

Tanja Michalsky

Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen

Die "Kunst der Bildhauer" ist im Mittelalter – streng genommen – gar keine Kunst, da die Skulptur ebensowenig wie die anderen bildenden Künste zum Kanon der *artes mechanicae* gehörte, geschweige denn dem der *artes liberales* zugerechnet wurde. Zwar fanden "Architektur" oder "Malerei" vereinzelt in einer Darstellung der sogenannten "technischen" Künste Platz, zum regelrechten "System" der *artes* zählten sie jedoch nicht. Am Beginn des Trecento jedoch wurde mit dem prominenten Reliefzyklus des Florentiner Campanile ein ungewöhnliches, monumentales Programm entworfen, das sowohl alle *artes mechanicae* als auch die bildenden Künste vor Augen führte und in origineller Weise in den Heilsplan christlicher Weltauslegung integrierte.¹

Wenn ich den Zyklus in den Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stelle, geht es mir weniger um den stets zu relativierenden Befund einer absoluten Innovation und das damit einhergehende "neue" Selbstverständnis der Künstler und ihrer Auftraggeber. Vielmehr kommt es meines Erachtens darauf an, das Programm als Einheit zu verstehen und die Umsetzungsmöglichkeiten für eine Außendekoration aufzuzeigen, deren räumliche Bedingungen und Rezeptionsweisen die Künstler bewältigen mußten. Noch stärker als die in viel größerer Zahl überkommenen schriftlichen wie auch bildlichen Schemata nämlich sind die Werke der Bildhauer an Ort und Funktion ihrer "Bildträger" gebunden.² Weder beschreiben sie ihre Gehalte sukzessiv wie die Texte oder rein planimetrisch wie die kompliziert verzweigten

- 1 Vgl. die grundlegenden Studien zum Campanile: Wolfgang Braunfels, *Giottos Campanile*. Das Münster 1 (1948), S. 193-210; Marvin Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral*. Giotto's Tower. New York 1971; Gert Kreytenberg, *Der Campanile von Giotto*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 22 (1978), S. 147-184; Timothy Verdon, 'Alza la voce con forza' L'iconografia del campanile e l'Annuncio cristiano. In: ders. (Hg.), *Il Campanile di Giotto* (Alla riscoperta di piazza del Duomo in Firenze 3). Florenz 1994, S. 85-116. Die ikonographische Untersuchung Schlossers bietet noch immer die Folie der Auseinandersetzung mit dem Bildprogramm, vgl. Julius Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Wien 17 (1896), S. 13-100. Die jüngste und zugleich ausführlichste Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Quellen bietet Emma Simi Varanelli, *Artisti e dottori nel medioevo. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle arti belle*. Rom 1995.
- 2 Die der vorliegenden Betrachtung zugrundeliegende Prämisse, daß mit dem Wissen um das Publikum eine spezifische Bildsprache für die Monumente und ihre Bildprogramme entwickelt wurde, basiert auf den Forschungen von Hans Belting, der seine Methode der Bildanalyse erstmals vorstellt in: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981. Vgl. auch: ders., *Das Bild als Text. Wandmalerei in der Zeit Dantes*. In: ders. u. Dieter Blume (Hgg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. München 1989, S. 23-64.

Bildschemata der Wandmalerei, noch können sie den Wissenskanon wie illustrierte Handschriften in einer Kombination von Bild und Text darstellen.³ Sie müssen ihr Schema dem Bau anpassen, und das taten die Florentiner, indem sie den gleichmäßigen Grundriß des Campanile für ein klares System genutzt haben. Vier Außenwände, zwei Register und das Wechselspiel aus Symmetrie und achsialer Hierarchie ermöglichten es zum einen, programmatisch die Rolle der Künstler bei der Visualisierung des christlichen Heilsplanes zu unterstreichen, und zum anderen, den Turm selbst durch seine Gestaltung als ein Exempel technischer und ästhetischer Leistung zu demonstrieren, wodurch er zu einem Zeichen sinnhafter Ordnung aufgewertet wurde.

Der Glockenturm erhebt sich südlich vom Dom S. Maria del Fiore, und seine außerordentlich reich dekorierte Erscheinung deutet bereits darauf hin, daß seine Auftraggeber mit der betriebenen Prachtentfaltung in einen Wettstreit mit anderen Kathedralbauten treten wollten.⁴ Auffällig sind sowohl die formale Variationsbreite als auch der Farbenreichtum, der über das bekannte Maß an Campaniledekoration hinausgeht.⁵ Vergleichbare italienische Glockentürme der Zeit zeichneten sich durch Schlichtheit aus, und ihre Qualität bemaß sich an ausgewogenen Proportionen und minimalen Variationen der Schallöffnungen und Blendarkaturen.⁶ In Florenz hingegen wurde dem Turm nicht nur ein wohlüberlegtes, mit der Kathedrale abgestimmtes Dekorationssystem aus architektonischen, plastischen und mit farbigem Marmor inkrustierten Elementen zgedacht, sondern darüber hinaus ein figürliches Programm, dessen Fertigstellung offenbar als so wichtig erachtet wurde, daß sie der Voll-

3 Die kunsthistorische Literatur zur Ikonographie der *artes* ist noch immer überschaubar: Jutta Seibert, Mechanische Künste. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. II (1970), Sp. 701-703; dies., Sieben freie Künste, ebd., Sp. 703-717. Eine schematische Zusammenschau der Programme bietet Jutta Tezmen-Siegel, Die Darstellungen der *septem artes liberales* in der Bildenden Kunst als Rezeption der Lehrplangeschichte. München 1985. Den Bezug zu antiken Topoi schaffen Jean Seznec, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition in Humanismus und in der Kunst der Renaissance. München 1990 (1. Aufl. engl.: London 1940); Jochen Kronjäger, Berühmte Griechen und Römer als Begleiter der Musen und Artes Liberales in Bildzyklen des 2.-14. Jahrhunderts. Marburg 1973; wichtige Überlegungen zum Problem der Visualisierung und Personifikation von Allegorie bei Michael Evans, Allegorical women and practical men – the iconography of the *artes* reconsidered. In: Derek Barker (Hg.), Medieval Women dedicated and presented to Rosalind M. T. Hill on the Occasion of her 70th Birthday (Studies in Church History, Subsidia 1). Oxford 1978, S. 305-329; Diana Norman, The art of knowledge: two artistic schemes in Florence. In: dies. (Hg.), Siena, Florence, Padua. Art, Society and Religion 1280-1400. 2 Bde. New Haven, London 1995, Bd. 2, S. 217-241; Dorothee Hansen, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner. Berlin 1995.

