenden von der alten Sakristei in die frühere Sakramentskapelle führt. In diese Öffnung, also von zwei Seiten sichtbar<sup>3)</sup>, ist der Sarkophag gestellt. Die Nischenumrahmung selbst ist aus Macigno, in diese ist eine Füllung von aufsteigenden Fruchtschnüren, vom mediceischen Ring unterbrochen, gelegt und zwar aus weissem Marmor gebildet. Die Vorder- wie die Rückansicht ist, wie gleich allgemein bemerkt sei, durchweg gleich behandelt.

Den unteren, einfach, aber doch elegant profilierten Sockel aus weissem Marmor tragen vier bronzene Schildkröten. Über demselben erhebt sich der rechtwinklige Sarkophag, nur an der Unterseite stumpfwinklig gebildet, aus rotem Porphyr. Der Deckel, der die Kasse zunächst schliesst, ist wieder aus weissem Marmor, der obere, kleinere Aufsatz aus rotem Porphyr; der Inschriftschild endlich innerhalb des Kranzes vorn aus dunkelgrünem Marmor. Vier bronzene Löwenklauen, die dann in reiches, vegetabilisches Ornament übergehen, dienen dem Sarkophag als Stütze; ausserdem ruht derselbe, rings von starken Tauen umschürt, mit der Unterseite in einer Art von Netzwerk, wie solches gleichermassen den Deckel umschliesst. Die Mitte vorn ziert ein Bronzekranz, als Rahmen der Inschrifttafel. Besonders reich ist der Bronzezierat am oberen Aufsatz des Deckels.

Die ganze Nische wird durch ein Bronze- gitter von geflochtenen Tauen in der Mitte in zwei Abteilungen geschieden. Dies Gitter sitzt ohne Verbindung auf dem Sarkophag auf, ein scheinbarer, aber willkürlicher Abschluss für den Beschauer von jeder Seite.

Die ausserordentlich schöne Wirkung beruht neben den schönen Gesamtverhältnissen, der feinen, aber bescheidenen

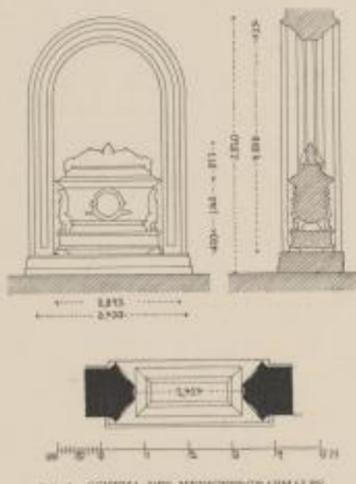


FIG. 1. SCHEMA DES MEDICEERGRABMALES.

Profilierung und des durch das verschiedenfarbige Material bewirkten glücklichen Kontrastes auf der wunderbar feinen Bildung des Bronzeschmuckes.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Der Text über Andrea del Verrochio stammt aus der Feder von Dr. Hans Stegmann.

<sup>2)</sup> Vasari ed. Milanesi III, S. 357 nennt ihn *orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico*. Sein eigentlicher Name ist: Andrea di Michele de' Cioni. Verrochio ist bloss *Zuname*.

<sup>3)</sup> S. Moreni Domenico, *Delle tre Cappelle Medicee nella basilica di S.*

*Lorenzo*, 1813. S. 258 f., wo auch die vollständige Inschrift gegeben ist.

<sup>4)</sup> Jetzt ist an der Seite der Kapelle ein Leinwandrahmen vorgespannt.

<sup>5)</sup> Wenn Vasari (l. c. S. 372) erzählt, wie Verrochio am Abformen einzelner Teile des menschlichen Körpers, wie von Tieren sich geübt, so lässt beim Betrachten der wundervoll studierten Pflanzenformen sich auch hinzufügen, dass hier Verrochio offenbar dieselbe Methode zu Grunde gelegt hat.



NACHTRAG ZUR MONOGRAPHIE DONATELLOS<sup>1)</sup>

**D**ONATELLOS VERHÄLTNIS ZU MICHELOZZO IN DER ARCHITEKTUR 898 Meine Studie über die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello<sup>2)</sup> hat erklärt, weshalb meine Schlussbetrachtung zur Monographie Michelozzos im Toscanawerke nebst berichtigenden Ergänzungen ausfallen musste. Diese sind in der oben erwähnten Studie enthalten. Ich brachte dort den Nachweis, dass Michelozzos Entwicklung als Architekt viel später begann als man glaubte, dass er unmöglich Erfinder der Architekturen in den Werken Donatellos sein könne, dass Donatellos selbständige Kenntnisse in der Architektur ihn zu einem der Väter der Renaissancedekoration machen. W. Bode in seiner Studie „Donatello als Architekt und Dekorator“ hat dies durch neue Beispiele bekräftigt.<sup>3)</sup>

Die Richtigkeit Jacob Burckhardts und meiner dort ausgesprochenen Ansicht, der Palazzo Medici Riccardi sei nicht 1430, sondern frühestens um 1440 von Michelozzo begonnen worden, ist seitdem durch das von Dr. Warburg gefundene Dokument aufs klarste bestätigt worden. Dessen Beginn ist endgültig 1444 festgestellt.

**ZUM ERSTEN AUFENTHALT DONATELLOS IN ROM 898** Die moderne Theorie, dass Donatello nicht 1403, sondern erst 1433 zum ersten Male Rom gesehen habe, scheint mir unhaltbar. Die Zahl der antiken Formen oder Motive in Donatellos Marmortabernakel in der Peterskirche (1433) ist nicht grösser als in den Grabmalen Brancaccis und Giovannis XXIII., wo deren Qualität sowie die der antiker Profile besser ist als im späteren Tabernakel.<sup>4)</sup>

Wo sollte er sonst gewisse Architekturen her haben, die in keinem der Werke Brunellescos und in denen Michelozzos erst recht nicht vorkommen. Im Bau des Klosters S. Marco zeigt sich letzterer noch wenig entwickelt. Dies alles spricht für einen oder mehrere vor 1433 stattgefunden Besuche Roms.

An der Aussenkanzel zu Prato, deren Komposition doch vor Donatellos Reise nach Rom feststand, ist dies für die Profile noch viel mehr der Fall.

**DIE ENTSTEHUNGSZEIT DES TABERNAKELS AN ORSAMICHELE 898** Pietro Franceschini<sup>5)</sup> hat zuerst neues Licht auf die Entstehungsgeschichte dieses Tabernakels geworfen, ohne seine Quellen näher zu bezeichnen. Dem unermüdlichen C. von Fabriczy ist es gelungen, dies Aktenmaterial zu finden.<sup>6)</sup>

Dieses hat ihn zur Ansicht geführt, das jetzige Tabernakel sei 1423 für den hl. Ludwig bestellt und 1425 vollendet worden. Es wäre das eine Revolution, die alles, was man bisher über die ersten 50 Jahre der Entwicklung der Architektur der Renaissance in Toscana angenommen hat, beseitigt. Donatello und nicht mehr Brunellesco müsste fortan als der Vater der neuen architektonischen Formensprache der Architektur der Renaissance angesehen werden.

Trotzdem ich die architektonische Selbständigkeit Donatellos lebhaft verteidige, gelingt es mir nicht, an eine solche Umwälzung der Tatsachen zu glauben. Dr. B. Marrai in Florenz ging es ebenso, und in der längeren Kontroverse, die sich zwischen ihm und v. Fabriczy entspann,<sup>7)</sup> glaubte er die Bestellung des jetzigen Tabernakels ins Jahr 1453 setzen zu müssen.

Obgleich ich für diese die Jahre 1435—1444 angeführt hatte,<sup>8)</sup> brachte mich die Analyse der von C. von Fabriczy veröffentlichten Dokumente ganz unabhängig zum selben Resultate als das von Marrai angenommene.

G. Castellucci Zeichnung des Tabernakels<sup>9)</sup> mit der Statue des hl. Ludwig im selben Massstab hineingezeichnet, beweist, wie Supino mit Recht schreibt, dass das Tabernakel nicht für die Statue von 1423 gemacht wurde. Schon ohne Plinthe nimmt sie zur Nische eine viel grössere Höhe ein, als die übrigen Statuen an Orsamichele oder die Donatellos am Campanile. Donatellos San Giorgio, seine Annunziata, die drei Figuren in den Nischen des Grabmals Giovanni XXIII., die in den Nischen des Bischofsstabs des hl. Ludwig haben viel mehr Luft zwischen Kopf und Umrahmung als hier. Aber eine so unangenehm kurze Figur, wie die Statue des hl. Ludwig, ist ohne Plinthe trotz aller Freiheiten Donatellos undenkbar; mit der nötigen Plinthe aber berührt dann die Spitze der Mitra den Scheitel der Muschel in der Nische.

Ferner ist das Tabernakel vielleicht die vollendetste architektonisch durchgebildete Arbeit Donatellos. Die Figur aber ist, abgesehen von dem feinen Kopf und dem reizenden Tempetto, der den Knopf des Bischofsstabs bildet, eine seiner allerschwächsten Leistungen.

Ein ebenso klarer Beweis ergibt sich aber auch aus den Akten selbst. Im Akte vom 26. März 1463 wird die Mission der leitenden Kommission wie folgt

bezeichnet: quod emeretur . . . tabernaculum et seu pilastrum . . . et seu nomen signum et ornamenta ibidem existentia. Im Akte vom 29. März 1463 lesen wir: de pretio . . . de tabernaculo existente in pariete oratorii; ferner . . . intentio dicte emptionis fuit ut in loco signi dicte partis guelforum apponeretur signum dicte Universitatis (mercatorum) et quod in dicto tunc muro vacuo apponeretur aliqua statua et seu figura digna et venerabilis ut est in alio tabernaculo ibidem circum circa positum.

Besonders wichtig ist dann die folgende Betrachtung<sup>10)</sup>: dass an der würdigsten Stelle des Gebäudes das Werk der Tatsache entsprechen muss, dass der Ruhm des neuen Besitzers den aller anderen niedrigen Universitäten übertreffen solle. Hieraus ergibt sich mit völliger Klarheit, dass wenn schon Donatellos Ludwigstatue von 1423 diesem stolzen Programme nicht entsprach, das gleiche von dessen Tabernakel der Fall war, und ein neuer errichtet werden musste, der mit dem wichtigeren beabsichtigten Skulpturwerk in Harmonie sei.

Dass auch ein neuer Tabernakel gemacht werden sollte, zeigt die Mission dieser Fünferkommission: Ad providendum expensis . . . de ornamento statua et signo condecante et venerabili in dicto et circa dictum tabernaculum. Weshalb sollte hier ausser der Statue und dem Wappen (signum) von ornamento die Rede sein, wenn damit nicht, wie Marrai bemerkt, die Umrahmung der Statue d. h. das Tabernakel selbst gemeint ist? Warum wird das ornamento in erster Reihe, noch vor der Statue erwähnt, wenn es nicht von besonderer Wichtigkeit, wie das beim Tabernakel der Fall ist, war?

Warum tragen ferner die Vorsteher dieses ganzen Unternehmens den offiziellen Titel Operari del pilastru seu tabernaculo, wenn es sich nur um eine neue Statue und ein neues Wappen gehandelt hätte und nicht auch um den Tabernakel selbst? Warum endlich, nachdem zuerst von tabernaculo existente die Rede war, heisst es darauf von der neuen zu machenden Statue, sie solle dann in dicto tunc muro vacuo und nicht ebenfalls in den tabernaculo existente aufgestellt werden? Warum heisst es von der künftigen Statue, sie soll sein digna et venerabilis ut est in alio tabernaculo ibidem circum circa positum?

Wie sollte in der Provision der Signorie vom 19. (bezw. 28.) Dezember 1487, wo capitelli mensola et arme della casa da farsi di marmo verlangt werden, die a perfezione del tabernaculo nötig sind, von der Vollendung des Tabernakels die Rede sein, wenn dieser bereits 1425 für den hl. Ludwig vollendet erhalten worden wäre? C. von Fabriczy, der diese weiteren Akten an derselben Stelle veröffentlicht hat, meint, es sei damit der Sockel mit den Konsolenreihen des jetzigen Tabernakels gemeint. Die Untersuchung dieser Frage am Werke selbst zeigte mir, dass der Sockel mit den Konsolen gleichzeitig mit dem Tabernakel entstanden und dass sonst sein Anschluss an die Mauer unmöglich ist. Vielleicht dachte man an Konsolenkapitelle (peducci) an beiden Enden unter dem Sockel mit Wappen in ihrem abakusartigen Aufbau, ähnlich etwa wie an Donatellos Tabernakel der Annunziata in S. Croce.

Die von Dr. W. Bode<sup>11)</sup> zuerst bemerkte Ähnlichkeit der Architektur in dem vor 1428 entstandenen Fresko der Dreieinigkeit von Masaccio in S. Maria Novella mit dem Tabernakel beweist nicht, wie v. Fabriczy annehmen zu können glaubte,<sup>12)</sup> dass das Tabernakel schon fertig oder mindestens in der Ausführung begriffen gewesen sei. Denn, abgesehen von den jonischen Kapitellen, war diese Disposition in verwandter Form am Portikus der Innocenti seit 1422 zu sehen. Ich erinnere aber besonders an das Innere der zum Teil erhaltenen Cappella Barbadori Brunellescos in S. Felicità, rechts vom Eingang an der Fassadenmauer und an ihrem Gegenstück links. Hier sind jonische Viertelsäulen an kannelierte Viertelspilastr gelehnt, was für das Äussere notwendigerweise jonische Säulen an kannelierte ganze Plaster gelehnt ergibt. Letztere konnten nur korinthischer Ordnung sein. Die jonischen Kapitelle tragen als Kämpfer, wie im Fresco Masaccios, nur ihren kräftiger ausgebildeten Abakus. Mit Ausnahme des Tonnengewölbes statt der Hängekuppel entspricht der ganze Raum der Fresko der Kapelle Barbadori.

Die Edicola in der Collegiata in Impruneta kann ich nicht mit Marrai als Vorbild des Tabernakels an Orsamichele ansehen.<sup>13)</sup> Der reife Stil der Kapitelle der Kapellen — seien sie von Michelozzo oder einem Nachahmer — erlaubt sehr wohl sie in die Zeit von 1465—1470 zu setzen.

Die von mir hervorgehobene wahrscheinliche Darstellung der inneren Nische des Tabernakels durch Jacques Fouquet in seinen Heures de Maistre Etienne Chevalier im Musée Condé zu Chantilly<sup>14)</sup> schliesst, da diese jedenfalls erst nach 1458 entstanden, die Entstehung des Tabernakels 1463 nicht aus.

1) Dieser Nachtrag ist von H. von Geymüller 1906 verfasst.  
2) Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1894, Heft IV.  
3) Ebenda Jahrgang 1901, Heft I. Mit Abbildung der Thronstühle eines Altars im South-Kensington-Museum und ein Marmorrelief im Museum zu Lille.  
4) Auch liegt in seinem S. Giorgio eine Vorzeichnung des Naturstudiums und im Realismus ein idealer Adel, dem weder die Gotik noch das nordische Naturstudium je verleben.  
5) P. Franceschini, l'Oratorio di S. Michele in Orto. Firenze 1894, S. 87—95.  
6) Siehe Jahrbuch der Kgl. Kunstsammlungen 1900, Heft IV.  
7) Für C. von Fabriczy siehe Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1900, Heft IV. — l'Arte, Roma 1902, S. 40 ff. u. 120 E. Für Dr. B. Marrai siehe l'Arte 1901, S. 145 ff. 1902, S. 185. Ferner: B. Marrai Donatello scult. opere di decorazione architettonica. Firenze, G. Ramello e Co. 1903, in — 8.  
8) Architektur der Renaissance in Toscana. Disserte (Nachtrag).

9) Infolge eines Irrtums hat C. v. Fabriczy in l'Arte 1901, S. 339 mich zu dem gekürzt, die mit ihm die Entstehung des Tabernakels 1423 setzen, worauf Marrai (l'Arte 1902, S. 24) diesen Irrtum wiederholte. Die Frage war damals für mich noch eine offene.  
10) Siehe l'Arte, Jahrg. V, S. 184.  
11) Et considerat quod locus est dignissimus et etiam reputatio huius Universitatis debet excedere alias inferiorum.  
12) In „Donatello als Architekt und Dekorator“ im Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1901, S. 26.  
13) In l'Arte, Jahrgang 1902, S. 47.  
14) Siehe v. Fabriczy in l'Arte 1902, S. 48, und W. Hofes „Luz della Rotonda“ im Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1900, Heft I.  
15) Siehe hierüber meine „Baustatt der Renaissance in Frankreich“, Heft I, S. 95—97.

46.

# GIACOMO DELLA QUERCIA

GENANNT

## JACOPO DE LA FONTE DI SIENA

BILDHAUER UND ARCHITEKT

GEB. 1371; GEST. 1438.



**I**ACOPO della Quercia<sup>1)</sup> ist einer der Urheroen der Renaissance. Grösse und Verschiedenheiten seines Genies erfüllen stets mit neuem Staunen. Seine Werke der Dekoration verdienen ebenfalls die grösste Beachtung. Statt als Frucht einer stufenweisen Entwicklung scheint bei ihm der Grad der Stilreife wie eine aus der Aufgabe entsprungene Inspiration. Die Fonte Gaja (1409 n. S. bis 1419<sup>2)</sup>, welcher er seinen Namen Jacopo de la Fonte di Siena verdankt, und das Portal von S. Petronio (1425), die Loggia di S. Paolo<sup>3)</sup> (1417) gehören zum Übergangsstil. Das Grabmal der Ilaria (1406 oder 1413) und der Kuppelbau des Taufbrunnens (1427) zeigen die geklärte Renaissance.