4 Abbildungen bei Trachtenberg [Anm. 1].

5 Vgl. zur Struktur der Gestaltung Irene Hueck, Giotto und die Proportion. In: Friedrich Piel u. Jörg Traeger (Hgg.), Festschrift Wolfgang Braunfels. Tübingen 1977, S. 143-155, bes. S. 147-149.

6 Vgl. die Gruppe von Türmen, die Trachtenberg [Anm.1], Abb. 300-319 zusammengestellt hat.

endung der benachbarten, unter Arnolfo di Cambio begonnenen Kathedraalfassade vorgezogen wurde.⁷

Im April 1334 war Giotto als Leiter der Dombauhütte von der Florentiner Kommune auch mit der Errichtung des Turmes beauftragt worden.⁸ Für den auf quadratischem Grundriß errichteten Bau plante er anscheinend zunächst keine figürliche Dekoration, wie eine ihm allgemein zugeschriebene und heute in Siena verwahrte Zeichnung zeigt. Ihrem Befund nach zu urteilen war zunächst eine rein ornamentale Dekoration vorgesehen, die den Primat des figürlichen Programms ganz der Kathedraalfassade überließ. Wann und warum das erste Dekorationsprogramm aufgegeben wurde, ist unbekannt, und in ebenso vagem Feld bewegt sich die bis heute umstrittene Zuschreibung des Reliefprogramms an den ersten leitenden Architekten Giotto oder seinen Nachfolger Andrea Pisano, der das Projekt wohl nach dem Tod Giottos im Jahr 1337 übernahm.⁹ Das gesamte Händescheidungsproblem sei hier ausklammert und stattdessen das erhaltene Endprodukt in den Vordergrund gestellt, das dem Zustand der 30er Jahre des Trecento entspricht.

Alle vier Seiten des Campanile sind im Sockelgeschoß in zwei mehrfach untergliederten Registern mit je sieben Relieffeldern versehen (vgl. die Tabelle am Schluß des Beitrags). Diese sind ihrerseits in Hochrechtecke eingepaßt, die der übergreifenden Struktur der Architekturdekoration entsprechen. Auf den ersten Blick wirken die Sechsecke im unteren und die Rhomben im oberen Register daher wie eine eher beiläufige, dekorative Ausschmückung, bei näherem Herantreten und Umgehen des Baus entfaltet deren Rhetorik jedoch ihre Kraft, und es erweist sich als höchst effektvolle Entscheidung, einen derartigen Zyklus nicht auf eine einzige Fassade zu beschränken, sondern ihn allseitig um eine Außenwand herumlaufen zu lassen. Zwangsläufig sind die Reliefs in den vier Himmelsrichtungen,

7 Vgl. zur Florentiner Domfassade Harald Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 55 (1934), S. 22-43; Martin Weinberger, *The First Facade of the Cathedral of Florence*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1940), S. 67-79; Gottfried Kiesow, *Zur Baugeschichte des Florentiner Doms*. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 10 (1961), S. 1-22; Karen Christian, *Arnolfo di Cambio's sculptural project for the Duomo Facade in Florence: A Study in Style and Context*. *Ann Arbor* 1989. Trachtenberg [Anm. 1], S. 99-104 sieht die beiden Projekte gemeinsam und nimmt an, der Campanilezyklus könne als Ergänzung der mariologisch ausgerichteten Fassade gewertet werden.

8 Trachtenberg [Anm. 1], S. 21-48, diskutiert den ersten Entwurf Giottos und seine in Bildern erhaltenen vergleichbaren Entwürfe gemalter Architektur, sowie die Abhängigkeit von nordischen Vorbildern. Vgl. auch die Darstellung Vasaris in der *Vita Giottos*: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccelenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a'tempi nostri*. Hrsg. von Gaetano Milanesi. Florenz 1973, Bd. I, S. 399: *E se é vero, che tengo per verissimo [...] fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i pricipii di tutte le arti* ('Und wenn es wahr ist, was ich für wahr halte, [...] dann schuf Giotto nicht nur das Modell für diesen Turm, sondern auch Skulptur und Teile jener Marmorreliefs, in denen die Anfänge aller Künste dargestellt sind').

9 Vgl. zum Problem der Händescheidung Schlosser [Anm. 1], S. 54-66; Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München 1984, S. 65-77; Anita Fiderer Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*. Cambridge 1986, S. 31-50.

die der Bau vorgibt, angebracht, daher scheint es mir übertrieben, die Programme auf städtebauliche Koordinaten zu beziehen, wie BRAUNFELS dies 1948 tat.¹⁰ Vielmehr ist das Programm auf die Situation des städtischen Platzes ausgerichtet und insbesondere auf innere Stimmigkeit angelegt. Die Organisation der Reliefs in zwei Registern ermöglichte eine hierarchische Abstufung dergestalt, daß Abstrakta von Exempla geschieden werden konnten. Der obere Streifen wurde demgemäß den höher bewerteten, abstrakten Kräften gewidmet, die das menschliche Leben regeln, aber nicht in der Verfügungsgewalt des einzelnen liegen: Vom Westen aus den Turm nach rechts umschreitend sind es die sieben Planeten, die sieben Theologal- und Kardinaltugenden, die Sieben Freien Künste und auf der kirchenzugewandten Seite die sieben Sakramente. Abgesehen von den szenisch repräsentierten Sakramenten werden sie durch thronende Personifikationen vertreten, deren Geschlecht sich an der Darstellungstradition orientiert.¹¹ Dieses streng auf die Siebenzahl ausgerichtete Gefüge menschlichen Wissens bewegt sich völlig im Rahmen der bekannten literarischen und bildlichen Darstellungen des sogenannten "enzyklopädischen" Wissens.¹²