Jacopo war auch in Lucca tätig. Sein Wunderwerk, das Grabmal der Ilaria, ist im Gesamtüberblick besprochen. Am Altar in S. Frediano in Lucca zeigt der obere Teil die Zeit jener der Fonte Gaia und des Baptisteriums in Siena; die Predella den antiken kraftvollen Zug der Thüren von S. Petronio in Bologna. Jacopo scheint mir auch der eigentliche Schöpfer der Loggia di S. Paolo in Siena zu sein, wie man im Gesamtüberblick sehen wird. Siena machte ihn 1436 zum Ritter und zu einem Operarius des Doms.

### HAUPTPORTAL VON S. PETRONIO IN BOLOGNA 408

Am 28. März 1425 verpflichtet sich Jacopo, das Hauptportal der Fassade von S. Petronio in Bologna nach der von ihm entworfenen eigenhändigen Zeichnung anzufertigen. Nur der vorhandene Sockel der Kirche war für ihn bindend. Die Verhältnisse des Rundbogenportals sind schön. Die Laibung ist mittelalterlich, deren einfassende Pilaster in Renaissanceformen gedacht<sup>4)</sup>.

### DER TAUFBRUNNEN IN S. GIOVANNI ZU SIENA 408

Dieses berühmte, Bl. 1 dargestellte Kunstwerk, ist wegen der Komposition des Kuppelbaues des Mittelpfeilers besonders interessant. Hervorzuheben ist das vom Florentiner Baptisterium

übernommene System der Eckenbildung mit zwei Pilastern, statt eines gebrochenen, die Giebel über den Seiten des Tambours, die bekrönenden Eckfiguren der zurücktretenden Attika die das untere Drittel des bloss halbkreisförmigen Doms bilden. Sie geben diesem den Schein einer Flachkuppel, welche von einem besonders hoch emporgeführten Laternenbau mit der Figur des Täufers abgeschlossen wird. Für die Geschichte des Kuppelbaues in Toscana ist sehr wichtig festzustellen, ob diese Komposition 1416 oder 1427 entstand. Das Denkmal und die Akten weisen auf zwei Entwürfe und lehren, dass Jacopo ebenfalls den zweiten verfasste.

Der Kuppelbau zeigt ein fühlbares Übergewicht. Der Massstab der Motive ist grösser und antiker als am Becken. Reifere Formen beginnen mit dem vortretenden Unterbau des Tempiettos<sup>5)</sup>.

Dass der Kuppelbau ein Zusatz war, zeigt folgendes. Der Maler Stefano di Giovanni erhält 1427 per un disegno fece nella chiesa di san Giovanni nostro, della forma del Battesimo si die fare<sup>6)</sup> 44 Lire und 1428 abermals 20 Lire<sup>6)</sup>.

Warum auf einmal diese teure, an vornehmer Stelle ausgeführte Zeichnung eines 11 Jahre früher bestellten in der Ausführung begriffenen Denkmals, wenn nicht um diese Zeit eine bedeutende Veränderung des Entwurfs und Gipsmodells vorgenommen worden wäre?<sup>7)</sup> In der Aufzählung der Teile in der Bestellung von 1416 entspricht keines dem Mittelbau. Die tabernacoli sind die Nischen an den Ecken des Beckens (S. 76).

1432 werden den Meistern Nanni de Pietro und Pietro del Minella Ausgaben zurückbezahlt, die sie 1427 für den Taufbrunnen gemacht hatten. Darunter 40 Lire für die Pila di sopra, 64 Lire für die Pila di sotto, ferner 6 Lire für deren Versetzen<sup>8)</sup>. Der Kuppelbau und seine Formen entstanden also erst 1427<sup>9)</sup>.

Am 8. Februar 1428 (n. S.) (II, 140), 7. Juli und 18. August wird Jacopo geschrieben, zur Vollendung der Arbeiten und wegen ausgebrochener Streitigkeiten zu kommen (II, S. 146). Am 23. August verspricht er zu erscheinen.

1) Diese Arbeit ist von H. von Geysmüller 1905 verfasst worden.

In den Akten steht oft Jacobus filius magistri Pieri della Quercia oder Jacobus Pieri Angelis de Senis sculptor (Milanesi G. Doc. per la stor. dell' arte Senese II, 69 u. 76). Die im Texte in Klammern gesetzten Seiten beziehen sich alle auf dies Werk.

2) Ebenda II, S. 99.

3) Am 24. Oktober 1429 macht Jacopo einen neuen Vertrag für die Innenseite der porta magna la quale per me Jacopo sopraddetto si costruisce e questo lavoro . . . dev' essere fatto, composto, e formato secondo il disegno fatto in papiro, e designato per me Jacopo . . . Am 26. März 1436 nennt Jacopo diese Arbeit il mio difizio (Doc. Art. Sen. II, 125, 153 u. 168-169).

4) Für das Figürliche war 1427 noch der Vertrag vom 16. April 1417 massgebend, und das damals an Jacopo bestellte Relief wurde erst 1430 gegossen. Aber in der Bestellung vom Mai 1416 war die Möglichkeit von einem

crescimento und die Anstellung eines Capomaestro vorbehalten (Milanesi, G. Doc. per la stor. dell' arte sen. II, S. 88 u. 74).

5) Doc. per la stor. dell' arte sen. II, S. 244.

6) Ebenda S. 388.

7) Die Akten vom 1. Januar und 13. Mai 1428 behandeln den Transport von 27 Stück Marmor mit der pila von Piaa nach Siena, die Feststellung des Preises für den Transport letzterer wird dem Urteile der Operarii überlassen, wohl weil es sich um eine Zuthat zum älteren Entwurf und Vertrag handelte (Milanesi, Doc. per la St. dell' Arte Sen. II, S. 140).

8) S. Borghesi e L. Banchi, nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. 1898, S. 102.

9) Die Ausführung wurde 1416 an Maestro Sano del Maestro Mateo, Jacobo di Corso detto Papi da Firenze und Maestro Nanni del Maestro Jacobo übergeben (II, 74). Zwischen dem 18. Juli und 1. September 1416 erhält Meister Sano di Matteo lire 4 für das Gipsmodell (Doc. per la stor. dell' Arte sen. II, S. 24).

## DIE BILDHAUERFAMILIE DELLA ROBBIA

LUCA, GEB. 1399—1400; GEST. 1482; ANDREA, GEB. 28. OKT. 1435; GEST. 1525; GIOVANNI, GEB. 1469; GEST. 1529 (?)



Mit zwei getrennten Momenten haben wir für unsere Zwecke bei der Betrachtung der Arbeiten der berühmten Bildhauerfamilie zu rechnen. Einmal mit ihren grösseren, teils in Marmor, teils in glasierter und bemalter Thonerde ausgeführten Werken dekorativer Natur, die neben denen gleicher Art der übrigen Bildhauer wie Donatello, Desiderio, der Majani u. s. w. hier aufgeführt werden, um die kaum wieder erreichte harmonische Verbindung figurlicher Skulptur mit der umrahmenden Architektur in der toscanischen Renaissance vor Augen zu führen, zweitens mit der Einführung eines der wirksamsten Dekorationsmittel der toscanischen Architektur des fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts: der bemalten und glasierten Terracotta.<sup>1)</sup>

So zahlreich sind die Werke, die sich überall in Toscana — ganz abgesehen von dem übrigen Italien und dem Ausland — vorfinden, dass an diesem Ort nur einiger weniger, als Beispiele und Belege Erwähnung geschehen soll.<sup>2)</sup> Über hundert Jahre können wir die Verwendung der farbig glasierten Terracotta, ihr Aufblühen, ihre Glanzzeit und ihren Verfall verfolgen, um sie dann fast plötzlich verschwinden zu sehen. Wenn die Familie hier zusammengefasst wird, so hat dies seinen Grund einmal darin, dass ihr fast allein diese Zierweise angehört, dann aber die architek-

tonische Individualität der einzelnen Mitglieder zu wenig hervortritt, um in diesem gedrängten Rahmen gesondert behandelt zu werden. Die Zierfreudigkeit der Renaissance konnte nicht lange anstehen, für architektonisch-dekorative Zwecke sich einer Neuerung, wie sie die Herstellung bunt glasierter Thonarbeiten darstellte, zu bemächtigen.

Man kann nicht von einer eigentlichen Erfindung des Luca della Robbia sprechen, denn das Bemalen und Glasieren von Thonarbeiten war längst bekannt und besonders auch für architektonische Teile in Italien seit dem vierzehnten Jahrhundert in Verwendung gewesen; allein die Leichtigkeit der Herstellung auch grösserer Flächen, die wesentliche Vermehrung der Farbtöne, das war Verdienst und Eigentum der Familie Robbia, verblieb auch ihr Geheimnis, um mit ihren letzten Gliedern zugleich ihr eigentliches Ende zu finden.

Mannigfache Vorzüge vereinigen sich für architektonische Verwendung: Farbe, Relief, — und wie leicht lässt sich Thon bearbeiten gegenüber Stein und Marmor — dann eine sonst schwer zu erfüllende Bedingung, fast unbegrenzte Beständigkeit, und ferner die verhältnismässige Billigkeit der Herstellung. Drei Generationen haben wir hier hauptsächlich im Auge zu behalten. Die erste repräsentiert

LUCA DELLA ROBBIA.<sup>3)</sup> 1399  
Bei den Arbeiten, die derselbe im Dienst



FIG. 1. DAS TABERNAKEL ZU PERETOLA.

\* Der Text stammt aus der Feder von Dr. Hans Stegmann.

1) Die beachtenswertesten Arbeiten über Luca della Robbia und seine Nachfolger sind, ausser der immer zu Rate zu ziehenden Biographie Vasaris (Ed. Milanesi, T. II, S. 167 ff.); Barbet de Jouy, Les della Robbia, sculpteurs en terre émaillée, Paris 1855; W. Bode, Die Künstlerfamilie della Robbia in Dohmes Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, II, Nr. 47, S. 1 ff., sodann

das auch ziemlich reiches Abbildungsmaterial enthaltende grössere Werk von Cavallucci und Molinier, Les della Robbia, Paris 1886.

2) Sowohl Bode als Cavallucci-Molinier geben ausführliche, aber doch lange nicht vollständige Kataloge der Robbia-Werke inner- und ausserhalb Italien. Die wichtigsten auch in Borchardts Ciccone, V. Aufl.

3) Was seinen Teil als Bildhauer betrifft, so sei hier auf die genannten

## DIE BILDHAUERFAMILIE DELLA ROBBIA

der Architektur ausführte, muss freilich ein Vorbehalt gemacht werden. Wohl nur zum Teil, in der farbigen Zusammenstellung und der Detailausführung mögen sie sein Eigentum sein. Wissen wir doch, dass in seiner Werkstatt auch figürliche Arbeiten anderer farbig glasiert wurden.

Bei einem Werke, den Medaillons, welche teils reliefiert, teils nur bemalt Or San Michele schmücken, dürfte wohl auch der erste Entwurf von ihm herrühren, es sind ein von einem Kranz umgebenes Relief der Maria mit dem Kind und ebenso Schilder mit dem Wappen von Florenz und den Abzeichen verschiedener Zünfte.

Ein Werk, das Filarete und Vasari besonders hervorheben, ist verloren gegangen, die Verkleidung der Wände und Decken des Schreibzimmers im Pal. Medici.<sup>1)</sup> Im Kensingtonmuseum zu London glaubt man in den zwölf Rundmedaillons der Monate Bruchstücke dieser Dekoration zu besitzen.<sup>2)</sup>

Zu den frühesten Arbeiten dieser Gattung dürfte dann der Terracottaschmuck der Kapelle Pazzi gehören. Der Entwurf auch der figürlichen Teile ist von Liphart Brunellesco zuge-

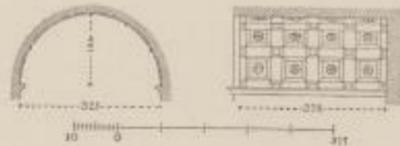


FIG. 2. DECKE DER VORHALLE AM DOM ZU PISTOJA. SCHEMA DER DECKE.

schrieben worden, ohne viel Widerspruch zu finden. Besonders originell ist die aus nach der Mitte zu sich verkleinernden Schlüssel bestehende Decke der Kuppel in der Vorhalle. (S. Brunellesco, Bl. 12 u. S. 24 f.) Hierher gehört auch die schöne Kassettendecke der Cappella del Crocifisso in San Miniato al Monte. (S. Michelozzo, Bl. 11 u. 12 u. S. 8.) Dieselbe Kirche enthält noch ein weiteres Werk, die Decke in der Grabkapelle des Kardinals von Portugal. (S. Antonio Rossellino, Bl. 1 u. S. 2 ff.) Auch hier dürfte anzunehmen sein, dass wenigstens die allgemeinen Vorschriften für die Gesamtdécoration dieses Juwels von Antonio Rossellino herrühren; wenn auch den ausführenden Meistern, wie hier Luca, mehr Freiheit gelassen wurde, als wir Modernen gewöhnlich anzunehmen geneigt sind.

Die meiste Verwendung fand natürlich die Terracottadécoration in der kirchlichen Kunst bei Tabernakeln und Umrahmung von Altartafeln. Vom einfachen Fruchtgewinde als Rahmen bis zum durchgeführten Architekturgebilde sind in hundert von Exemplaren solche Werke erhalten. Der Typus, der am meisten vorkommt auf eine fast fabrikmässige Herstellung schliessen lässt, ist die Form der *Adicula* mit Pilastern — in später Zeit häufig über Eck gestellt — und Spitzgiebel;

der Fries mit der üblichen Zier der Engelsköpfchen. Das an sich gleichbleibende Motiv hat die mannigfachsten Variationen erfahren. Florenz und Umgebung, vor allem auch das Museo nazionale zeigen eine grosse Reihe von Beispielen.

Die ebenfalls zahlreichen Lünnetten mit Hochreliefs haben uns hier weniger zu beschäftigen, da sie ausser dem meist nicht besonders hervortretenden Rahmen keine architektonischen Teile aufweisen.

Von den selbständigen Werken Lucas mag zuerst erwähnt werden: die Sängertribüne (Cantoria) für Sa. Maria del Fiore von 1431—37 ausgeführt, die nun nach gleichen Irrfahrten, wie die ähnliche Donatello's (s. den Text zu diesem Meister) hoffentlich ihre definitive Aufstellung, die der ursprünglichen möglichst entspricht, im Museum der Opera del Duomo zu Florenz gefunden hat. Die Architektur der gesamten Brüstung musste freilich nach der allerdings genauen urkundlichen Beschreibung<sup>3)</sup> ergänzt werden. Nur die unteren tragenden Teile sind alt. Sie zeigen in der Behandlung mit dem übrigen Werke auch bezüglich einer gewissen Nüchternheit der Gliederung und Derbheit der Zeichnung viel

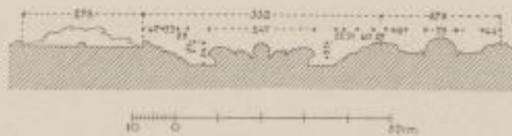


FIG. 3. DECKE DER VORHALLE AM DOM ZU PISTOJA. SCHNITT DURCH EINE KASSETTE.

Verwandtschaft. Die Anordnung der Reliefs war bei Luca jedenfalls architektonischer gedacht, als bei Donatello. Über die Gesamtwirkung beider wurde schon aus Anlass der Arbeit Donatello's gesprochen.<sup>4)</sup>

Im Jahre 1442 entstand das in Fig. 1 gegebene Tabernakel für Sa. Maria Nuova in Florenz, jetzt in der Kirche von Peretola vor Porta di Prato.<sup>5)</sup> Die so überaus rasch beliebt gewordene *Adicula*form für derartige Aufgaben finden wir auch hier, der Spitzgiebel, in dessen Feld die Halbfigur Gottvater sich zeigt, ist wohl mit Rücksicht auf dies letztere Relief etwas steil. Zwischen die doppelt kannelirten Pilaster mit korinthischem Kapitäl ist eine Flachnische, die sozusagen in zwei Stockwerke zerfällt, gelegt; im Bogenfeld ist das Relief der Pietà (Marmor auf blauem Terracottagrund), unten vor einem Teppich zwei Engel einen Kranz mit Bronzeschild haltend, darunter der „ecce homo“ ebenfalls aus Bronze als Ciboriumsthür. Der Gebälk- wie der Sockelfries sind farbig behandelt, im ersteren sind die Engelsköpfchen (blau und violett), wie die Festons (grün) auf den weissen Marmorgrund gesetzt, bei letzteren sind die Rosetten (dunkelblau) und der dunkle (schwarzbraune) Grund von glasierter Terracotta. Die Architekturglieder zeigen nichts Besonderes; an Michelozzo sich anlehnend,

Werke verwiesen; er lehnt sich einestheils an Ghiberti, ohne indes im mindesten zu gotisieren, teils an Donatello, an Stelle von dessen scharfer Charakteristik er eine lebenswürdige Milde der Typen treten lässt, an. Die Bemerkung Vasaris, dass er durch den finanziellen Misserfolg seiner Marmor- und Bronzewerke, — in jedem Material leistete er gleich Vortreffliches — erst im späteren Lebensalter auf die Anwendung der glasierten Terracotta gekommen, ist, wie die Chronologie seiner Werke ergibt, unrichtig.

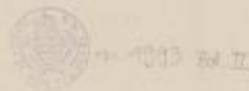
1) Vasari, ed. Mil., I. c. S. 174. Filarete, Der Traktat über die Baukunst herausgeg. von v. Oettingen in Eitelbergers Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Neue Folge, III. Bd., S. 678.

2) S. Bode, die Künstlerfamilie d. R., I. c. S. 14. Abgebildet sind die zwölf Reliefs bei Cavallucci-Molinier, *passim*.

3) S. Vasari, ed. Mil., prospetto cronologico, I. c. S. 201. Darnach erhielt er 1431 den Auftrag. Nach den deliberazioni degli Operai del Duomo (Archivio dell'Opera, ad. a.) bekannte sich zuletzt für die Architekturteile die Opera als seine Schuldnerin am 20. März 1437. Die genaue Beschreibung der einzelnen Glieder sowie ihre Masse ebendort.

4) Die auf dem Hauptgesims befindlichen, von Vasari gerühmten, Erzfiguren, die einzigen bekannten Freiguren Lucas, sind leider verschollen.

5) Das Original des Werkes wurde erst in diesem Jahrhundert in Peretola wieder entdeckt, S. Maria Nuova besitzt nur eine Kopie. Nach Peretola kam das Tabernakel im vorigen Jahre. Das Dokument über eine Zahlung ist mitgeteilt von Cavallucci-Molinier I. c. S. 25.



## DIE BILDHAUERFAMILIE DELLA ROBBIA

ist das Ganze in seinen Verhältnissen und der Profilierung etwas trocken und steif<sup>1)</sup>.

Auch an einem Grabmonument von Marmor hat Luca seine Kunst versucht. Es befindet sich jetzt in dem Kirchlein S. Francesco di Paola vor den Thoren von Florenz und wurde ursprünglich in S. Pancrazio für den Bischof von Fiesole, Benozzo Federighi in den Jahren 1455—56 errichtet<sup>2)</sup>. Das Ganze bildet eine rechteckige Nische, die den Sarkophag aufnimmt. Auf dem Sarkophag mit von zwei schwebenden Engeln gehaltener Inschrifttafel ruht die Gestalt des Verstorbenen. Den Hintergrund der Nische, zeigt dreigeteilt, die Halbfiguren von Christus, Maria und Johannes. Eigenartig ist die Umrahmung von Terracotta, die in einem gemalten Blüten- und Fruchtkranz bestehend, etwas schematisch stilisiert, um das Ganze herumgelegt ist.

**ANDREA DELLA ROBBIA.** Die glänzendste Periode der Terracottadekoration ist unter Andrea, dem Neffen und vieljährigen treuen Gehilfen Lucas. Die Verbreitung und der Ruhm, den die Produkte der Robbiawerkstatt in den ersten dreissig Jahren ihres Bestehens gefunden, gaben Anlass zu immer grossartigeren Aufträgen und wenn dem Neffen auch nicht die künstlerische Vertiefung und Selbständigkeit, besonders im Ausdruck der menschlichen Natur eigen war, so brachte er dagegen von Jugend auf unablässig geübt den dekorativen Aufgaben eine Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Konzeption entgegen, eine Eleganz in Relief und Farbe, die dem schwereren, nüchternen Oheim gefehlt hatte.

In Florenz haben wir von Arbeiten, die in einen architektonischen Rahmen eingefügt erscheinen, vor allem zwei, und zwar gleichgeartete zu nennen. Die Medaillons an dem Spedale degli Innocenti (S. Brunellesco, Bl. 2, S. 7), wo er mit schalkhafter Liebeshuldigkeit uns eine Reihe von Wickelkindern vorführt<sup>3)</sup>, dann die ähnliche Dekoration an der Loggia di San Paolo (S. Maniera del

Brunellesco, Bl. 21), wo er in den äussersten Medaillons die Bildnisse seines Oheims und seiner selbst anbrachte<sup>4)</sup>. Jedem Beschauer beider Gebäude wird auf den ersten Blick klar, von wie belebender Wirkung die Medaillons für die Erscheinung der ganzen Fassade sind.

Wie viel freier Andrea eine gleiche Aufgabe behandelt, freilich dürfen wir hier keine Einsprache des Architekten voraussetzen — als sein Oheim, tritt uns in der das Tonnengewölbe der Vorhalle des Domes zu Pistoja bedeckenden Kasettendecke vor Augen (Fig. 2, 3, u. 4). In den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts

ausgeführt<sup>5)</sup>, und in ihrer Gliederung an den Stil der Frührenaissance gemahnend, erhält sie durch die naturwahre Behandlung ihres vegetabilischen Schmuckes ein anmutig, heiteres Gepräge, so dass sie unstreitig die reizvollste Lösung der Aufgabe genannt werden darf. Auch der prächtige Fries und der Schmuck der Pendentifs in S. Maria delle Carceri zu Prato wurde 1491 von Andrea gefertigt (S. Giuliano da S. Gallo, Bl. 5), gleichsam als Gegenstück der Dekoration der Pazzikapelle von seiten des Oheims<sup>6)</sup>.

Das Hauptwerk, und die einzige Arbeit zugleich die wir von Andrea vorzugsweise in Marmor ausgeführt besitzen, ist: der Altar in Sa. Maria delle Grazie bei Arezzo (S. Bl. 1 u. Fig. 5). Wann er geschaffen, steht nicht genau fest<sup>7)</sup>. Fassen wir die Erbauungszeit der Kirche, dann die Zeit der Anfügung der graziösen Vorhalle durch Benedetto da Maiano ins Auge, so ergibt sich die

auch stilistisch begründete Wahrscheinlichkeit, dass der Altar mit der Erbauung der Vorhalle etwa gleichzeitig gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts entstanden sein wird.

Nicht nur durch die ergreifend schönen figürlichen Darstellungen, die zum Bedeutendsten des ausklingenden fünfzehnten Jahrhunderts gehören, auch durch die glückliche Disposition des Aufbaues gehört der Altar zu den wertvollsten dekorativen

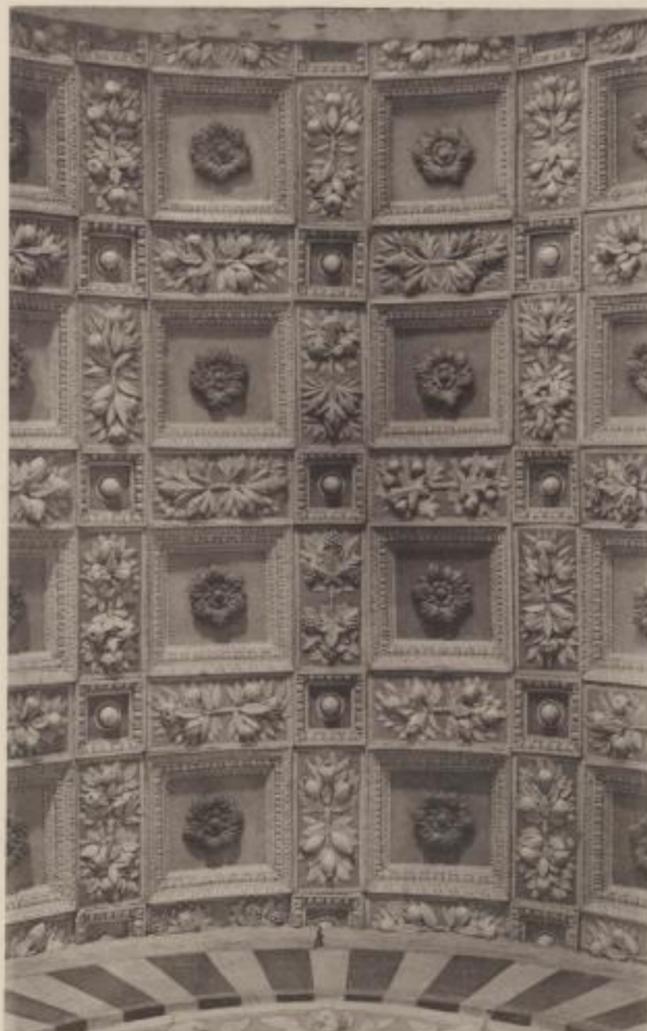


FIG. 4. DECKE AN DER VORHALLE DES DOMS ZU PISTOJA.

1) Die Hauptmasse seien um eine Vorstellung von den Verhältnissen zu geben, hier mitgeteilt: ganze Breite 1,138 m, ganze Höhe 2,917 m.

2) S. Vasari, ed. Mil., I. c. S. 176. Es wurde am 2. März 1455 (s. c.) verdingt, und war nach der demanzia von 1457 damals schon ein Jahr vollendet.

3) Nach Cavallucci-Molinier, op. cit. S. 60, gegen das Jahr 1463 gearbeitet.

4) Die Jahreszahlen an diesen Porträtsmedaillons, 1451 und 1491 können sich nicht auf die Herstellung derselben beziehen, da die Loggia erst 1491 erbaut

wurde. S. Passerini, Istituti di beneficenza. Die Arbeiten an der letzteren Loggia sind geringwertiger als diejenigen am Ospedale degli Innocenti.

5) Nach Tigri, Nuova Guida di Pistoja, ed. von 1881, S. 32, im Jahre 1505 von Andrea mit Beihilfe eines seiner Söhne gefertigt.

6) S. Vasari, ed. Mil., I. c. S. 180, n. 3.

7) Dokumente darüber sind nicht vorhanden; es besteht bloss die Zuteilung Vasaris.

## DIE BILDHAUERFAMILIE DELLA ROBBIA

Schöpfungen der Zeit. Er ist als Rahmen für ein Gemälde, ein Schutzmantelbild Mariae von Spinello Aretino gedacht und mit Ausnahme des innern Rahmens des Bildes, äusserst reich gebildeten Fruchtgewinden von farbig glasierter Terracotta, aus weissem Marmor, die figürlichen Teile teilweise auf dunklem Marmorgrunde. Diesen inneren umgibt ein breiterer äusserer Rahmen mit reizenden geflügelten Engelsköpfchen in dem obern Halbkreis, während unten in der Laibung auf beiden Seiten je zwei Heiligenfiguren stehen. Das Ganze wird von einer Pilasterarchitektur auf Sockeln eingeschlossen, deren Gebälk im Fries wiederum die von den della Robbia mit Vorliebe verwendeten Engelsköpfchen, hier allerdings in besonders meisterhafter Ausführung zeigt. In den Bogenwickeln sind zwei Reliefmedaillons mit Prophetenbrustbildern. Die Ornamente der Füllungen sowohl des Sockels als der Pilaster haben feine Zeichnung und Modellierung, die Kapitäle sind phantasievoll frei, aber doch nicht überladen wie manche Beispiele dieser Zeit.

Den oberen Abschluss bildet ein Segmentgiebel, in dessen Feld Maria mit dem Kind von zwei Engeln angebetet, in halber Figur und in Hochrelief dargestellt sind. Aussen an den Ecken sitzt je ein fackelhaltender kleiner Genius und oben auf dem Scheitel deren ein Paar, auch dies anmutig reizvolle Schöpfungen.

Der Altartisch ist modern, alt ist nur das Antependium, ein Flachrelief in Halbfiguren: Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes.

**GIOVANNI DELLA ROBBIA.** Der dritten Generation darf unter den vier Söhnen Andreas Giovanni vorangestellt werden; die übrigen haben eine nur untergeordnete Bedeutung<sup>1)</sup>. Der umfangreichste Fassadenschmuck, der von den della Robbias überhaupt ausgeführt wurde, derjenige des Ospedale del Ceppo in Pistoja, ist sein Werk (S. Ill. storica, Logge Bl. 5). Lange war strittig, wer der Schöpfer dieser grossartigen letzten und zugleich grössten Unternehmung dieser Richtung gewesen. Jetzt darf man Giovanni della Robbia, als gesicherten Autor betrachten<sup>2)</sup>. Ausgeführt



FIG. 5. SCHEMA DES ALTARS IN SA. MARIA DELLE GRAZIE BEI AREZZO.

wurde der Terracottaschmuck der Fassade, wie die Zahlungen an Giovanni beweisen in den Jahren 1525—29. Wohl mögen auch die übrigen Brüder, besonders Ambrogio mit thätig gewesen sein. Die Ausführung in Modellierung und Glasur steht nicht mehr auf der Höhe der früheren Werke. — Den Hauptteil bildet der Fries mit den figurenreichen Szenen der Werke der Barmherzigkeit — die letzte Szene, die Befriedigung der Dürstenden ist gemalt und erst 1585 von Filippo Palladini hinzugefügt — die einzelnen Darstellungen sind durch Pilaster mit den allegorischen Figuren der Tugenden getrennt. In den Bogenwickeln über der Loggia sind ziemlich derb ausgefallene Medaillons, von Kränzen umgeben, mit Wappen und Szenen der heiligen Geschichte, an den Ecken aber zwei weibliche Grotteskfiguren angebracht.

Ein besonders reiches Beispiel der Dekoration, wohl ebenfalls ein Werk Giovanni's, ist auch das nach der Inschrift 1511 ausgeführte sechsseitige Taufbecken in S. Giovanni zu Ceretoguidi zwischen Prato und Florenz. An den sechs Ecken sind über einem fast überreich gezierten Sockel sechs Pilaster, die ein reiches Gebälk über den Pilastern vorgekröpft tragen. Zwischen den Pilastern je ein Relief. Hier ist indessen doch schon das feine Masshalten, das Andreas Arbeiten kennzeichnet, zu vermessen.

Die feinste — allerdings auch früheste und deshalb wohl noch stark von seinem Vater Andrea beeinflusste Arbeit Giovanni's, die hier als Beispiel aufgeführt werden soll, ist der 1497 gefertigte Sakristei-brunnen in S. Maria Novella zu Florenz<sup>3)</sup>. Auf ziemlich hohen Sockeln zwischen denen das marmorne Wasserbecken mit schlankem Fuss steht, ruhen zwei Pilaster mit reichverzierten Füllungen, die das Gebälk mit dem rundbogigen Giebel darüber tragen. Die Lünette ist von einem reichen Fruchtkranz umgeben. Oben halten vier reizende Knabenfiguren, mit Anlehnung an die Grabmomente Desiderios und Bernardos in Sa. Croce eine schwere Fruchtgirlande. Das Ornament ist überall fein gebildet, die reiche Farbenskala glücklich verwendet, nicht so glücklich sind die Gesamtverhältnisse. Immerhin aber gehört das Werk zu den reizvollsten seiner Art.

<sup>1)</sup> Wie Bl. 1 schon lässt, sind die Zierglieder am Giebel nicht einmal vollendet. Bode, l. c. S. 15, schreibt die Ausführung der Nebenteile wohl mit Recht Gehilfenhänden zu.

<sup>2)</sup> Von seinen vier Brüdern waren zwei, die traditionelle Kunst der Robbias ausübend, Dominikaner, Fra Ambrogio (Paolo?) und Fra Luca (Marco). Girolamo

erwarb sich in Frankreich als Architekt und Bildhauer Ruhm. Vasari, ed. Milanesi S. 181 ff. in den Anmerkungen.

<sup>3)</sup> Die unumstössliche Thatsache geht aus Tigris, l. c. S. 127 hervor. Auch Milanesi hat in einer Zuschrift an Cavallucci, (Cavallucci-Molnier l. c. S. 142), auf die Autorschaft Giovanni's auf Grund von ihm gesehener Dokumente hingewiesen.

<sup>4)</sup> S. Vasari, ed. Mil., l. c. S. 182, n. 2.



1993 2411

# ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI DETTO IL BUGGIANO.

BILDHAUER UND ARCHITEKT.

GEB. 1412; GEST. 21. FEBRUAR 1462.

Spärlisch sind die Notizen, die uns über diesen Künstler vorliegen.<sup>1)</sup> Was von seinen Lebensverhältnissen am meisten Interesse erregt, ist, dass er der Pflegesohn und Haupterbe Brunellescos war. Geboren zu Borgo di Buggiano bei Pescia im Valdinievole, erhielt er von seinem Geburtsort seinen Beinamen Buggiano. Wie er als kleiner Knabe zu Brunellesco gekommen und bei diesem bis zu seinem Tode verblieben, wofür er der Erbe des sehr beträchtlichen Vermögens seines Pflegevaters wurde, erzählt er dankbaren Tones selbst in seinen Steuererklärungen.<sup>2)</sup> Trotzdem er angiebt, damals nicht selbstständig zu sein, wissen wir doch von einem Werke, das vor Brunellescos Tod geschaffen, ihm bezahlt wird, die Brunnen für die Sakristeien von S. Maria del Fiore.<sup>3)</sup>

Ausser diesem hatten wir bisher nur von einem beglaubigten Werk seines Meissels Kenntnis, dem Monument für seinen Lehrmeister im Dom zu Florenz. Im Jahre 1459 treffen wir ihn endlich als Schätzer des von Luca della Robbia gefertigten Grabmals des Fiesolaner Bischofes Benozzo Federighi.<sup>4)</sup> Neuerdings ist von Fabriczy auf Grund einer Angabe in der Steuerfassion (denanzia) Filippo Brunellescos vom Jahre 1433, wo als Arbeiten Buggianos una sepultura e una altare e piu altri lavori cheglia fatj achosimo de medicj e altrj citadinj angegeben werden, auf den Altartisch der alten Sakristei von S. Lorenzo und das Grabmal des Giovanni de' Medici ebendort als diejenigen Werke, welche gemeint sein könnten, hingewiesen worden.<sup>5)</sup>

Diese Hypothese trifft aller Wahrscheinlichkeit nach das Richtige. Die bezüglich der Skulpturen, besonders an dem Grabmal, das bisher Donatello zugeschrieben wurde, geäusserten Bedenken vermögen wir nicht zu teilen, sondern allerdings in diesem hervorragend schönen Monument das von Brunellesco angedeutete Grabmal, das sein Pflegesohn ausgeführt, erblicken.

Zugeschrieben wird ihm ausser den uns hier beschäftigenden Werken in Pescia der Marmorchor der Kirche S. Maria della Spina in Pisa, wo er in sechs Abteilungen die theologischen und Kardinaltugenden darstellte.<sup>6)</sup>

Nur vermutungsweise darf nun eigentlich Andrea Cavalcanti Architekt genannt werden. Die beiden Gebäude, die auch hier unter seinem Namen behandelt werden sollen, sind erst durch eine allerdings sehr wahrscheinliche Hypothese Gaye's mit seinem Namen verknüpft worden.