Die Exempla der *artes mechanicae* haben indes in Florenz ein eigenes Register, dessen Programm bedingt durch die Regie des gesamten Platzes wie auch erzähllogisch seinen Anfang im Westen des Turmes hat. Es beginnt auf den ersten sieben Feldern mit einer höchst verkürzten Darstellung der Geschehnisse in 'Genesis' 1-9. Drei Episoden erzählen die Erschaffung Adams und Evas sowie ihre ersten Arbeiten. Vorausgesetzt bzw. verschwiegen wird bei dieser Szenenauswahl, daß zwischen der Schöpfung Gottes und den ersten menschlichen Arbeiten der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies lagen. Gleich im Anschluß folgen die vier großen Erfinder die das Alte Testament aufführt: Jabal, Jubal, Tubalkain und Noah. Kain und Abel, die bekanntlich über die Erträge ihrer Arbeit in Konflikt gerieten, sind ausgeschlossen.

Bereits Julius VON SCHLOSSER hat diese Zusammenstellung im Sinne mittelalterlicher Kunsttraktate dahingehend gedeutet, daß seit den Ureltern die Menschheit zwar an ihrer durch den Sündenfall angehäuften Schuld leide, sich jedoch durch ihre Arbeit und immer weiter entwickelte Künste ein würdevolles Leben ermöglichen könne.¹³ Während die von SCHLOSSER zitierten Autoren Theophilus und Cennino Cennini allerdings die List des Teufels und den Verlust der Unsterblichkeit noch erwähnen, zieht das Bildprogramm sich

10 Vgl. Braunfels [Anm. 1] und ders., *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin 1953, S. 179-181: von städtebaulichem Interesse ist, daß der Turm nicht an der Stelle des alten im Norden der Kirche errichtet wurde, sondern die urbanistische Funktion bekam, den Dom mit dem städtischen Zentrum zu verbinden, das über die Via dei Calzaiuoli zu erreichen war.

11 Zu der zeitgenössischen Darstellung der Planetenpersonifikationen und insbesondere der Darstellung Jupiters als Mönch mit Tonsur, die auf der Vorstellung beruht, Jupiter sei der Patron der Christen, s. Sez nec [Anm. 3], S. 121-123. Zur geschlechtsspezifischen Wahl von Personifikationen vgl. Evans [Anm. 3].

12 Vgl. dazu schon Sez nec [Anm. 3], S. 96f.

13 Schlosser [Anm. 1], S. 67f.

gänzlich auf die geradezu neutrale Begründung menschlicher Künste zurück, die ihren Ursprung bei den Ureltern und ihren nächsten Nachfahren hat.

Wie deutlich die Akzentuierung der menschlichen Fähigkeiten und Künste in Florenz zum Ausdruck gebracht wird, zeigt der Vergleich mit der Fontana Maggiore in Perugia, deren kommunales Programm Kathrin HOFFMANN-CURTIVS bis ins Detail überzeugend herausgearbeitet hat.¹⁴ In diesem 1277-78 entstandenen Stadtbrunnen wurde mit den Reliefs und Statuen im Rahmen der *fons vitae*-Tradition ein Idealbild der Stadt Perugia entworfen, das ein klares Bewußtsein der eigenen Geschichte offenbart und diese in eine Darstellung der Universalkirche und damit in die Heilsgeschichte integriert. Hier war erstmals im sogenannten "öffentlichen Raum" einer spätmittelalterlichen italienischen Stadt die Darstellung lokaler Geschichte mit Rückgriff auf das kanonische Wissenssystem der *artes liberales* formuliert worden.¹⁵ Auch in diesem Fall beginnt das Programm an der unteren Brunnenschale im Westen mit den Ureltern, gelangt über die Gestalten des Alten Testaments zur vorbildlichen römischen Geschichte, dann zu den (von romanischen Cathedralprogrammen bekannten) Monatsarbeiten und schließlich zu den *artes liberales* und deren Anführerin, der Philosophie. Der gravierende Unterschied zu Florenz besteht darin, daß anstelle der Schöpfung der Sündenfall am Anfang steht. Gleich zwei Reliefs thematisieren genau das, was in Florenz verschwiegen wird, nämlich die Verführung und die Vertreibung. HOFFMANN-CURTIVS hat gezeigt, wie diese Geschichtsdarstellung, die ihren Anfang im Sündenfall nimmt und diesen explizit auf alle Völker projiziert, trotz des deutlich artikulierten städtischen