Anschliessend an den Umstand, dass Pescia die Heimat des Künstlers und dadurch eine Thätigkeit dort von seiner Seite sehr wahrscheinlich, hat dieser die Vermutung ausgesprochen, dass die beiden hervorragendsten architektonischen Denkmale seiner Vaterstadt, die Kirche San Piero, im Volksmund wegen ihrer Lage Madonna di piè della piazza genannt, und die Kapelle Cardini in der Kirche S. Francesco von ihm herrührten. Und in der That sprechen für eine solche Annahme nicht nur die chronologischen Daten, auch stilistisch ist sie gerechtfertigt, indem beide Denkmale einen engen Anschluss an Brunellescos Stilformen verraten, so dass das erstere, vor Gayes Hypothese, allgemein dem Altmeister der italienischen Renaissancekunst beigelegt wurde.

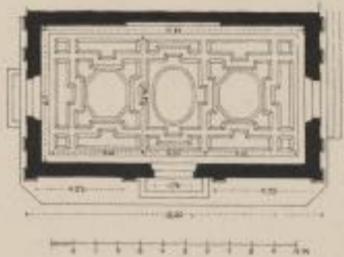


FIG. 1. GRUNDRISS DER KIRCHE MADONNA DI PIÈ DELLA PIAZZA.

SAN PIERO DETTO MADONNA DI PIÈ DELLA PIAZZA. Siehe Bl. 3 u. 4 sowie Fig. 1. Gebaut ist dieses Kirchlein auf

Kosten des Ser Francesco Galeotti 1447, also in dem auf den Tod Brunellescos folgenden Jahr. Wie die Abbildungen zeigen, hatte der Architekt die Aufgabe, ein Oratorium rechteckiger Form zu errichten, dessen breitere Rückseite sich an bestehende Gebäude anlehnt, während die Vorderfront nach dem Platz, die schmalen Seitenfassaden auf nach diesem führende Strassen gehen. Haupt- und Nebenfassaden sind gleichartig behandelt. Der Architekt hat sie in zwei Stockwerke geteilt, welche beide von Gebälk tragenden Pilastern, deren Anordnung aus den Abbildungen ersichtlich ist, gegliedert sind. Das untere Gebälksims wird über den Portalen durch Bogen mit Fruchtgewinden unterbrochen.

Die Betrachtung des ganzen Aufbaues sowie der Details lässt kaum einen Zweifel darüber, dass wir es mit einem Brunellesco sehr nahe stehenden Meister zu thun haben. Dass es freilich nicht Brunellesco selbst gewesen sein kann, lehrt schon die Unsicherheit, die allerorten durchblickt. Wir haben es eben

noch dazu, da uns die figürlichen Skulpturen eine ganz andere Richtung als die Buggianos zu verraten scheinen.

1) S. Gaye, carteggio degli artisti, I, S. 142 ff. und Vasari, ed. Mil. II, S. 383 f.

2) S. Gaye, I. c. S. 145.

3) S. Vasari, I. c. S. 384. Über diese Sakristei-brunnen s. die Ausführung des Herrn v. Geymüller in der Monographie über Brunellesco. Ebendort ist von der Kanzel in Sa. Maria Novella die Rede, die von älteren Schriftquellen einem Meister Lazzero zugeschrieben. Neuerdings hat man unter diesem Lazzero den Pflegesohn Brunellescos sehen wollen; unseres Erachtens eine sehr gezwungene Herleitung.

4) S. Gaye, eod. l.

5) E. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892, S. 519. Der Verfasser dieses trefflichen, seinen Gegenstand mit aller Altbie erschöpfenden Werkes, möchte Buggiano auch einen Wandbrunnen der Badia von Fiesole (im Durchgang von der Kirche zum Klosterhof) zuschreiben. S. 284.

6) S. Tanfani, Notizie inedite di S. Maria del Posternovo, S. 107.

hier jedenfalls mit dem ersten selbständigen Schritt unseres jungen Meisters als Architekt zu thun.

Für kirchliche Fassaden sind aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, so viel wie gar keine bedeutenderen Beispiele erhalten; wir können nicht einmal ahnen, wie in dieser Richtung Brunellesco seine Basiliken auszustatten gedachte. Dem bescheidenen Meister, der 1447<sup>1)</sup> den Bau von San Piero übertragen erhielt, lag infolge dessen, wenn auch in mässigem Umfange, die Aufgabe vor, aus dem eigenen die Fassade, den künstlerischen Schwerpunkt des ganzen Werkes, zu schöpfen. Er holte sich bei einem andern, allerdings nur äusserlich ähnlichen Monument Hilfe, bei der Cappella Pazzi in S. Croce. Freilich kam er dem ohnedies nur in beschränktem Masse zu benutzenden Vorbild in der Wirkung nicht allzu nahe und es ist bezeichnend genug, dass seine Lösung auch späterhin so viel wie keine Nachahmer gefunden hat. Die untere Pilasterstellung lehnt sich an das Innere der Vorhalle der Kapelle Pazzi an, der Bogen über den Portalen entspricht dem äusseren Bogen vor der Vorhalle, Aufbau und Gewände der Thüren entspricht genau dem Charakter Filippis.

Eine reichere Gliederung der oberen Wandfläche unter dem Hauptgesims zu erstreben, wo ja der Anschluss an das Florentiner Werk gewiss nahe gelegen hätte, hielt den Baumeister wohl die Rücksicht auf die unumgänglich zu berücksichtigenden Fenster ab, deren Bildung besonders an der Hauptseite nicht allzu glücklich genannt werden darf. Unter das Kranzgesims legte der Architekt an jeder Seite zwei hochgestellte Konsolen, eine Bildung, die dann in der darauffolgenden Zeit öfter Verwendung fand (z. B. S. Felice in Florenz, S. Maria dell' Grazie in Pistoja), nachdem sie Brunellesco zuerst an dem Querschiff von S. Lorenzo angewendet hat. Das Detail, das ebenfalls den Einfluss Brunellescos verrät, steht demjenigen dieses Meisters nur wenig nach. Die Profilierung und die Verwendung der Zierglieder ist eine massvolle, einfache. Wie die Abbildung der Kirche zeigt, haben die Jahrhunderte ihr Zerstörungswerk schon so weit getrieben, dass die feinen Macigno-teile fast gänzlich vernichtet sind und der Bau so einer Ruine gleicht. Das Innere bietet aus der Entstehungszeit nichts Bemerkenswertes.<sup>2)</sup>

**DIE CAPPELLA CARDINI IN S. FRANCESCO.** 468  
Siche Blatt 1, 2, 3 und Figur 2. Fast gleichzeitig, nur wenige Jahre später als das eben besprochene Werk, entstand dieser Bau, eine ganz eigenartige Anlage, die ihre Vorgängerin architektonisch und dekorativ übertrifft. Errichtet wurde die Kapelle laut der in einem Kranz an der Hinterwand befindlichen Inschrift im Jahre 1451 von den Brüdern Giovanni und Antonio Cardini zum Andenken an ihren Vater.

Die Lösung der architektonischen Aufgabe, einen geschlossenen Kapellenraum, ein Tempietto, in Tabernakelform in die Kirche zu stellen, fand hier eine durchaus originelle, man

könnte sogar behaupten, der Zeit, in der das Monument errichtet wurde, vorauseilende Lösung. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dass der Architekt die Tabernakel Michelozzos in S. Miniato und in der S. S. Annunziata studiert<sup>3)</sup> hat, die einige Jahre vorher entstanden sind. Trotzdem ist, wie gesagt, der Meister völlig selbständig geblieben und hat architektonisch wenigstens eine den Michelozzischen Tabernakelwerken fast gleichwertige Leistung geboten, während die Durchbildung der Details allerdings zurücksteht.

Die Eigentümlichkeit, dass der Raum der Kapelle in eine von dem Hauptschiff durch eine Mauer getrennte Art Seitenschiff fiel, gab den Anlass zu der frühesten Anordnung eines auf Pfeiler gestellten Bogens zwischen vor die Wand gestellten Dreiviertelsäulen mit geradem Gebälk. Zu betonen ist dabei, dass die Säulen wie die Pfeiler doppelkanneliert sind.

An der Wand nehmen Doppelpfeiler den Bogen des Tonnengewölbes auf, das deren Innenraum überspannt und weiterhin durch Säulen und an der Hinterwand durch Pilaster getragen wird. Auch die inneren Säulen und Pilaster sind doppelkanneliert; die Kapitälchen sind durchweg von gefälliger Bildung, in Blattform und Anordnung dieser frühen Periode der Renaissance entsprechend. Das Kapital der inneren Säulen ist dem am Chiostro dell' Antiporto der S. S. Annunziata zu Florenz sehr ähnlich. Über den Pfeilern und Säulen des Gewölbes läuft anstatt des vollständigen Gebälks nur ein dreiteiliger Architrav hin. Das ist sehr bemerkenswert.

Wirken schon die doppelkannelierten Säulen und Pfeiler ziemlich reich, so hat doch der Künstler auch der Vorderseite und der Laibung des Bogens eine sorgfältige Verzierung verliehen, ebenso wie in den Zwickeln unter dem Gebälk geflügelte Engelsköpfe Platz fanden und der Gebälkfries den üblichen Schmuck von Guirlanden zwischen Engelsköpfchen erhielt. Der Bogen zeigt als Schlussstein eine Konsole, was vorher nur in der Sagrestia vecchia in S. Lorenzo vorkommt.

Das Ganze ist in Macigno gearbeitet; der Engel und das Wappen in den Zwickeln aus rotem Marmor, was zum grau-grünen Ton des Macigno einen gar nicht üblen Kontrast bildet. Der Altartisch auf drei Stufen, deren Profilierung von der grössten Einfachheit in der ersten, zu grösstem Reichtum in der zweiten übergeht, befindet sich auffallenderweise vorne in der Maueröffnung, nicht wie üblich an der Hinterwand; jedenfalls um den inneren Teil des 'Tempietto' so als Begräbnisstätte hervorzuhellen. Er steht auf fünf Marmorfüssen, auf deren wahrhaft klassische Bildung hiermit ganz besonders hingewiesen sei.

In ihrer durchaus eigenartigen Erscheinung verrät die Kapelle Cardini eine völlig reife Beherrschung der Formensprache, die eigentlich auf die Bekanntschaft mit antiken Bauten schliessen lassen möchte. In den Verhältnissen ist nach keiner Richtung fehlgegriffen, Profilierung und Zierglieder sind fein gebildet; die ersteren bestimmt, doch nicht hart, die letzteren reich und doch ganz dem ruhigen Charakter des Materials angemessen.

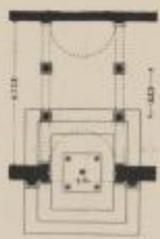


Fig. 2. GRUNDRISS DER CAPPELLA CARDINI.

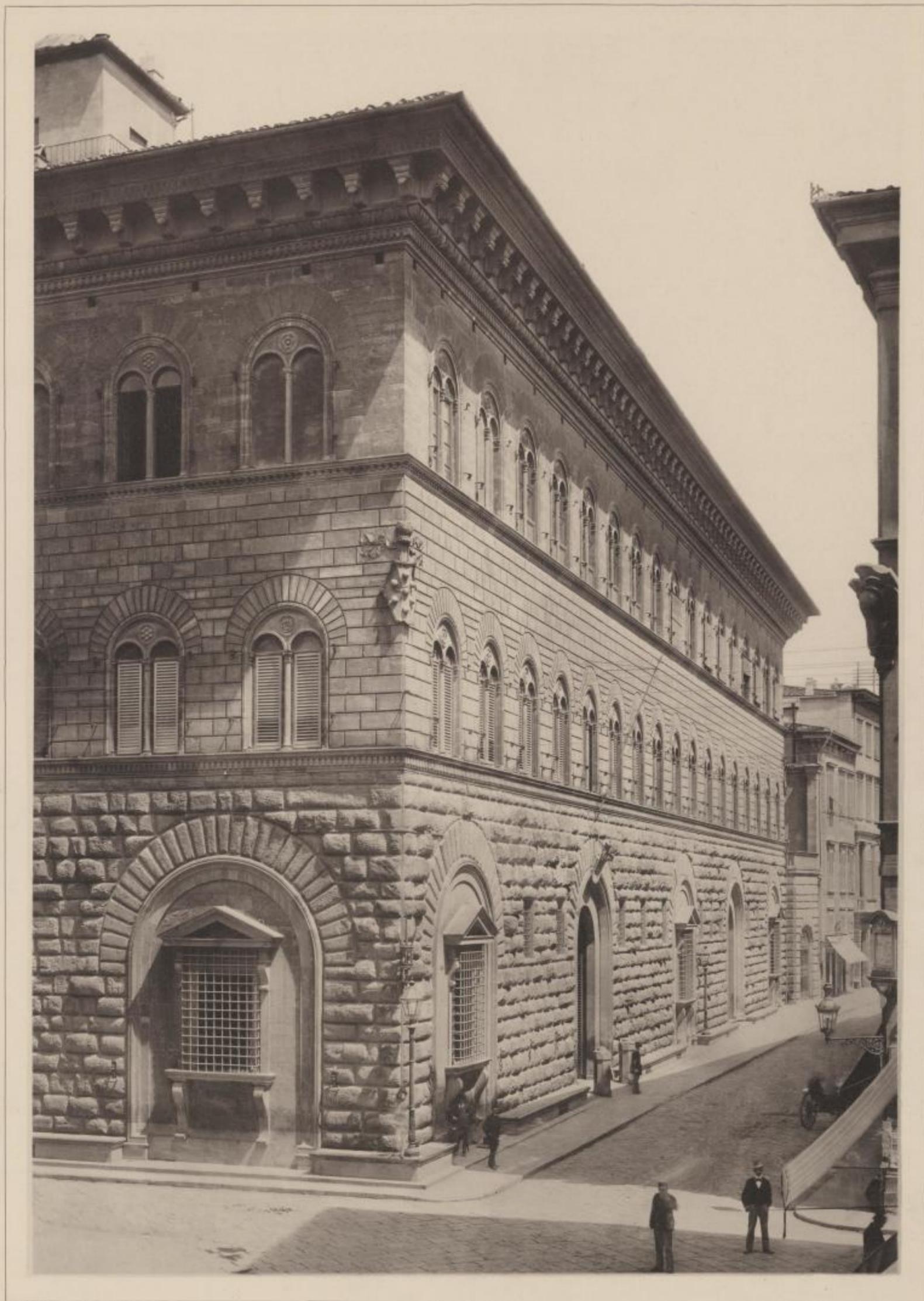
1) Analdi, G., La Valdnievole illustrata, Pesera 1879, II, S. 100.

2) Die Decke, deren Anordnung in den Abbildungen gegeben, entstammt jedenfalls dem späten 16. Jahrhundert. S. Allgemeiner Teil, Decken.

3) Ob Albertis Cappella Rucellai in S. Pancrazio, die hier ebenfalls angesetzt werden könnte, in der Ausführung oder im Entwurf schon bestand, ist nicht genau zu sagen.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Pl. 4.



Architektur der Renaissance in Florenz

Stadt von Florenz

Verlagsgesellschaft Straßburg i. Pr.

PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE  
 OGGI PREFETTURA

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft von Carl Friedrich Bruckmann in München

1993 B4 II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 2



Architekt der Renaissance in Toscana

Studo v. Stegmann, (E.G.)

T. Borch, 18

PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE



Vergrößerung des Schnitts v. Borchschaff' von der Zeichnung von Michelozzo

ca. 1993 J. I.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 3



Architektur der Renaissance in Toscana      Studie v. Stegmann      F. Bartsch an

PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE  
CORTILE





20 1993 Bd. II

II-4

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Bl. 4



Architekt: der Baumeister M. Toscani

Stuhl von Guglielmo

Verlagsgesellschaft Stuttgart 1912

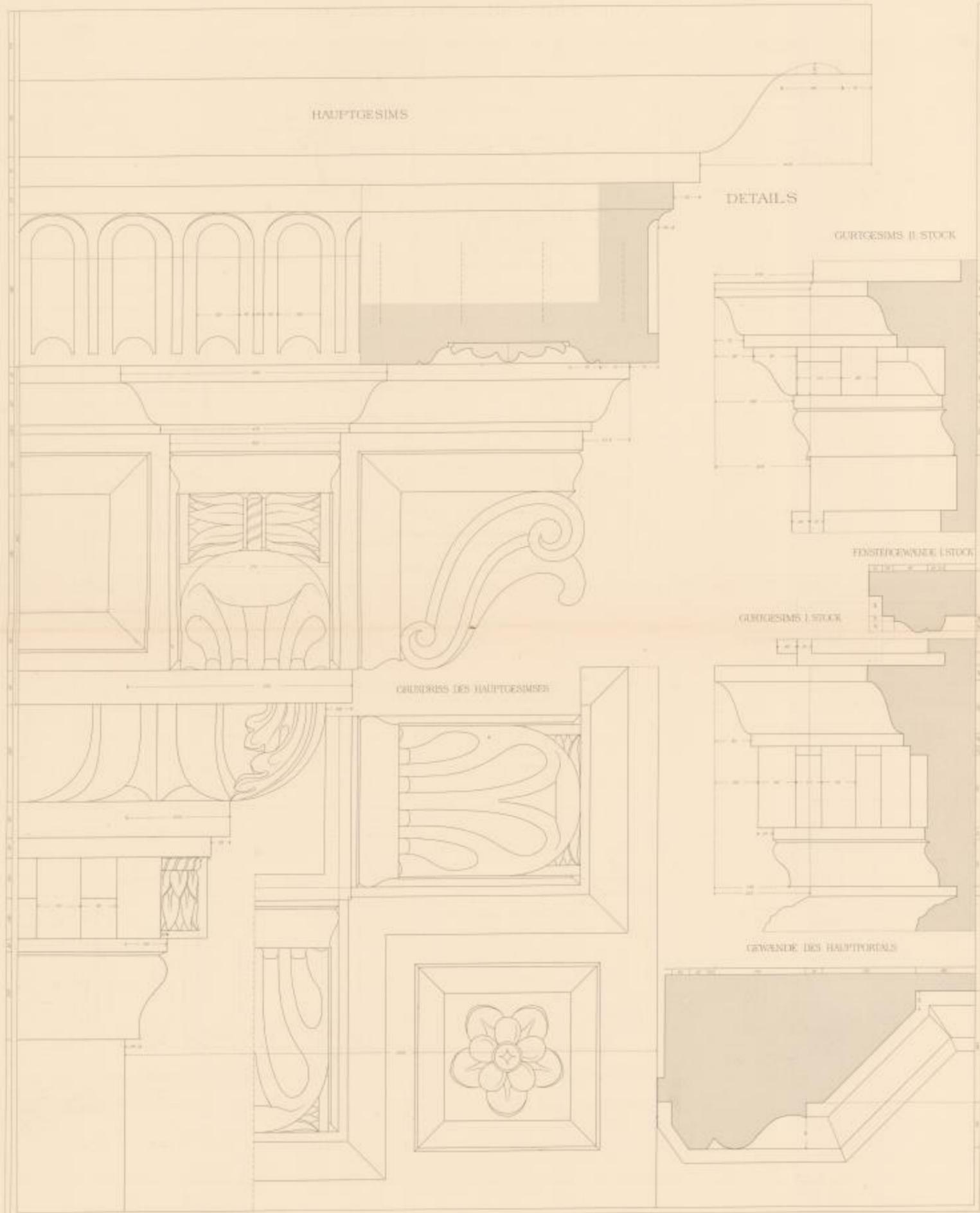
PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE

PRIMO CORTILE

Verlagsgesellschaft Dr. Ernst und Werner Verlag, Friedrich Brunsstrasse 10, München

10 1003 B.I

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
Bl. 5



PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE



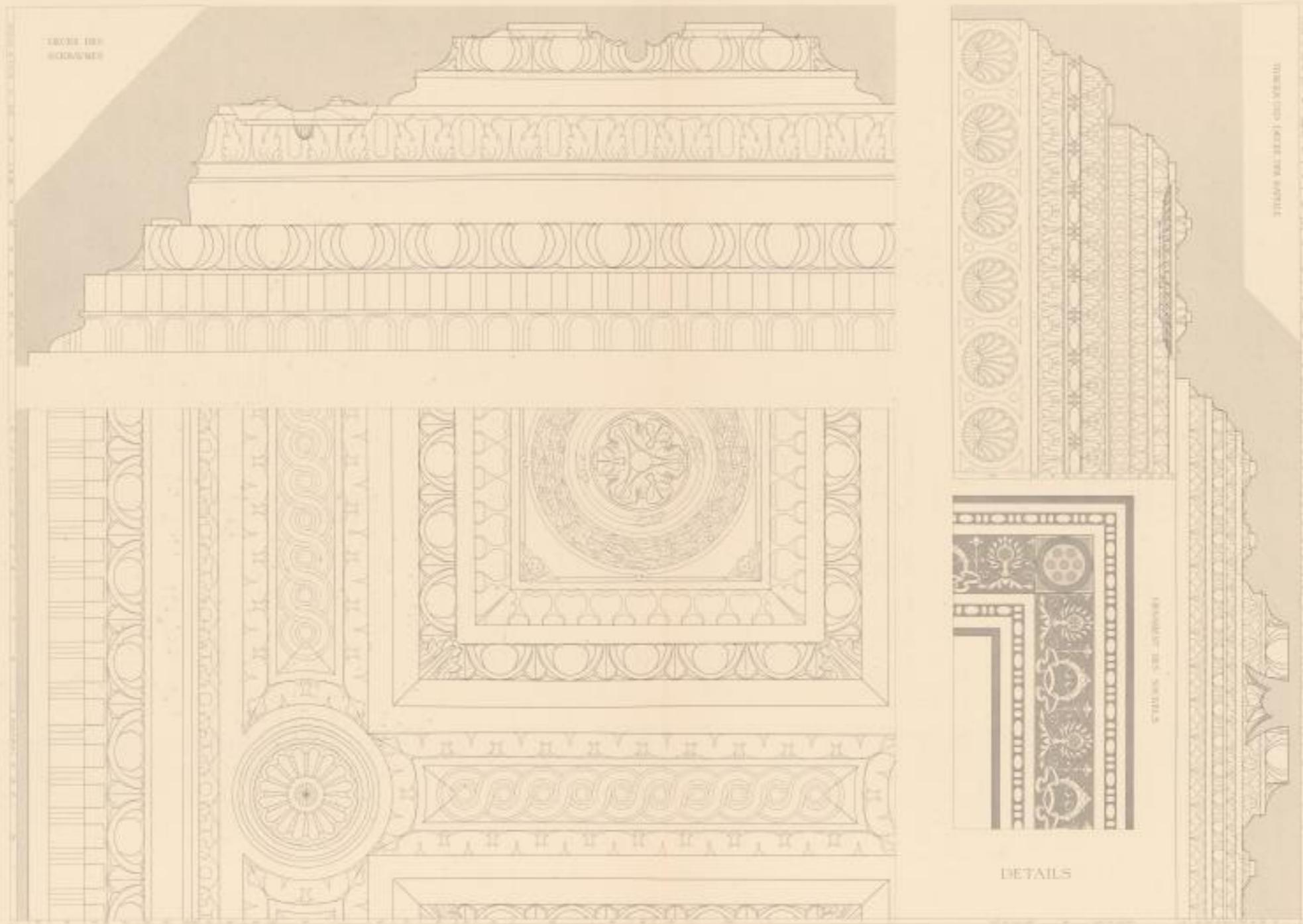
*Prolegomena* 2.5



1872

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

BL. II



PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE

Scala 1:100



SLUB

Wir führen Wissen.





MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Bl. 6a



Architekt: der Brucaccio in Florenz

Bild: von Gagliardi

Verlag: von G. B. Neumann, Neudamm

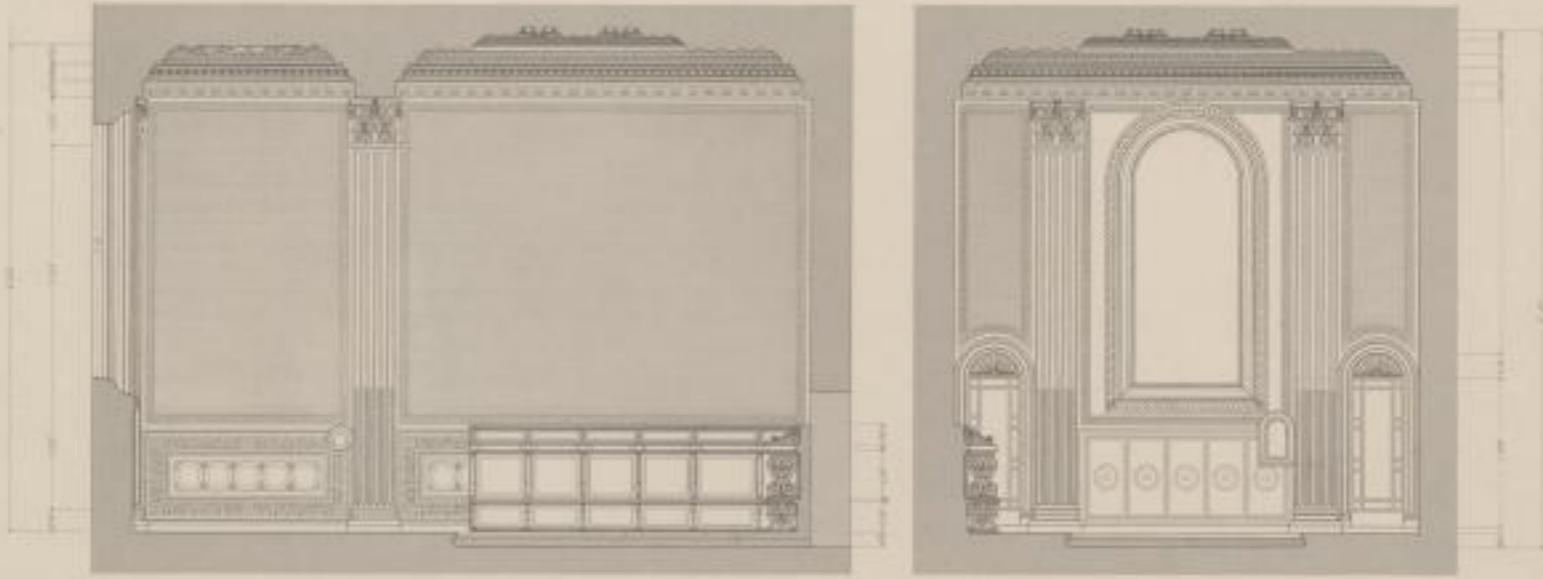
PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE

SOFFITTO NEL PRIMO PIANO

Verlag: von G. B. Neumann, Neudamm

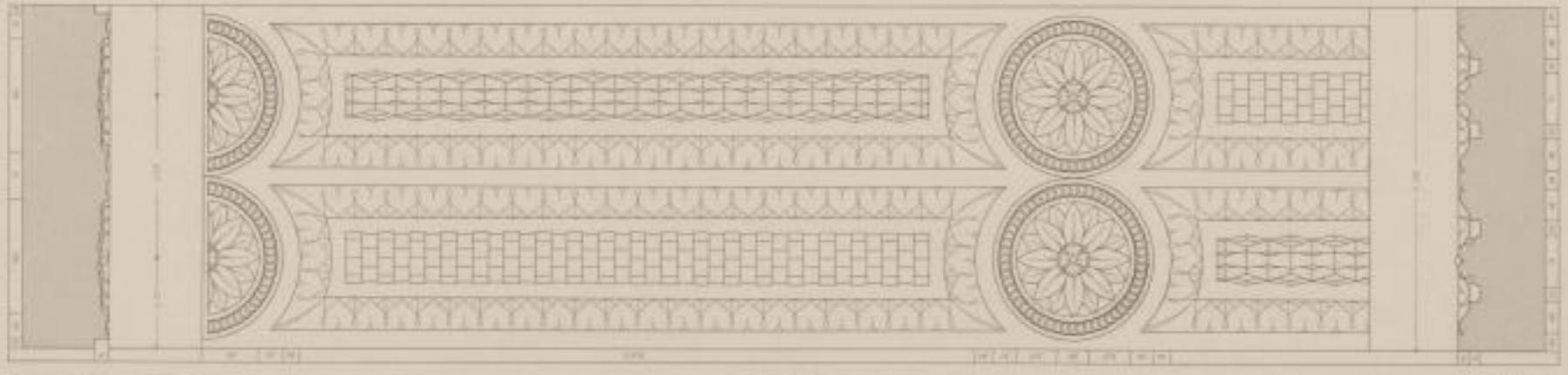
LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF TORONTO

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 7



LANGENSCHNITT                      KAPELLE                      QUERSCHNITT

DETAILS  
DES TRIGERS UEBER DEN PILASTERN



PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE

DETAILS

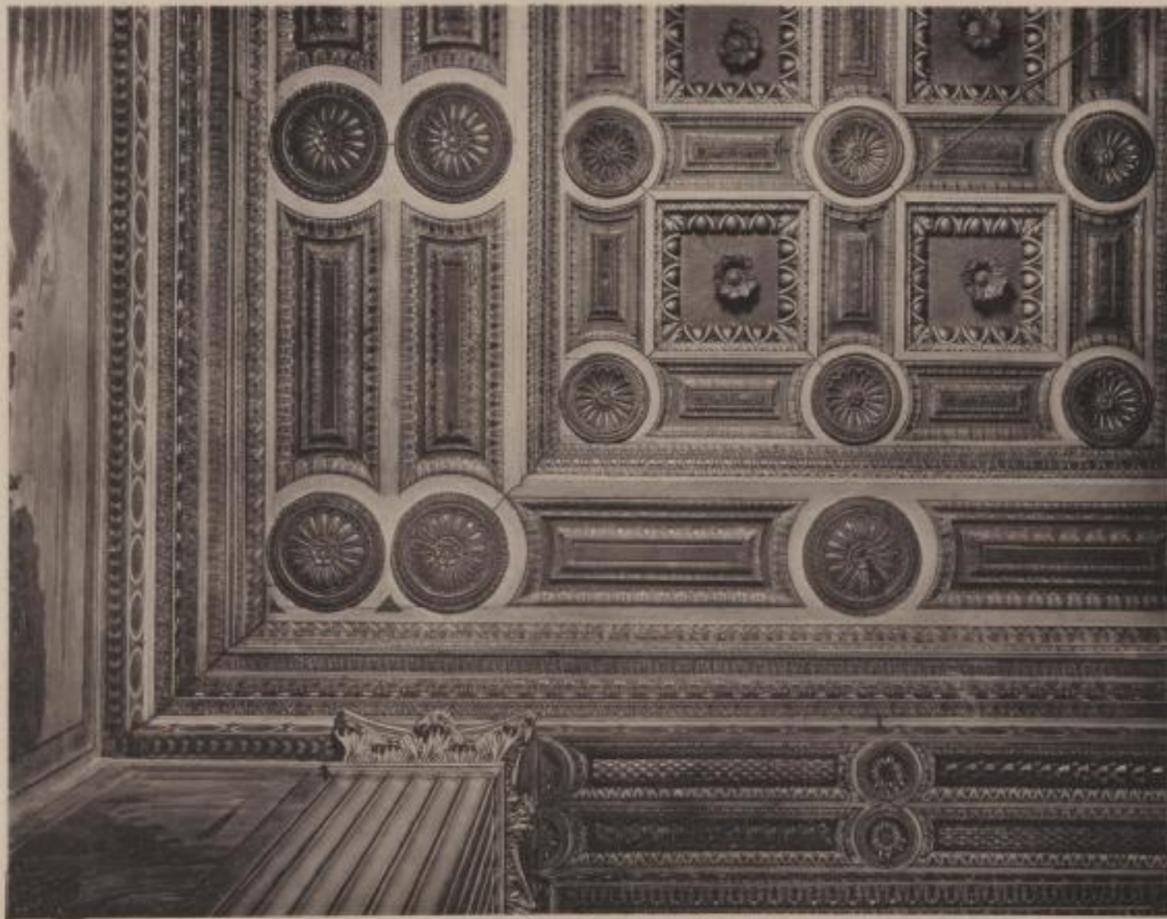
24 1993 24. II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Bl. 7a



KAPITAL DER PFEILER AN DER ALTARNISCHE



DECKE DER KAPELLE

Architektur der Basilika in Tivoli

Stadte von Gloggnitz

Vorbildmodell: Bramante 1591

PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE

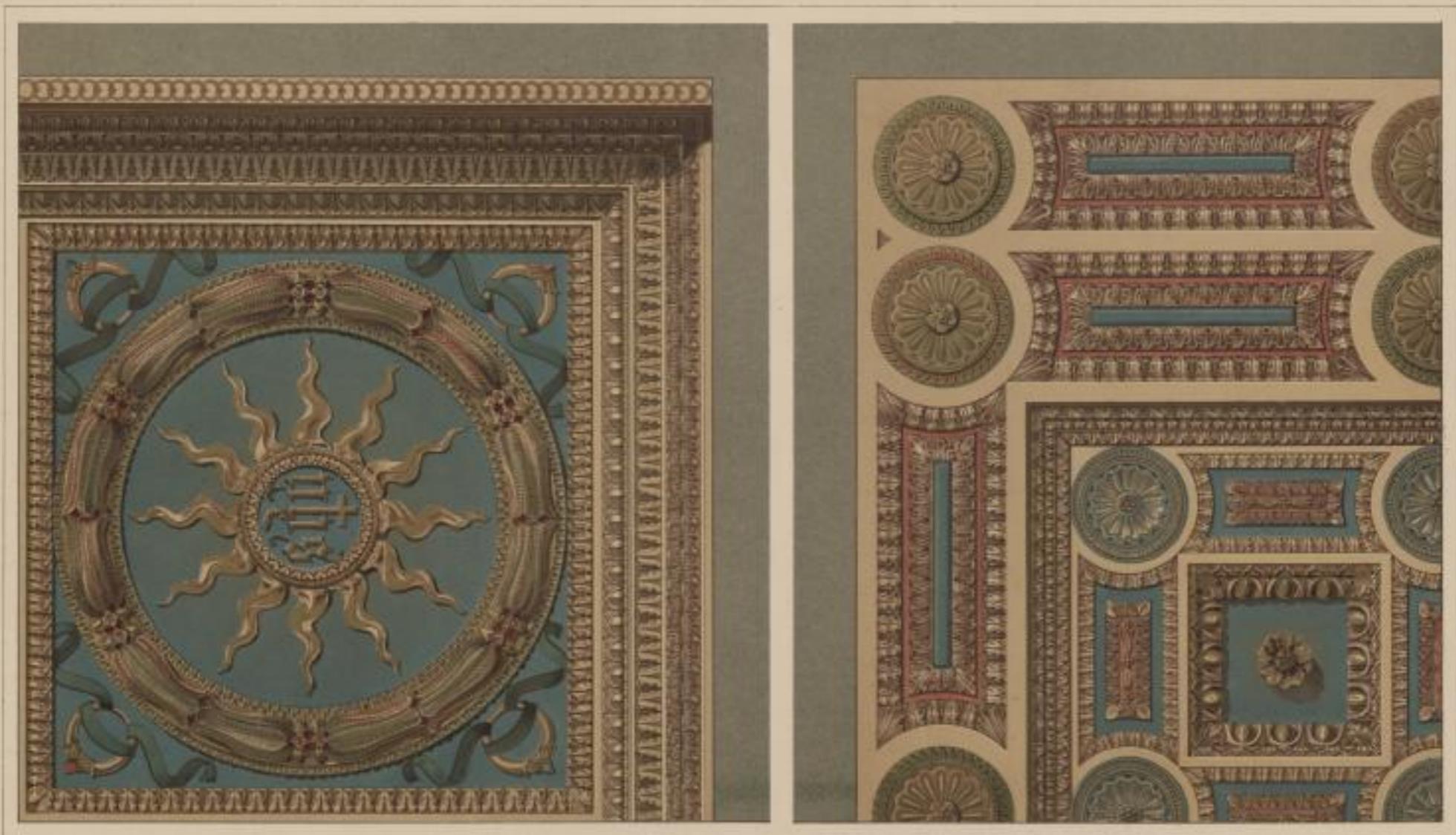
CAPPELLA

Vorbildmodell: der Kuppel und Wappenstein vom 16. Jahrhundert: Bramante in Rom.