- 14 Kathrin Hoffmann-Curtius, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia. Düsseldorf 1968. Vgl. auch Francesco Cavallucci, La fontana maggiore di Perugia. Voci e suggestioni di una comunità medievale. Perugia 1993; zum historischen Bezug einzelner Figuren S. 41-83; zu den Freien Künsten S. 83ff.
- 15 Der Begriff der mittelalterlichen "Öffentlichkeit" ist umstritten, da aufgrund mangelnder Kommunikation außerhalb recht fest definierter sozialer Gruppen kaum ein Austausch stattfand, der den abstrakten Begriff einer "Öffentlichkeit" rechtfertigen würde. Es wurde aber in der jüngeren Forschung mehrfach darauf hingewiesen, daß es auch im Mittelalter Formen der politischen Kommunikation und Öffentlichkeit gab, die jedoch eher nonverbal und symbolisch funktionierten. S. die Arbeiten von Bernd Thum: Öffentlich-Machen, Öffentlichkeit, Recht. Zu den Grundlagen und Verfahren der politischen Publizistik im Spätmittelalter. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980), S. 12-69; ders., Politik im hohen Mittelalter. Zu einer Theorie politisch-sozialen Handelns und Verhaltens in prämodern-historischen Gesellschaften. In: Hans Lenk (Hg.), Handlungstheorien interdisziplinär. München 1984, Bd. III, 2, S. 914-960; ders., Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jh. In: Hedda Ragotzky u. Horst Wenzel (Hgg.), Höfische Repräsentation: Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen 1990, S. 65-87; vgl. auch Thomas Zotz, Präsenz und Repräsentation. Beobachtungen zur königlichen Herrschaftspraxis im hohen und späten Mittelalter. In: Alf Lüdtke (Hg.), Herrschaft als soziale Praxis. Göttingen 1991, S. 168-94; Gerd Althoff, Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 27-50. – Unter "öffentlichem Raum" verstehe ich einen idealiter von allen Gesellschaftsschichten betretbaren oder einsehbaren Raum, dessen Wahrnehmung nicht durch die Einbindung in ein Zeremoniell geleitet wird.

Selbstbewußtseins in erster Linie die *ecclesia* zur *fons vitae* stilisiert.¹⁶ Der Erlösungsgedanke überwiegt. Der Vergleich soll nicht den Eindruck hervorrufen, in Florenz sei die Rolle der christlichen Erlösung völlig zurückgedrängt: Immerhin handelt es sich um das Programm eines Campanile, der im Gegensatz zum Brunnen ohnehin durch seine Funktion in ein sakrales Bedeutungsnetz eingebunden ist. Aber gerade dadurch, daß Funktion und Errichtung des Turmes selbst bereits den Dienst an der Kirche implizieren, scheint hier der Freiraum geschaffen, um im Rahmen des Heilsplans die menschlichen Fähigkeiten hervorzuheben. Der Peruginer Brunnen muß in Florenz als bekannt vorausgesetzt werden, und vielleicht darf man soweit gehen, daß von diesem Monument, das einer ganz anderen Funktionsgattung angehört und andere ikonographische Assoziationen auslöst, die Idee zu einem umlaufenden Figurenprogramm gestiftet wurde, das am Campanile zu einer neuen Aussage genutzt werden konnte

In Florenz wird die von den Paradiesszenen vorgegebene chronologische Ordnung nicht beibehalten. Die folgenden 14 Reliefs stellen stattdessen, wie häufig hervorgehoben wurde, in einer ungewöhnlichen Reihenfolge, die nicht aus den schriftlichen Quellen erklärt werden kann,¹⁷ die seit Hugo von St. Viktor kanonischen *artes mechanicae*, vier sogenannte "Erfinder", sowie die drei bildenden Künste dar. Der Kanon der technischen Künste ist im Gegensatz zu den Personifikationen der *artes liberales* szenisch wiedergegeben. Die Reliefs zeigen also die Tätigkeit selbst, wobei lediglich den Bauarbeitern und der Weberin zusätzlich Personifikationen an die Seite gestellt wurden (Abb. 7).¹⁸ Eine maßstäblich hervorgehobene Figur, die auch als leitender Architekt interpretiert wurde,¹⁹ beobachtet aus dem Hintergrund und mit weisendem Gestus den von zwei Maurern ausgeführten Bau eines Turmes. Ein Arzt begutachtet gleich daneben die Urinprobe einer jüngeren Frau in seiner Praxis, ein Reiter prescht auf seinem Pferd davon, eine junge Frau arbeitet unter Anleitung einer antikisch gewandeten Figur an einem modernen Webstuhl, Ruderer treiben ein kleines Boot voran, zwei Bauern bewegen auf ihrem Acker einen Pflug und die der mittelalterlichen Lebenswelt am meisten entfremdete *ars theatrica* wird durch einen recht simpel gebauten Doppelspanner repräsentiert, der – nach allgemeiner Auffassung – auf das antike Wagenrennen rekurriert. Eingestreut sind in diese Szenen die sogenannten "Erfinder", nämlich gleich am Anfang der Südseite Gionitus, der nach Brunetto Latini ein weiterer allerdings vergessener

16 Hoffmann-Curtius [Anm. 14], S. 91.

17 Evans [Anm. 3], S. 325f., betont, daß der Florentiner Zyklus wie auch andere Bildsysteme der *artes* sich nicht an den schriftlich überlieferten Kanon halten, sondern eigene Konzepte und Systeme entwerfen.

18 Hierin besteht eine auffällige Gemeinsamkeit zu der Miniatur einer Abschrift des 'Livre du Trésor' (London British Library, Ms Add 30024, f. 1v) des Brunetto Latini, vorgestellt von Michael Evans [Anm. 3], Plate I nach S. 308. Auch hier sind 21 (!) Paare oder Gruppen dargestellt, die die *ars* ausüben, allerdings fehlt der Rückgriff auf die Schöpfungsgeschichte. Kreytenberg [Anm. 9], S. 57 versucht die Gruppe am Campanile dadurch zu homogenisieren, daß er auch die Reliefs der *artes mechanicae* als Darstellungen von Erfindern der *artes* beschreibt.