1993 Bl. I

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
18.79



18.79.1. Palazzo Medici-Riccardi in Firenze

18.79.2. Palazzo Medici-Riccardi in Firenze

18.79.3. Palazzo Medici-Riccardi in Firenze

PALAZZO MEDICI-RICCARDI. FIRENZE

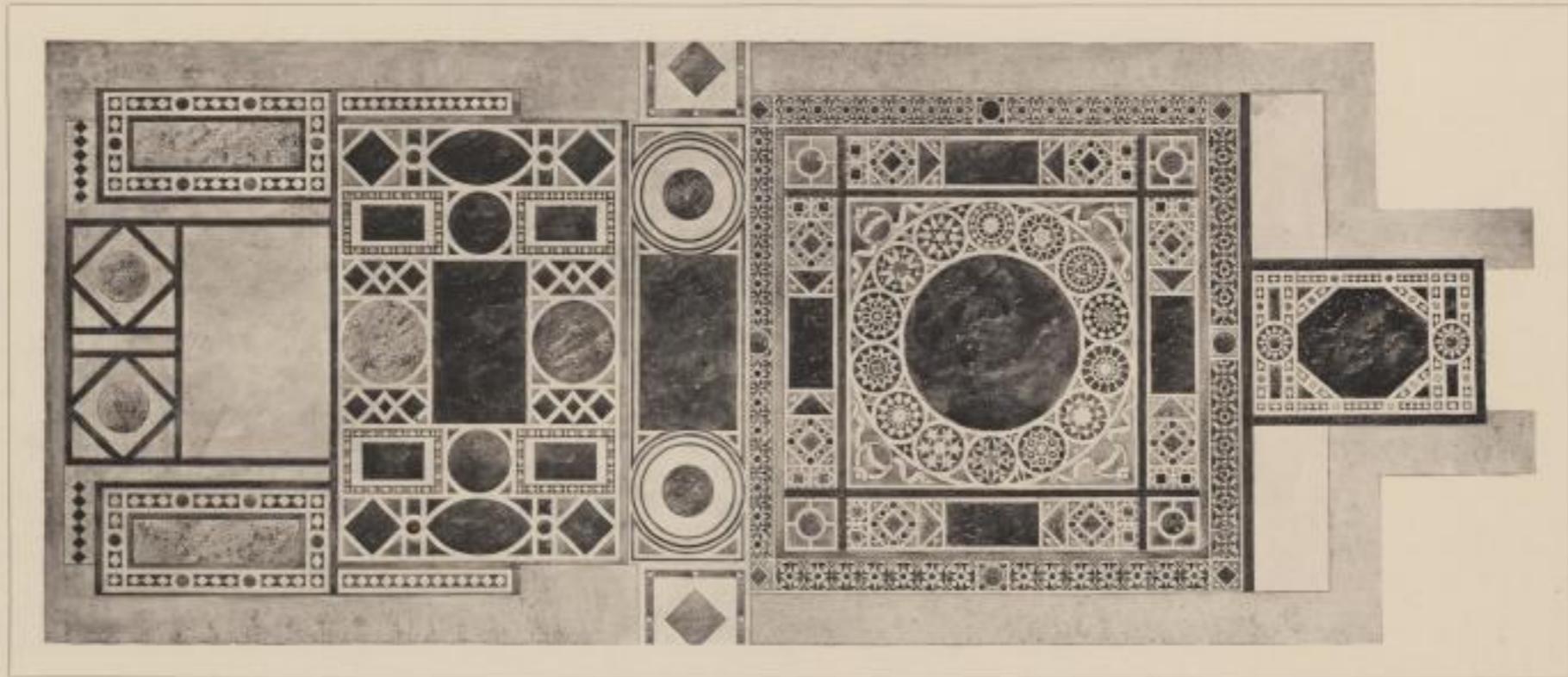
Architect: Michelozzo di Bartolomeo

1993 24. I

54

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

III 72



Architectural drawing of the Palazzo Medici-Riccardi in Florence.

Detail view of the drawing.

Enlargement of the drawing.

PALAZZO MEDICI-RICCARDI FIRENZE  
PAVIMENTO DELLA CAPPELLA

Enlargement of the floor plan and architectural details of the Palazzo Medici-Riccardi in Florence.



1993 BA II

MICHELOZZO MICHELOZZI

Bl. 8



Architektur der Renaissance in Toscana

Donatello, Giorgio

Verlagsgesellschaft, Dresden 1891

PALAZZO VECCHIO FIRENZE  
 PRIMO CORTILE. GLI STUCCI SONO DEL SECOLO XVI.

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft verlegt Friedrich Bruckmann in München

17  
1993 B. I

logg. II, 12a

MICHELOZZO MICHELOZZI

Bl. 8



Architektur im Renaissance in Florenz

Bauwerk in Florenz

Vergleichen mit Renaissance, München 1910

HOF DES PALAZZO VECCHIO ODER DELLA SIGNORIA, FIRENZE

(DIE SPÖCKAUFNEM UND ARABISCHEN ZEIT 1396 VON MARCO DA FERRARA U. A. S.)

Vergleichen mit Renaissance, München 1910, siehe Friedrich Beckmann in München



24 1993 BA II



Antenna di Giovanni B. Torzo

Scala del Palazzo

Palazzo Vecchio 1811

PALAZZO VECCHIO FIRENZE

SALA DELL'UDIZIA LA PORTA A SINISTRA DI OP. DA MAJANI LA PORTA A DESTRA DI GILB. DI S. D'ANGELO

Vergara A. - Studi sul Rinascimento fiorentino. Firenze, Barbèrigo, 1911.

 1993 Bd. I

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

EL. 10



Architektur der Residenzen in Toscana

Stille von Dugento

Vertragssaal Dugento 1521

PALAZZO VECCHIO, FIRENZE  
 SALA DE' DUGENTO. LA PORTA E DI GIULIANO DI B. D'AGNOLO

Vertragssaal für Kunst und Wissenschaft, vom 15. Juli 1521 bis 1522

1993 213

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Pl. II



Architektur des Renaissance in Florenz

Bauwerk von Domenico

Verlagsgesellschaft Brockhaus 1891

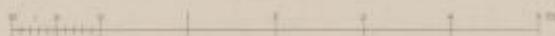
CAPPELLA DEL CROCIFISSO NELLA BASILICA S. MINIATO FIRENZE

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Vieweg in Braunschweig

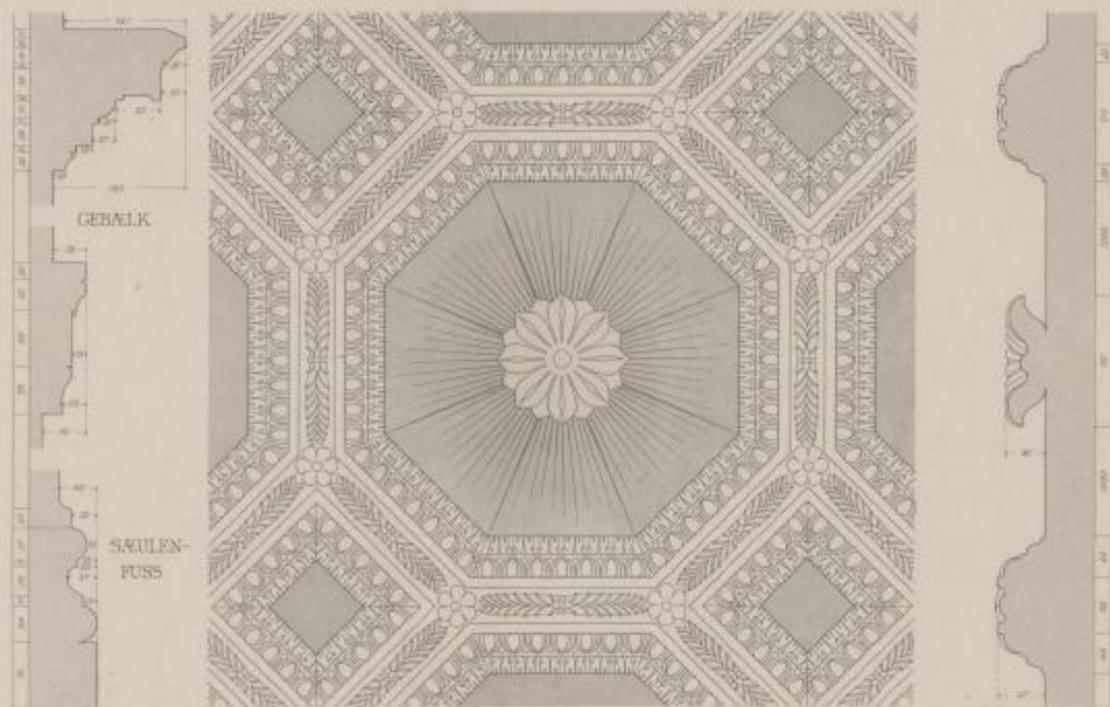


I 18 2311 m

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 12



KASSETTE IM GEWÖLBE

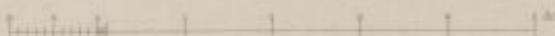


Architektur der Renaissance in Toskana

Декор в Догора

El Barroco

CAPPELLA DEL CROCIFISSO NELLA BASILICA S. MINIATO  
FIRENZE



Verlagsgesellschaft in Stuttgart u. Wiesbaden, vertrieben durch Neudruck, München

 1993 Bd. II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Bl. 18



Architektur des Barockstiles in Toskana

Stille von Duguesne

Verlagsgesellschaft Braunschweig 1897.

CAPPELLA DELLA S. S. ANNUNZIATA. FIRENZE

BASILICA DELLA S. S. ANNUNZIATA

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig

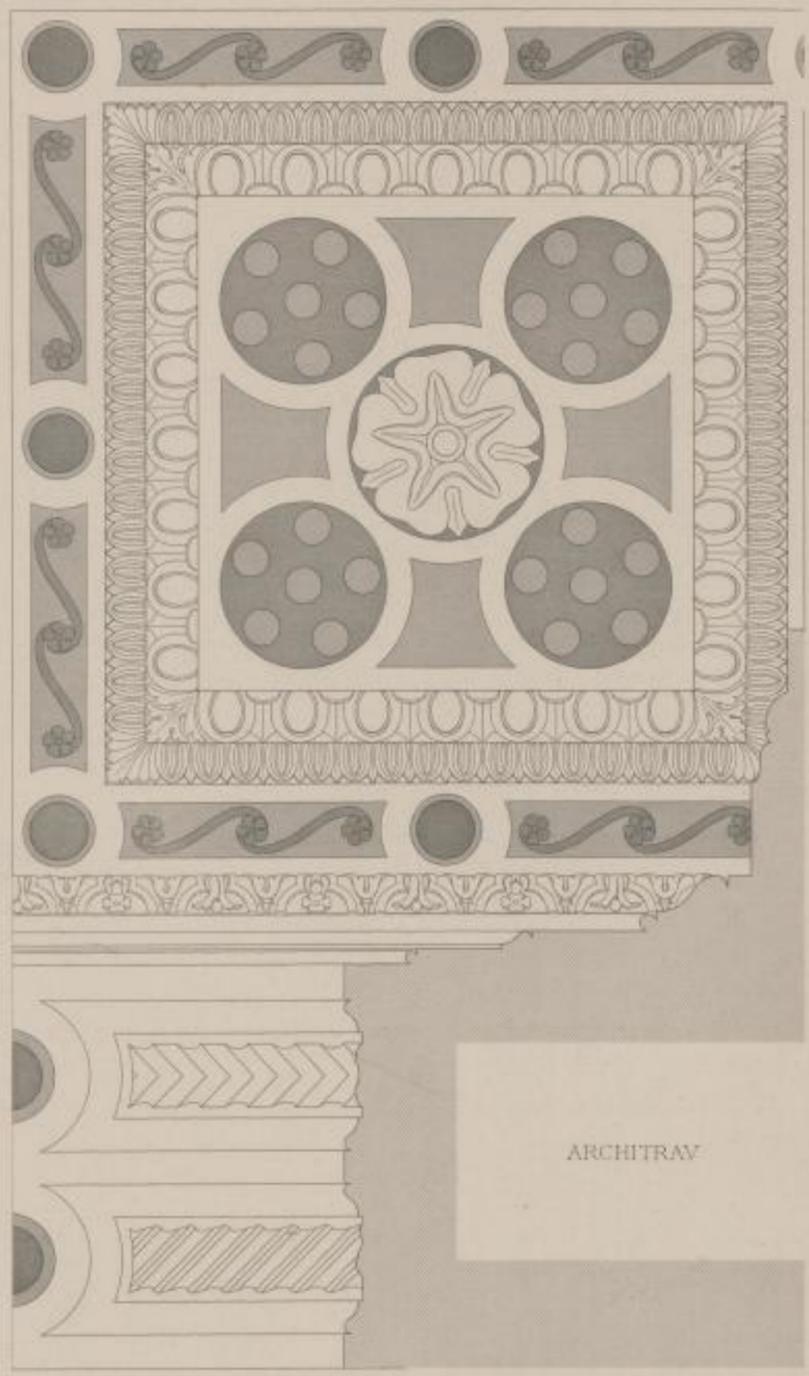
1993 Ed. II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 14

DECKE  
UND  
FUELLUNG IN  
DER LAIBUNG DES  
BOGENS



DETAILS



Architektur der Renaissance in Florenz

Studio v. Stegmann

F. Borch

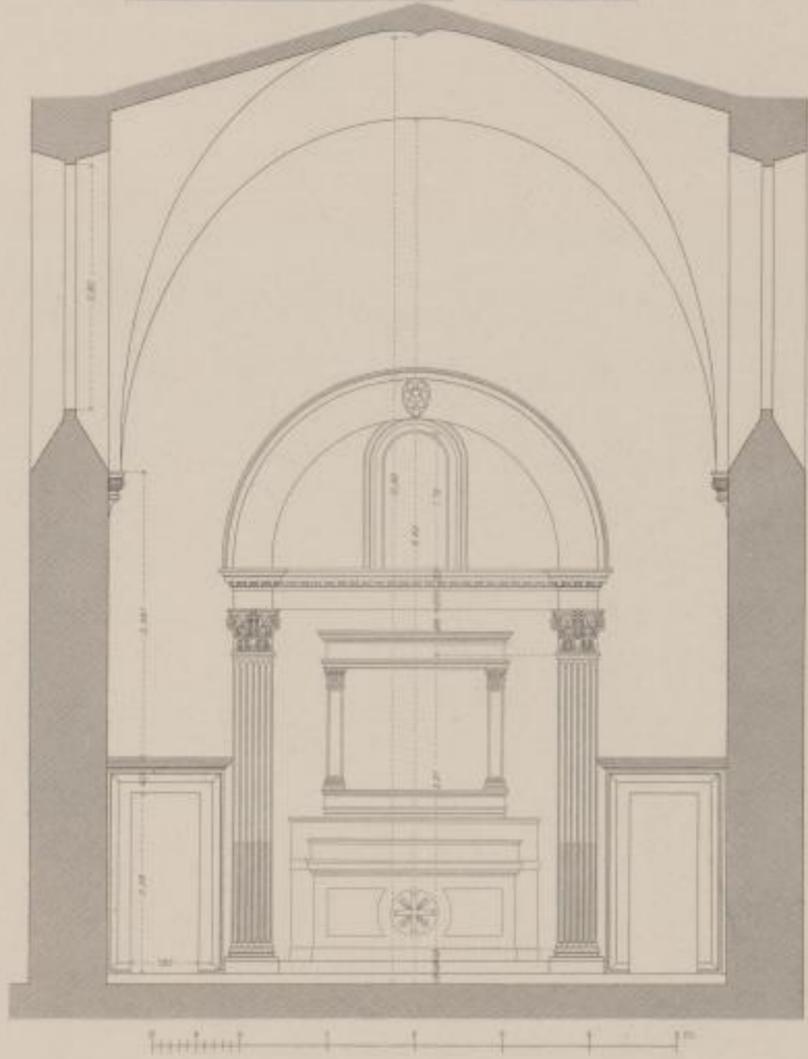
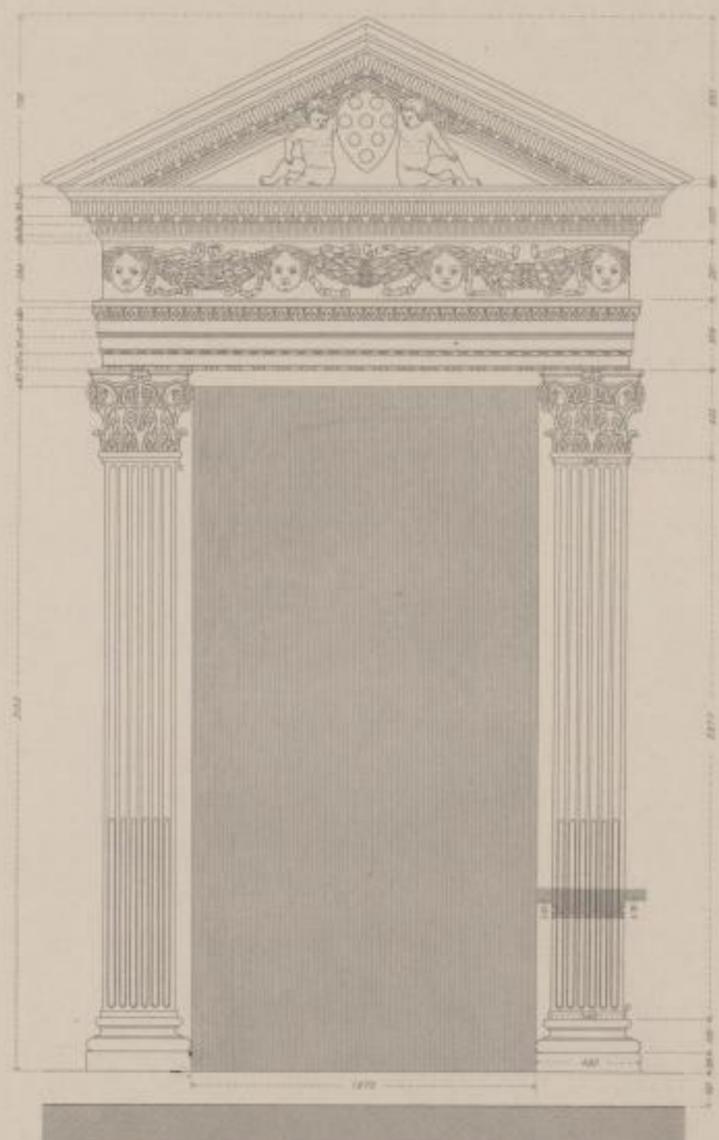
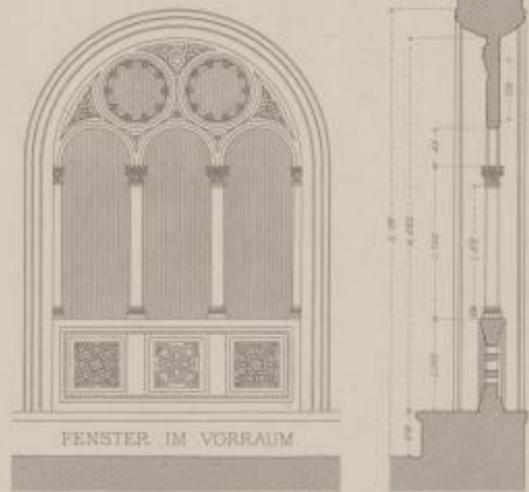
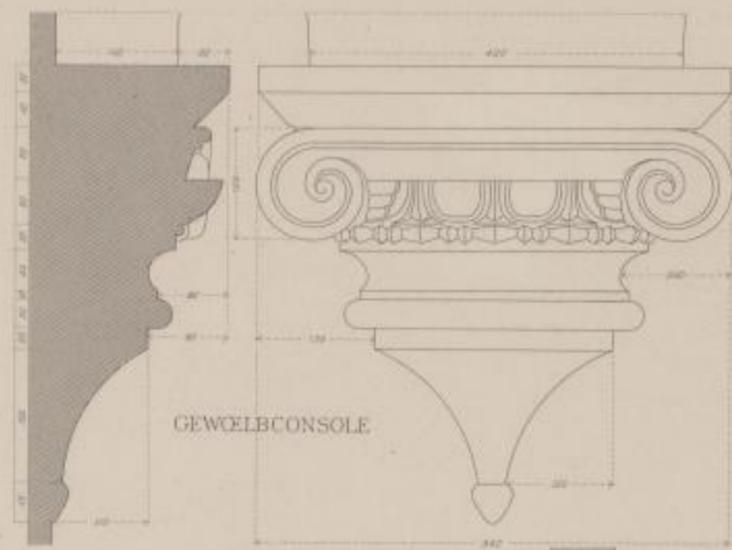
CAPPELLA DELLA S. S. ANNUNZIATA. FIRENZE  
BASILICA DELLA S. S. ANNUNZIATA





24 1993 34 II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 15



Architektur der Renaissance in Toscana

Studio v. Dugmann

J. Keller an

CAPPELLA DE' MEDICI. FIRENZE  
S. CROCE



Vergrößerung des Plans u. Grundrisses sowie Front, Rückansicht, Skulptur

24 1993 Bd. I

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO E DONATELLO

Bl. 16



Architekt der Renaissance in Florenz

Stille von Duguesne

Verlagsmantel Bruckmann 1911

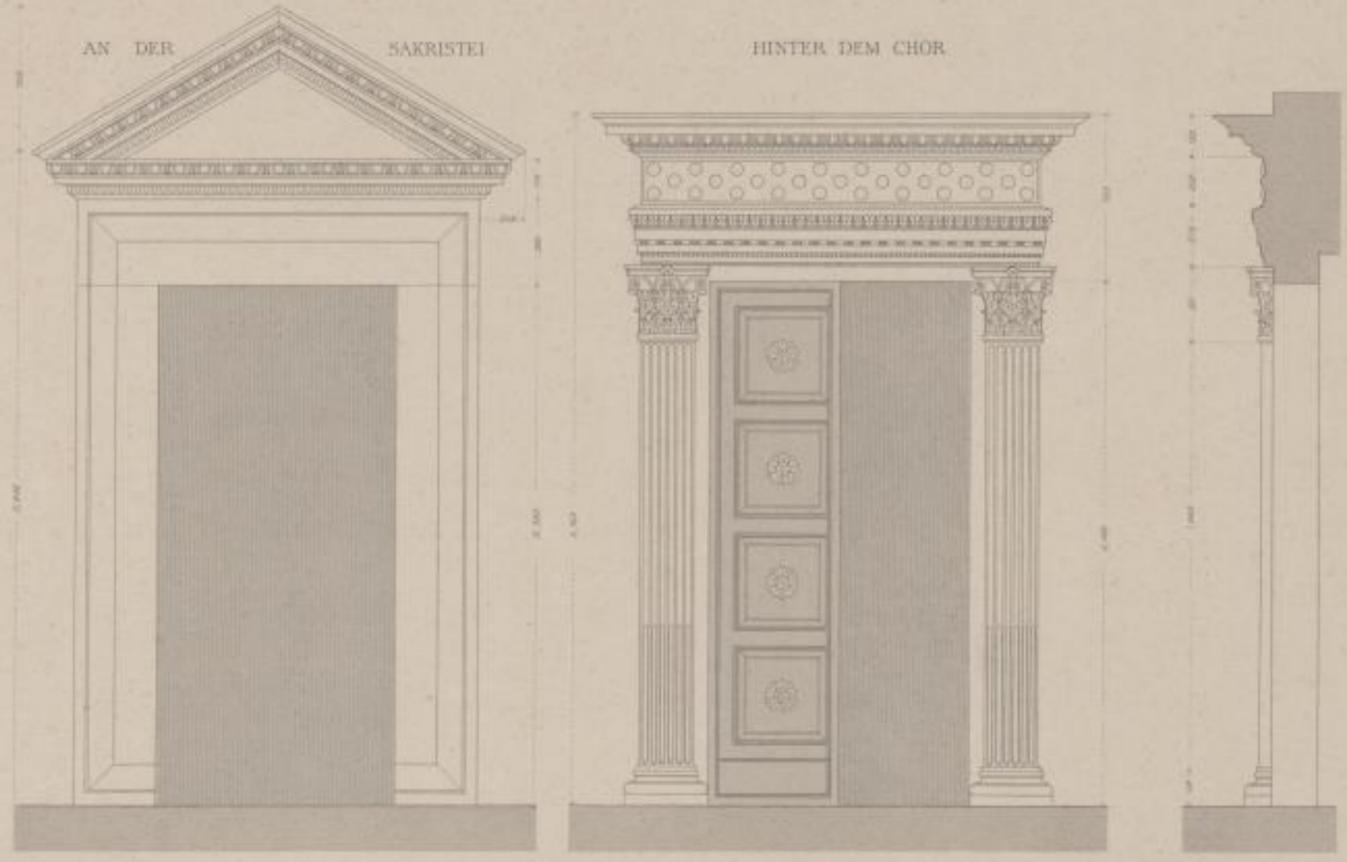
PERGAMO ESTERNO DEL DUOMO. PRATO

Verlagsmantel für Kunst und Wissenschaft vom Carl Friedrich Bruckmann in München.



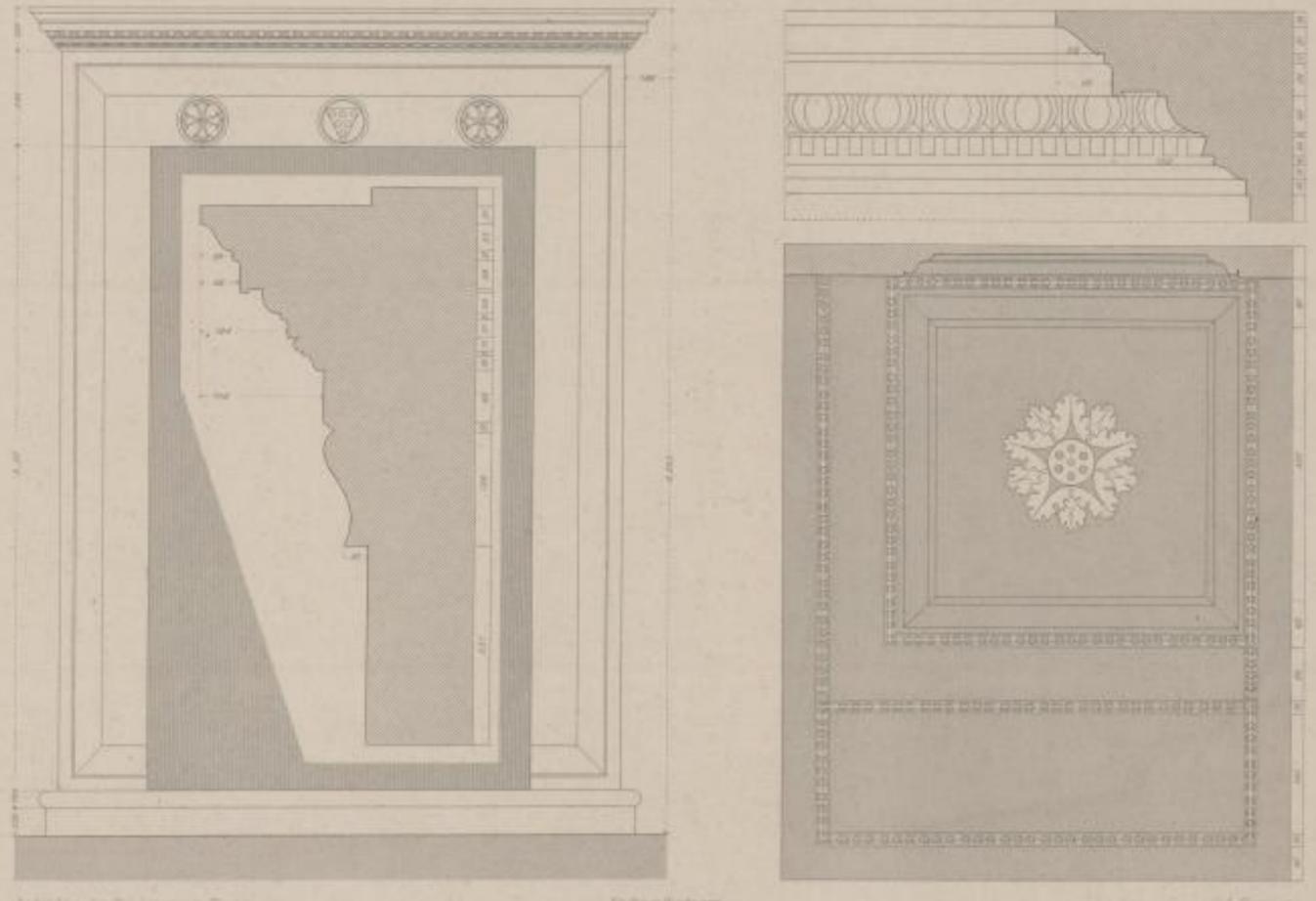
24.1993 Bd. II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
BL. 17



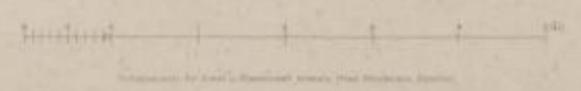
IN DEM ERSTEN  
KLOSTERHOF

DETAILS



Architektur der Renaissance in Toscana      Studie v. Deggner      J. Geyer sc.