19 Schlosser [Anm. 1], S. 70.

Sohn Lamechs ist und als erster Astronom galt; Phoroneus, ebenfalls nach Brunetto Latini Erfinder des Rechts und der Gesetzgebung,²⁰ und sodann zwei geläufigere Gestalten der antiken Mythologie, nämlich Dädalus im Federgewand bei einem Flugversuch und Herkules, die Wappenfigur des republikanischen Florenz,²¹ der gerade Kakus erschlagen und damit eine gute Tat vollbracht hat. Heute durch den Einbau einer Tür auf der Ostseite auseinandergezogen, ehemals aber nebeneinander und als Schlußpunkt des Zyklus angebracht, folgen die drei bildenden Künste, die jeweils ein eigenes Relieffeld erhalten, auf dem das zeitgenössische Arbeiten eines Architekten als Zeichner, eines Bildhauers als Schöpfer einer menschlichen Gestalt und eines Malers bei der Ausarbeitung von gotischen Tafelbildern dargestellt sind (Abb. 2).²²

Die Tatsache, daß Aktivitäten und nicht Personifikationen gewählt wurden, um die *artes mechanicae* und ihre Verwandten darzustellen, hat in der Forschung dazu geführt, in sämtlichen Szenen über die Repräsentation der *ars* hinaus auch eine biblische, mythologische oder historische Komponente zu suchen. So werden, seit SCHLOSSER einige Figuren nach biblischen oder zeitgenössischen Quellen identifizieren zu können glaubte,²³ etwa Gionitus und Phoroneus anstelle von Sternkunde und Gesetzgebung beim Namen genannt.²⁴ In analoger Absicht wurde vorgeschlagen, in der weiblichen Figur bei der Webkunst keine Personifikation, sondern Naema, eine weitere Tochter Lamechs zu sehen, die unter die biblischen "Erfinder" fallen würde.²⁵ Andere Szenen, wie die Darstellung der Medizin, müssen sich indes nach wie vor mit der abstrakten Benennung zufriedengeben, obgleich es ebenfalls berühmte Repräsentanten gab. Zu einem großen Teil scheint die Identifizierung der dargestellten Personen im Belieben des Interpreten zu stehen bzw. aus dessen kulturhistorischer Bildung zu resultieren. So ließ Vasari im Blick auf den Zyklus anderen Assoziationen ihren Lauf und glaubte, sein Spezialwissen über die Entwicklung der bildenden Kunst einbringend, in den Künstlern Apelles und Phidias erkennen zu können.²⁶ Seine Lesart hat sich im Gegensatz zu derjenigen SCHLOSSERS nicht durchsetzen können, weil seine Mythen längst als solche gelesen werden, während dies der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung erst noch bevorsteht.

20 Brunetto Latini [Anm. 18], Kap. I, 31 und Kap. I, 17.

21 Marlis von Hessert, Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I. Köln, Weimar 1991, Kap. 1, S. 7-17.

22 Die Nordseite wies ehemals keine Reliefs auf. Dort befand sich eine hölzerne Brücke, die vom Turm ins Kircheninnere führte; die heute dort befindlichen Reliefs von Luca della Robbia sind erst 1437-39 hinzugekommen; s. dazu und zur Verschiebung der Reliefs mit den bildenden Künsten Kreytenberg [Anm. 9], S. 57.

23 Schlosser [Anm. 1], S. 67-76.

24 Vgl. Anm. 20.

25 Schlosser [Anm. 1], S. 71; Evans [Anm. 3], S. 324.

26 Vasari [Anm. 8], Bd. II, S. 169: ... *le due fatte da Giotto, come si disse; dove in una per la pittura Apelle dipigne, e nell'altra Fidia per la scultura lavora con lo scarpello* ('... die beiden, die Giotto zugeschrieben werden, wobei in der einen für die Malerei Apelles malend dargestellt ist und in der anderen Phidias die Skulptur mit dem Meißel repräsentiert').

Eine derart von schriftlichen Quellen geleitete Lesart des Programms führt offensichtlich nicht weiter, sondern blickt an den spezifischen Qualitäten dieser einzigartigen Lösung vorbei.²⁷ Sie vernachlässigt sowohl die originelle Bildsprache wie auch die deutlich spürbare Intention der Florentiner, ihre Errungenschaften der Gegenwart, das detailliert gemeißelte zeitgenössische Können in jenen heilsgeschichtlichen Plan einzubinden, der mit der Schöpfung begann. Die Heilsgeschichte bildet das Grundmuster der Erzählung, gerahmt wird sie von zwei Schöpfungsvarianten, der göttlichen und der künstlerischen.

Blicken wir aus dieser Perspektive ein weiteres Mal auf einzelne Szenen, deren wohl-durchdachter Aufbau weit mehr leistet als die Wiedererkennbarkeit spezifischer Tätigkeiten. Ihr Kontext ist, wie eingangs erwähnt, die Repräsentation des menschlichen Wissens, das im oberen Register in das gängige Schema der Siebenzahl gesetzt wurde und dem eine gleichgroße Anzahl an Relieffeldern zugeordnet wird, um die traditionell minderwertigen sogenannten "notwendigen" Arbeiten – respektive Künste – ausführlich zu schildern. Dieser Rahmen bietet Begrenzung und Perspektive zugleich, sodaß einundzwanzig Felder mit passenden Sujets gefüllt werden können und müssen, wobei der Bildhauer sich nur aus einem geringen Schatz von Vorbildern bedienen kann. An erster Stelle stehen die kanonischen *artes mechanicae*, denen er die bildenden Künste hinzufügt. Über das tradierte Schema der Siebenzahl hinausgehend bedient er sich (vielleicht auch hier in Rückgriff auf den Peruginer Brunnen) des Kunstgriffes, biblische Ereignisse und Erfinder einzufügen, die den Kreis der Szenen nicht nur erweitern, sondern ihm eine historische und heilsgeschichtliche Dimension verleihen.

Die Vermutung, es handele sich um eine durchgängig chronologische und historisierende Erzählung von der Erschaffung des Menschen hin zu den bildenden Künsten, die von den ersten sieben Reliefs im Westen ausgelöst wird, läßt sich am bildlichen Befund aufgrund der beschriebenen Brüche nicht verifizieren. Dennoch weisen einige Darstellungen eine derart originelle und eigenständige Umsetzung der thematischen Vorgaben auf, daß trotz aller chronologischen Ungereimtheiten ein Interesse daran festzustellen ist, Vergangenheit und Gegenwart in der Ausformulierung der einzelnen Szenen voneinander zu scheiden. Der Versuch, die Menschheitsgeschichte in Form ihrer wissenschaftlichen und technischen Erfolge am Beispiel der mechanischen Künste abzubilden, fügt sich in das Bild einer selbstbewußten Zeitgenossenschaft, die sich an diesem Campanile ein Monument setzte.

Auf den ersten Blick scheinen die Darstellungen der biblischen *inventores* lediglich dem Bibeltext zu folgen und dementsprechend die biblischen Figuren bei ihrer spezifischen Tätigkeit zu zeigen, es scheint also jener Bildtypus vorzuliegen, den Herbert VON EINEM "Be-

²⁷ Vgl. in Anm. 3 die Literatur zur Ikonographie der *artes*. Norman und Hansen haben kontextuell eingebettete Interpretationen an ausgewählten Beispielen vorgenommen – die übrige Literatur beschränkt sich auf Überblicksdarstellungen, die der Bestimmung der personifizierten *artes* dienen.

schäftigungsbild" nannte.²⁸ So etwa auf der Westseite Jabal (Abb. 3), "Stammvater derer, die in Zelten und beim Vieh wohnen" (Gen 4,20), sein Bruder Jubal (Abb. 4) "Stammvater aller Zither- und Flötenspieler" (Gen 4,21) und Tubalkain (Abb. 5), "der die Geräte aller Erz- und Eisenhandwerker schmiedete" (Gen 4,22). Tatsächlich sitzt Jabal im Schneidersitz auf dem Boden, hat eine Plane zurückgeschlagen und blickt auf die vor ihm weidenden Schafe, die von einem Hund bewacht werden. Jubals Werkstatt der Blasinstrumente ist mit großzügig dekoriertem Mobiliar versehen, in einem aufgeschlagenen Zelt untergebracht und zeigt ihn in eine Tuba blasend. Tubalkain dagegen sitzt in einer modernen Werkstatt auf einem kleinen Holzschemel und bearbeitet mit Blasebalg und Zange ein Stück Metall.

Passen sich die beiden Zelte der ersten Reliefs allein dem Hexagon ästhetisch ansprechend an, oder dienen sie als Verweis auf eine vergangene Form der Behausung? Lediglich im Falle Jabals gibt der Bibeltext den Anlaß, ein Zelt darzustellen, und es wäre immerhin zu überlegen, ob diese beiden Zelte nicht den Versuch dokumentieren, ein frühes Stadium in der zivilisatorischen Entwicklung seit den ersten Arbeiten Adams und Evas darzustellen. Das Bild der Trunkenheit Noahs jedenfalls (Abb. 6) bietet eine weitere Variante der Behausung, die ebenfalls nur bedingt aus dem Bibeltext "Noah wurde der erste Ackerbauer und pflanzte einen Weinberg. Er trank vom Wein, wurde davon betrunken und lag entblößt in seinem Zelt" (Gen 9,20-21) zu erklären ist. Auf seine Trunkenheit weist die geleerte Schale, seine Blöße liegt offen zur Schau, aber statt eines Zeltes wölbt sich über ihm ein kunstvoll arrangierter Weinstock, dessen stützende Holzbalken so in das Sechseck eingepaßt sind, daß diejenige kultivierende Hand spürbar wird, die auch in der Lage ist, das große Weinfäß zu füllen, das das Bildfeld prominenter beherrscht, als der biblische Repräsentant dies tut. Hauptthemen sind die Trunkenheit und im Zusammenhang damit der Wein und sein Anbau. Damit ließe sich die Weinlaube begründen, und dennoch wird hier die Spannung zwischen dem Rekurs auf den Bibeltext und zeitgenössischen Gegebenheiten deutlich. Sowohl der Weinbauer Noah als auch die Fähigkeiten seiner modernen Nachfolger sind hier präsent.

Krasser noch zeigt sich dieses Verhältnis etwa bei dem von SCHLOSSER so genannten Gionitus, einem Astronom, der in einem höchst außergewöhnlichen Raum präsentiert wird. Er zeigt das Universum zwar aus der Innenperspektive, aber er bietet für den Betrachter zugleich einen Einblick in die "dahinter" liegenden Engelssphären. Ein Vielfaches an Perspektiven ist in diesem Relief zusammengebracht, um den Blick des Wissenschaftlers (der ja eigentlich zu den Vertretern der *artes liberales* zählt!) als sein Erkenntnisinstrument zu demonstrieren. Mit Hilfe eines modernen Apparates schaut er zum Himmel empor, an dessen materialisierter Außenhaut die Sternzeichen zu erkennen sind, und vor ihm steht auf dem Tisch ein Astrolabium, das jenes geschaute Wissen bereits verarbeitet hat. Im Vordergrund steht also die zeitgenössische Technik mit ihren Errungenschaften, und erst an zwei-

28 Herbert von Einem, Bemerkungen zur Bildhauerdarstellung des Nanni di Banco. In: Karl Oettinger u. Mohammed Rassen (Hgg.), Festschrift für Hans Sedlmayer. München 1962, S. 68-79, hier S. 72.

ter Stelle kommt vielleicht die Konnotation mit einem historischen Gelehrten.²⁹ In ähnlicher Weise wird Zeitgenossenschaft am Handwerk des Arztes vergegenwärtigt, dessen Praxis in einem dezidiert modernen, mit Ziegeln gedeckten Haus untergebracht ist. Und die ambitionierte, detailgetreue Wiedergabe eines Webstuhls, des einzigen Werkzeuges, das hier – wie auch in der historischen Realität – einer Frau zugeordnet ist, darf als stolzes Präsentieren jüngster Technik verstanden werden. Vor allem aber sehen wir in der Darstellung der *armatura* die Kunst des Bauens an ihrem jüngsten Meisterwerk (Abb. 7), nämlich einem Turm, exemplifiziert. Auch wenn Türme in der christlichen Ikonographie des Mittelalters durch das Bildvokabular des Babylonischen Turms gleichsam vom Beigeschmack des Hochmuts kontaminiert sind, muß man hier die positive Anspielung auf den gerade *in toto* vor Augen stehenden Campanile in Rechnung stellen. Gerade hier sehen wir die Kombination eines repräsentativen Beispiels der Kunst mit dem Hinweis auf die der Florentiner Künstler.