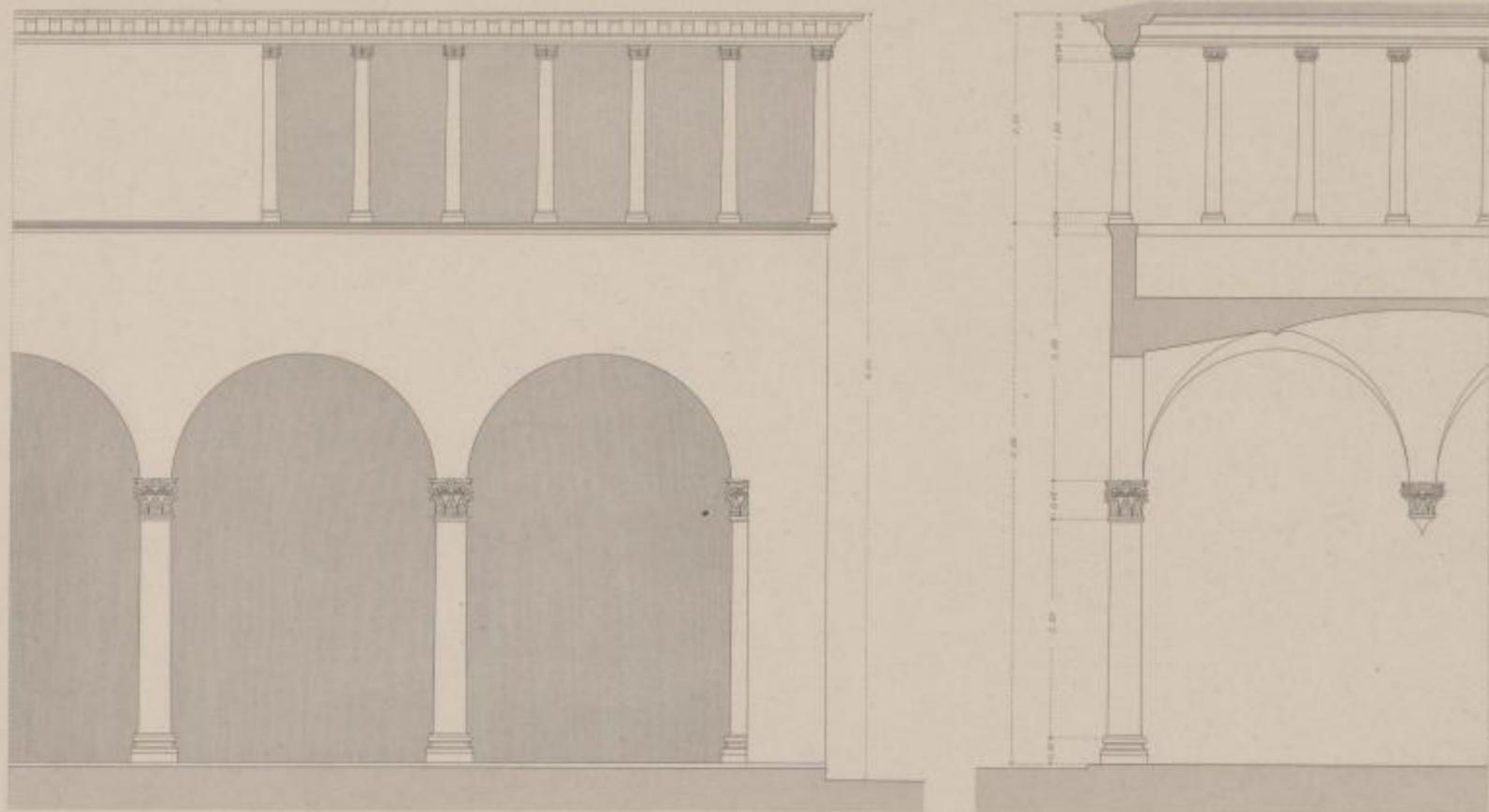
PORTE NEL CONVENTO DI S. MARCO. FIRENZE





24. 1993 Bd. II

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO  
Bl. 18



GARTENLOGGIA DER VILLA CAREGGI BEI FLORENZ



Architekt der Renaissance in Toscana

Stadts - Diagramm

F. Biondi

PORTICUS DES VORHOFES DER KIRCHE S.S. ANNUNZIATA IN FLORENZ

LOGGE E PORTICO



Vergrößerung 1:1000

en 1993 211

II, 13



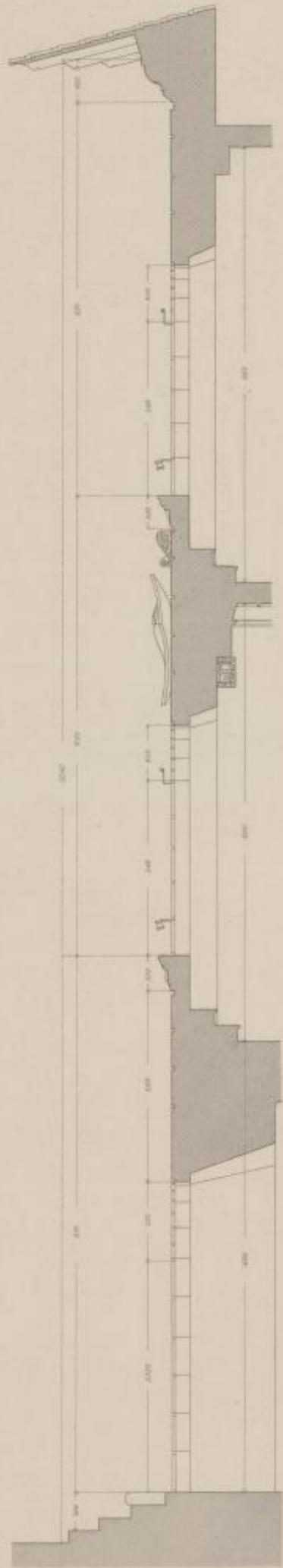
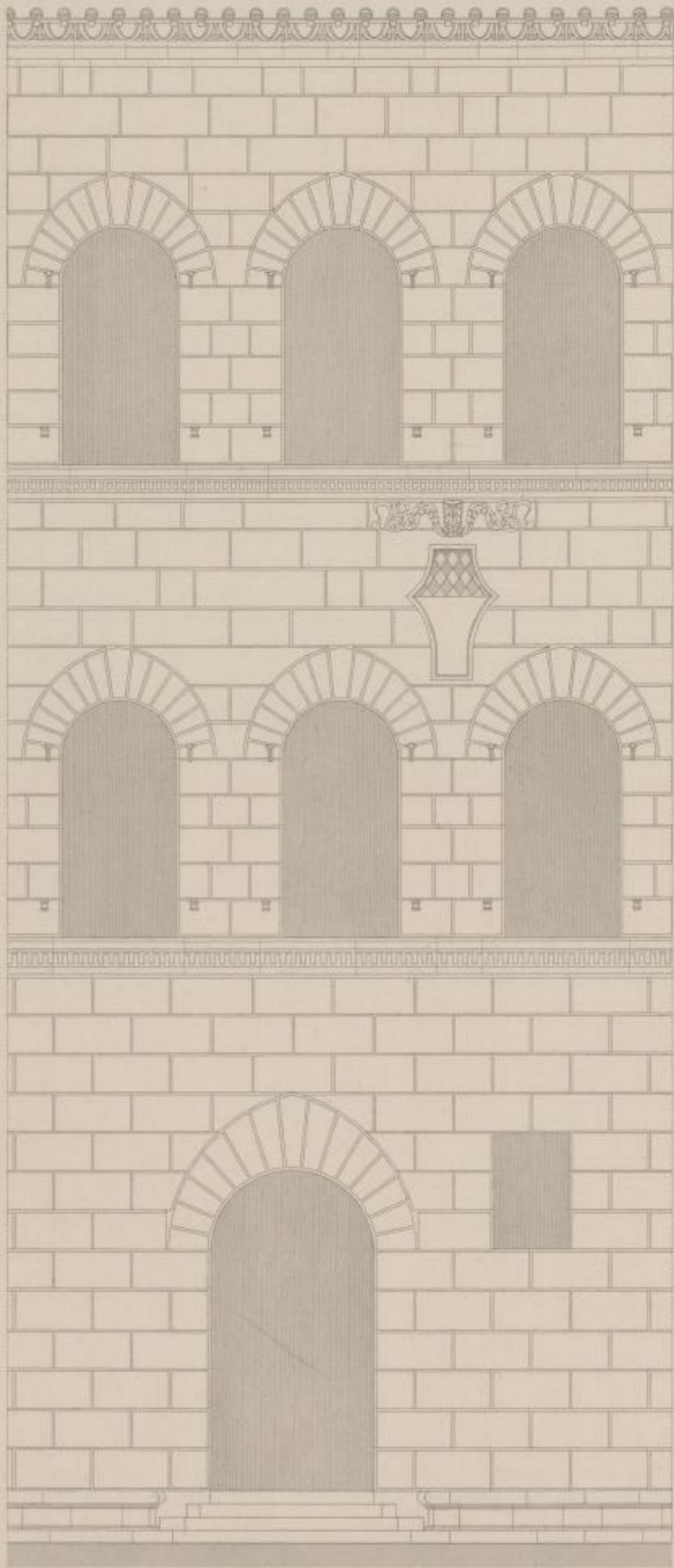
CORTILE NEL PALAZZO CANIGIANI VIA DE BARDI FIRENZE

Fotografia di Carlo e Francesco von Spreti, Roma, 1890

Architect: Michelozzo di Bartolomeo; Sculptor: Bernardo Rossellino; Staircase: Francesco Rossellino; Photographer: Carlo e Francesco von Spreti

 20 793 101

MANIERA DEL MICHELOZZO  
BL. 20



Architektur der Renaissance in Toscana

Palazzo San Giorgio (Bl.)

II Bild etc

PALAZZO ANTINORI, FIRENZE

PIAZZA DEGLI ANTINORI



Vergrößerung des Facit. u. Wandbildes um das 1/2000. Mal.

24 1993 Bd. II

DONATELLO

Bl. 1



Architektur der Renaissance in Toskana

Stadte von Florenz

Vertragsgesetz für Kunst und Wissenschaft vom 18. Februar 1852 in München

TABERNACOLO DELLA MERCANZIA  
OR SAN MICHELE VIA CALZAIOLI FIRENZE

Vertragsgesetz für Kunst und Wissenschaft vom 18. Februar 1852 in München

24 1993 Bd. II

DONATELLO

H. 2



Architektur der Kerkelkammer in Florenz

Skulptur von Donatello

Verlagsgesellschaft Bruckmann & Co.

L'ANNUNZIAZIONE NELLA CHIESA DI S. CROCE, FIRENZE

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft verlegt Friedrich Bruckmann in München



74 1993 Bd. II

147

DONATELLO

11. 2



Archiv der Staatlichen Museen in Berlin

Bildnis des Donatello

Vergrößerung des Originals, 1/20

CANTORIA DI S. MARIA DEL FIORE. FIRENZE

ORA NELLA OPERA DEL DUOMO

Vergrößerung des Originals mit Dimensionen in mm. Original: 1100 x 1100 mm.

1913. II

ANDREA DEL VEROCCHIO

Bl. 1



Architekt der Renaissance in Toscana

Stiftung des Deutschen

Verlagsgesellschaft Druckerei 1898

SEPOLTURA DI GIOVANNI E DI PIERO DI COSIMA DE'MEDICI  
 NELLA SAGRESTIA VECCHIA DI S LORENZO FIRENZE

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft vertrieben Friedrich Bruckmann in München

AM 1993 24. I

II 129

JACOPO DELLA QUERCIA

H. 1



Architekt des Baptêmes in Siena

Quelle von Bologna

Vergessenheit Bruckmann 1896

FRONTE DEL BATTESIMO IN S. GIOVANNI, SIENA

ESEGUITO DA PIÙ MAESTRI

Vergessenheit der Kunst und Wissenschaft vom 16. bis 18. Jahrhundert in München

201993 D.I.

ANDREA DELLA ROBBIA

Bl. 1



Architektur der Renaissance in Toskana

Stille von Dugman

Verlagsgesellschaft Braunschweig 1911

ALTAR MAGGIORE NELLA CHIESA DI S. MARIA DELLA GRAZIE  
PRESSO AREZZO

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaften vormals Friedrich Bruns in München

1849

ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI (7)

Bl. 1



Architetto del Duomo in Toscana

Sculto von Stagnan

Verlagsgesellschaft Stuttgart 1911.

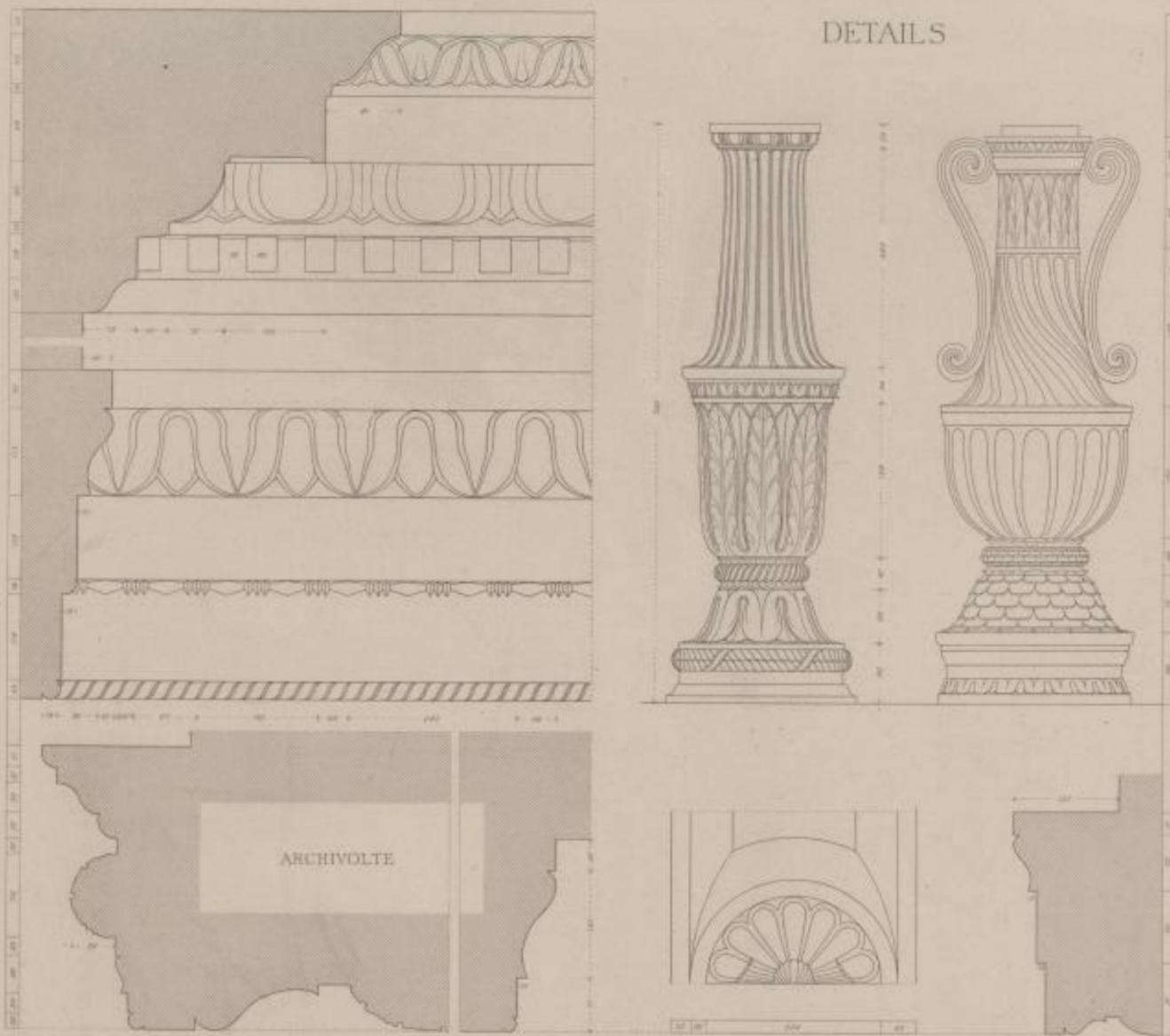
CAPPELLA CARDINI NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO. PESCIA

Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrick Bruckmann in München

30 1993 24. II.

ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI (2)

Pl. 2



Architektur der Renaissance in Toskana

Stadio v. Palazzo

J. Geyer 81

CAPPELLA CARDINI NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO. PESCIA



Vergrößerung des Stadio v. Palazzo, nach dem Original, Berlin



18 519



ESTERNO DELLA CHIESA

Architetto del monumento a Peschia



UNO DEI CAPITOLI

Architetto del monumento

Architetto del monumento

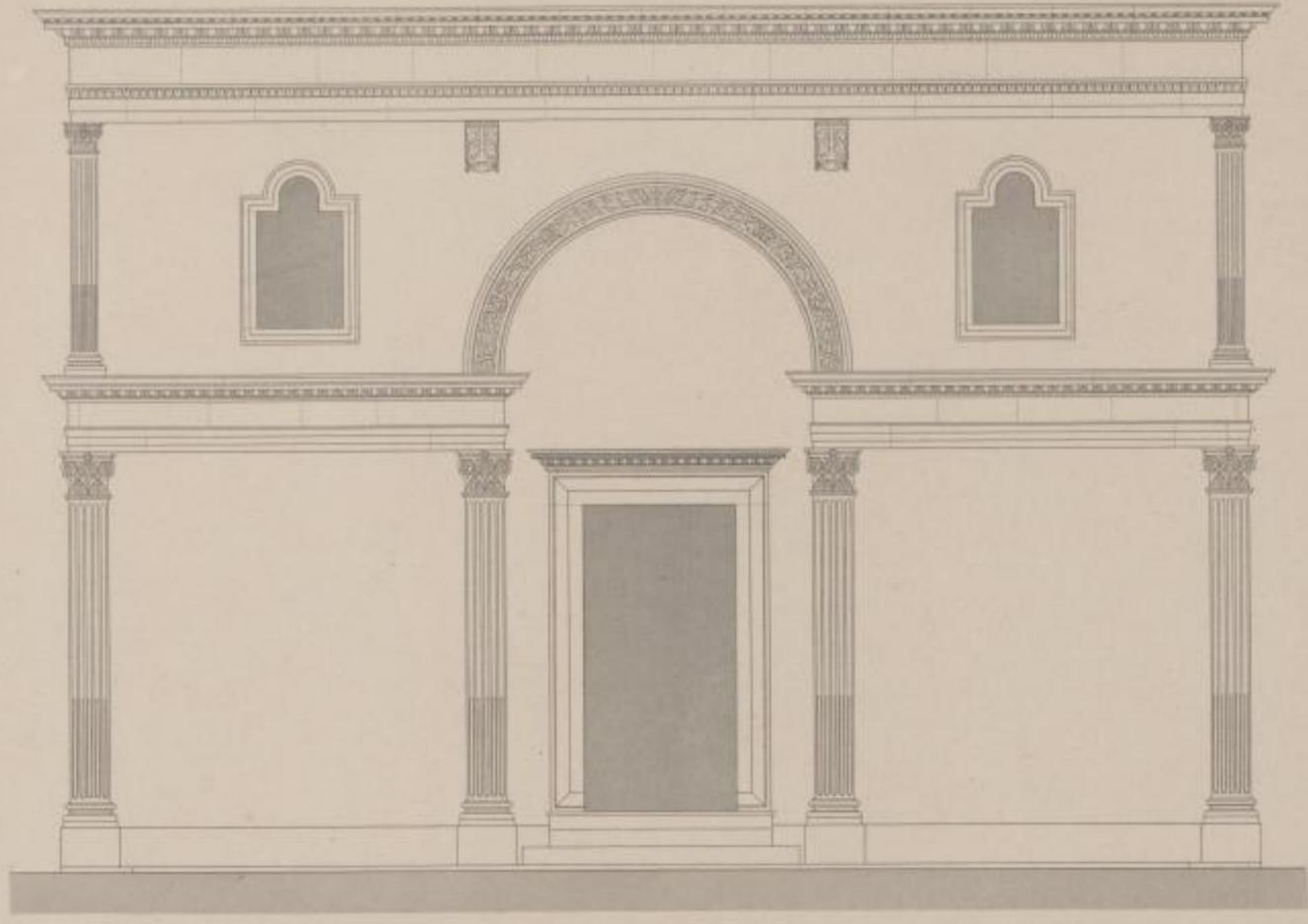
OPERE IN PESCHIA

Architetto del monumento a Peschia



24 1993 24. II

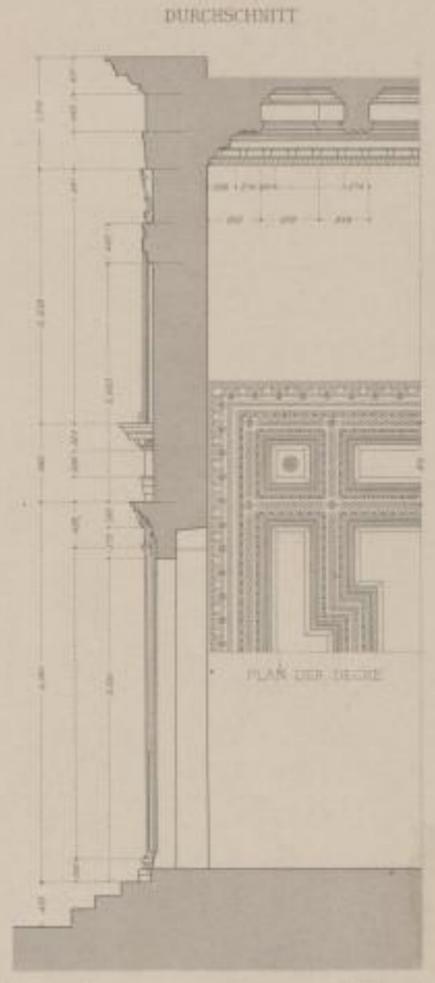
ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI (2)  
BL. 4



HAUPTANSICHT



SEITENANSICHT



DURCHSCHNITT

Architektur der Renaissance in Toscana

Stadio v. Sogno

F. Panofsky

CHIESA DI S. PIERO (MADONNA DELLA PIAZZA). PESCIA



Vergrößerung des Plans v. Sogno, v. Panofsky, v. Sogno, v. Panofsky

11.193 Bd. II

Unter dem Titel

errio da Sett  
omeo Han  
Bada Pies  
Hleaco Han  
TAFEL

apetti nel Ri  
Capitoli di  
Bian 1, Dio  
to del Comune  
Palazzo dell

AFELN I  
at durch eine  
Vojta, Scher  
nola, Licht  
in taring, Glas  
ILDRAUERI

in Licht  
M  
I  
Abn  
AND  
Luchst  
am Cr S

DO  
LUSTRAI  
DELLA I

T  
ZEHN

IN

1726