Wenn auch der Begriff "Chronologie" diese heterogenen Beispiele aus Vergangenheit und Gegenwart nicht zusammenbinden kann, möchte ich angesichts des offenbar gewordenen Zeit- und Zivilisationsbewußtseins folgende These formulieren: Zur Darstellung ihrer modernen Errungenschaften haben sich die Florentiner zweier Folien bedient; einerseits des abstrakten und zugleich nobilitierenden System der *artes*, andererseits der Menschheitsgeschichte, um anzudeuten, daß man zwar auf den Erkenntnissen früherer Zivilisationsstufen aufbaut, sie aber ebenso überwunden hat wie die mühsamen Arbeiten der Ureltern.³⁰ Kron-

29 Die Auswirkungen der zeitgenössischen Naturwissenschaft auf Vorstellung und Bild der Schöpfung hat Johannes Zahlten unter Heranziehung vieler Bildbeispiele und Quellen untersucht; vgl. Johannes Zahlten, 'Creatio mundi'. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 13). Stuttgart 1979. In den Darstellungen des vierten Schöpfungstags werden vornehmlich Sphärenkreise, Zodiakus und Planeten als "wissenschaftliche Demonstrationen" verwendet, wie Zahlten sie benennt; ebd., S. 174-187, Zitat S. 187.

30 Die beiden mythologischen Figuren Daedalus und Herkules sind dem zeitlichen Schema gleichsam enthoben und stehen für Erfindergeist und Stärke. Auf breiterem Raum müßte man der Frage nachgehen, ob Daedalus hier tatsächlich eine positiv besetzte Figur ist. Er ist selbstredend der große Erfinder, und das Relief zeigt ihn demgemäß mit seinen selbstgebauten Flügeln hoch in den Lüften. Ausgerechnet diese Erfindung kostete jedoch seinen Sohn Ikarus das Leben, und wie wir aus der späteren Ikonographie des Themas wissen, wird der Triumph der Erfindung von der Warnung vor dem Hochmut verdrängt. Vgl. Daedalus. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I (1968), Sp. 465. Wäre der untere Teil des Reliefs nicht so stark beschädigt, könnte man entscheiden, ob auch hier der Sturz eingearbeitet wurde, wenn dem so wäre, könnte man in ihm ein Gegenmodell aus der Antike sehen, das inzwischen durch gottesfürchtige Umsicht der Künstler ersetzt worden ist. Herkules läßt sich nicht als "Erfinder" erklären und nach Nikolaus Himmelmann, *Nudità ideale*. In: Salvatore Settis (Hg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2 Bde. Turin 1985, S. 199-278, bes. S. 229f. ist er als allegorisch politische Figur zu deuten, die an florentinische Traditionen anknüpft; vgl. zur florentiner Herkulesikonographie Hessert [Anm. 21]. Zur ambivalenten Semantik des Herkules im Mittelalter s. Karl Clausberg, *Herkules-Metamorphosen: Glanz und Elend der Atlanten im Mittelalter*. In: Ralph Kray u. Stephan Oettermann (Hgg.), *Herkules/Herkules*, 2 Bde. Basel 1994, Bd. 2, S. 47-72.

zeugen dafür wie auch für das gottgefällige Handwerk sind am Schluß der Reihe die bildenden Künste.

Sie sind schon allein dadurch hervorgehoben, daß ihnen drei Relieffelder zugestanden werden, auf denen ausführlich die intellektuellen und praktischen Fähigkeiten ihrer Vertreter geschildert werden. Obgleich auch sie, ebenso wie die Wein- und Wollwirtschaft oder die Gesetzgebung, im Kontext der zuvor beschriebenen kommunal bedingten Charakterisierungen eines florierenden wirtschaftlichen und funktionierenden gesellschaftlichen Lebens in Florenz zu sehen sind, erhalten sie durch Anzahl und Stellung der Reliefs einen Sonderstatus. Ihre Leistung nämlich ist es, wie der Turm selbst es beweist, das technische Wissen zum Dienste Gottes zu nutzen.

Der älteste der drei Künstler, der Architekt, wird bei einer dezidiert intellektuellen Tätigkeit gezeigt, der Zirkelmessung nämlich, die auch als Darstellungsformel für die göttliche Erschaffung der Welt diente.³¹ Maler und Bildhauer hingegen sind handwerklich mit der Herstellung von Altarbild und menschlicher Skulptur beschäftigt – Tätigkeiten also, die im Dienst der Kirche stehen und zudem die menschliche Kreation herausstreichen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Erschaffung Adams (Abb. 1) mit der Bildhauerwerkstatt vergleicht, in der der gebeugt sitzende Künstler ausgerechnet eine menschliche Figur bearbeitet. In der durch üppige Bepflanzung definierten Paradieslandschaft beugt sich ein idealtypisch gegebener jugendlicher Schöpfergott ebenfalls konzentrierten Blickes zu dem am Boden liegenden Adam. Seine ausgestreckte rechte Hand erinnert an den entscheidenden Akt, mit dem er ihm gerade den Atem eingehaucht hat. Der Körper Adams lebt bereits, er zeigt die ersten Regungen, indem er sich in der Haltung eines antiken Flußgottes auf einen Unterarm stützt und mit der rechten eine Art Grußformel andeutet. Die eigentliche Handlung ist bereits geschehen und war spiritueller Natur, so daß der Bildhauer hier zur Bewegung der Szene auf das Gewand des Agierenden zurückgreifen muß, das sich hinter dem Rücken des Schöpfers aufbauscht. Bei der Repräsentation der Bildhauerei – oder besser gesagt: des Bildhauers bei der Arbeit (Abb. 2) – befinden wir uns in einem zeitgenössischen Atelier mit Bänken und Truhen, dessen Werkzeuge teils an der Wand befestigt und teils auf dem Boden verstreut sind. Seine Arbeit zwingt den Künstler, einen bärtigen Mann mittleren Alters, sich vom Schemel weit herunterzubeugen, um die steinerne Figur auf der Werkbank mit Hammer und Meißel zu bearbeiten. Es ist eine vollplastische, nackte Figur, deren Oberfläche noch nicht soweit bearbeitet ist, daß sie ihre Identität eindeutig preisgäbe, es läßt sich

31 Der Zirkel erklärt sich bei den Genesisbildern aus der mittelalterlichen Vorstellung des Schöpfers als Weltarchitekten, der alles ausgemessen und geordnet hat. Das Bild Gottes als Architekt läßt sich in den schriftlichen Quellen bis zu Alanus ab Insulis verfolgen und zeigt bereits deutlich die Beziehung von Gottesverständnis und Selbstverständnis des Architekten. Die meisten Darstellungen des Schöpfers mit Zirkel und Waage stammen aus dem 14. Jh.; vgl. Zahlten [Anm. 29], S. 153-155 und die abgebildeten Darstellungen, Wien Staatsbibliothek, Cod. 1179, f. 1v (13. Jh.), Abb. 269; Paris BN Ms. Lat 8846, f. 1r (England 13. Jh.), ebd. Abb. 123; London BL Roy. 2B VII, f. 1v (England, Anfang 14. Jh.), ebd. Abb. 168; Paris BN, Ms. fr. 20090 f. 3r (Frankreich Ende 14. Jh.), ebd. Abb. 132; Paris BN, Ms. fr. 22913, f. 2v (Frankreich 1376), ebd. Abb. 180.

aber konstatieren, daß sie nicht dem Kanon mittelalterlicher Plastik entspricht, sondern eher einer etwas ungelenkten Nachahmung einer antiken Statue. Darauf wurde mit Blick auf die sogenannte "Klassizität" Andrea Pisanos auch bereits hingewiesen,³² aber angesichts des thematischen Kontexts liegt die Erklärung dafür nicht in einem bewußten Antikenrückgriff, sondern in der Tatsache, daß es bei der Darstellung nackter Menschen noch immer der antiken Vorbilder bedurfte,³³ wie auch die Figur des Adam bestätigt. Vom omnipotenten Schöpfergott, der Leben einhaucht, führt das untere Register zum Bildhauer, der menschliche Figuren schafft. Die Analogie ist ebenso wenig zu leugnen wie die Tatsache, daß der Maßstabsunterschied der kleinen Plastik zu Adam und die räumliche und zeitliche Verortung beider Szenen deutliche Unterschiede in der Wertung der Handlungen zum Ausdruck bringt. Keine direkte Gleichsetzung also, sondern eine Parallelisierung, die ihre Erklärung erst aus dem gesamten Kontext erhält.

Durch diese Verortung im menscheitsgeschichtlichen Kontext thematisieren die Campanilereliefs bereits in den 1330/40er Jahren die herausragende Rolle der Künste im Dienst der Heilsgeschichte, die Nanni di Banco 80 Jahre später (1414-16) in seinem Relief an Orsanmichele durch eine detailgetreue Wiedergabe einer Bildhauerwerkstatt zu unterstreichen suchte. Während allerdings im Relief der Frührenaissance, wie Herbert VON EINEM herausgearbeitet hat, das Konzept des göttlichen Künstlers durch die artifizielle Belebung seines gerade geschaffenen Werkstückes zum Ausdruck gelangen soll, leistet der spätmittelalterliche Zyklus die Nobilitierung des Künstlers durch Erzähllogik und Analogiebildung. Im Rahmen der hier vorgestellten Wissensordnung, die die Theologie an die oberste Stelle setzt, haben die bildenden Künste – und unter ihnen in besonderem Maße die Bildhauerei – ihren höchstmöglichen Rang erhalten. Die Außenwand des Campanile, eines Exempels von Gottesdienst und Kunstfertigkeit, gab dafür die gelegene Folie.

32 Moskowitz [Anm. 9], S. 43.

33 Vgl. Himmelmann [Anm. 30].

ANHANG

Florenz, Campanile

Schematische Darstellung der Relieffelder

Westen (Planeten)

Saturn	Jupiter	Mars	Sol	Venus	Merkur	Luna
Schöpfung Adams	Schöpfung Evas	menschl. Arbeiten	Jabal	Jubal	Tubalkain	Noah

Süden (Tugenden)

Glaube	Liebe	Hoffnung	Klugheit	Gerechtig- keit	Mäßigung	Kraft
“Gionitus”	Baukunst	Medizin	Reitkunst	Weberei	“Phoro- neus”	Daedalus

Osten (*artes liberales*)

Astro- nomie	Musik	Geometrie	Grammatik	Rhetorik	Logik	Arith- metik
Segeln	Herkules und Kakus	Landwirt- schaft	Theater			Architek- tur

Norden (Sakramente)

Taufe	Beichte	Hochzeit	Priester- weihe	Firmung	Eucha- ristie	Letzte Ölung
Skulptur (ehem. Ostwand)	Malerei (ehem. Ostwand)					



Abbildung 1

Florenz, Domcampanile: Erschaffung Adams



Abbildung 2

Florenz, Domcampanile: Bildhauerei



Abbildung 3

Florenz, Domcampanile: Jabal



Abbildung 4
Florenz, Domcampanile: Jubal



Abbildung 5
Florenz, Domcampanile: Tubalkain



Abbildung 6
Florenz, Domcampanile: Noah



Abbildung 7

Florenz, Domcampanile: Baukunst