

## Huth, Andreas

Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke : Zur Objektgeschichte von Arnolfo di Cambios  
Marientod in Berlin

### In:

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 125-146. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

### Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108880

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

### Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke

### Zur Objektgeschichte von Arnolfo di Cambios Marientod in Berlin

Seltsam disparat und versehrt mutet eine Marmorgruppe an (Abb. 1), die im Erdgeschoss des Bode-Museums in Berlin ausgestellt ist: Eine liegende Frau ohne Gesicht, über deren Füße sich ein junger Mann mit schmerzverzerrtem Gesicht beugt; links oberhalb der Szene auf einem Wandboard die Büsten zweier bärtiger Männer, ebenfalls stark beschädigt.<sup>1</sup> Das Thema der Darstellung ist nicht leicht zu identifizieren, es ist aber kaum zu übersehen, dass die Relieffragmente eine lange und wechselvolle Geschichte hinter sich haben, also im Sinne Riegls einen hohen „Alterswert“ besitzen.<sup>2</sup> Neben den (hier durch die Beschädigungen stark reduzierten) ästhetischen Aspekten ist es vor allem die Historizität solcher Artefakte, deretwegen sie im Museum aufbewahrt werden, die sie für das Publikum interessant und zum Gegenstand kunsthistorischen Interesses macht. Wie bei vielen musealisierten Objekten aus einem christlich-religiösen Kontext sind in der aktuellen Präsentationsform weder die ursprüngliche Funktion der Marmorgruppe noch die spezifischen Rezeptionsbedingungen, für die sie geschaffen wurde, ablesbar. Im konkreten Fall handelt es sich bei der dargestellten Frau immerhin um die wichtigste christliche Heilige: die ‚Gottesmutter‘ Maria. Im Laufe der Geschichte dieses Objekts ging nicht nur das Wissen um das Thema der Gruppe – der Tod bzw. ‚Schlaf‘ Mariens – verloren, sondern wandelte sich auch ihre Funktion, wechselte ihr Standort, änderten sich ihr Wert und Zustand. Der folgende Beitrag versucht die Objektgeschichte der Berliner Fragmente zu rekonstruieren und das Exemplarische wie das Besondere ihres Schicksals aufzuzeigen.

Die hierfür gewählte Form – eine chronologische Darstellung mit knappen Kontextualisierungen und zurückhaltenden Deutungsversuchen – ist als Konzept nach wie vor erklärungsbedürftig. Zwar ist die Beschäftigung mit der Geschichte von Objekten seit den Anfängen unserer Disziplin fester Bestandteil der wissenschaftlichen Forschung, wurde aber meist nur selektiv eingesetzt und ist als eigener methodischer Ansatz unter den Bezeichnungen *Objektgeschichte*, *Objektbiografie* und *Dingkarriere* erst seit den Impulsen aus der Anthropologie und der Soziologie in den

1980er und 1990er Jahren auf dem Weg zu einer theoretischen Fundierung.<sup>3</sup> Jenseits objektmonografischer Studien, die Kunst- oder Bauwerke von ihrer Entstehung bis zum Zeitpunkt XY untersuchen, und einer als ‚Hilfswissenschaft‘ eingesetzten Rekonstruktion der Objekthistorie, der es primär um Datierungen und Zuschreibungen geht, war es meines Wissens zuerst die kunsthistorische Rezeptionsästhetik, die mit dem Konzept mehr anzufangen wusste. Als Beispiel sei hier Wolfgang Kemps Aufsatz zu Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella (1986) genannt,<sup>4</sup> in dem er aus der Rekonstruktion der Objektgeschichte Schlüsse für die zahlreichen Veränderungen unterworfenen Wahrnehmung des Bildes zieht. Kemp beschränkt sich dabei nicht auf die Beschreibung des entstehungszeitlichen Kontexts – Masaccios Fresko musste sich gegen die trecenteske Ausmalung behaupten –, sondern fragt auch nach den Folgen der Abnahme des Freskos von der Wand, seinen Ortswechselln und der Ausstellung im Kirchenraum.

Für zwei Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte, die Restaurierungswissenschaften und die Denkmalpflege, war und ist hingegen die Auseinandersetzung mit der Geschichte von Objekten eine alltägliche Aufgabe. Hier gab es deutlich früher als in den Kunstwissenschaften ein Bewusstsein für deren Historizität und Temporabilität, für die Herstellung als Prozess und für alle Formen von Veränderungen, was sich unter anderem in der Forderung niederschlug, Objekte in ihrer Gesamtheit und mit ihren sich überlagernden Gestaltungsschichten zu akzeptieren.<sup>5</sup> Im Fall der Berliner Marientod-Fragmente lieferte die der sorgfältigen Restaurierung vorausgehende gründliche Untersuchung entscheidende Informationen zu einem besonders dramatischen Abschnitt ihrer Geschichte. Doch der Reihe nach.

Die Berliner Gruppe besteht aktuell aus zwei Stücken: aus der liegenden Madonna, über deren Füße sich der junge Johannes beugt, und einer Doppelbüste zweier Apostel. Die Geschichte der Skulpturen lässt sich in drei große Abschnitte gliedern: 1) ihre Zeit als Bestandteil des mariologischen Programms der



Abb. 1: Fragmente des Marientod-Reliefs vom slichen Nebenportal, Marmor, Situation Bode-Museum 2024. Foto: Berlin, Bode-Museum (Skulpturensammlung) / Antje Voigt; CC BY-SA 4.0

Fassade des Florentiner Doms, also von etwa 1300 bis zum Abriss im Jahr 1587, 2) die folgenden rund 300 Jahre (1587–ca. 1900), für die wir kaum Informationen besitzen, und 3) die Zeit vom Auftauchen im Depot des Florentiner Kunsthändlers Stefano Bardini um 1900 bis in die Gegenwart.

### Der Marientod an der Domfassade

Ende des Trecento, nach dem Sieg der guelfischen Partei in Florenz,<sup>6</sup> beschloss die Stadtregierung mehrere gewaltige Bauprojekte: einen neuen Mauerring, ein Rathaus und den Neubau der Bischofskirche.<sup>7</sup> Letzterer lag auch im Interesse Papst Bonifaz' VIII., der seiner Macht in der Toskana sichtbaren Ausdruck verleihen wollte und deshalb den Bau durch Indulgenzen förderte.<sup>8</sup> Die Kathedrale sollte größer und prächtiger werden als die Bischofskirchen der ghibellinischen Konkurrentinnen Pisa und Siena; vor allem die Größe und Pracht des sienesischen Doms mit seiner zehn Jahre zuvor begonnenen, in Italien einzigartigen skulpturalen Fassadendekoration war zu übertreffen.<sup>9</sup> Um dem Neubau mehr Resonanzraum zu verschaffen, wurden zuerst die westlichen Joche der Vorgängerkirche abgetragen und die neue Fassade in einem größeren Abstand zum gegenüberliegenden Baptisterium errichtet.<sup>10</sup> Schon vor der offiziellen Segnung des

Grundsteins durch den päpstlichen Kardinallegaten im September 1296 begannen gleich an mehreren Stellen die Arbeiten.<sup>11</sup> *Capomastro* der Bauhütte war Arnolfo di Cambio, der aus dem Florentiner Umland stammte und sich bereits durch Arbeiten im päpstlichen Rom und am Hofe Bonifaz' VIII. einen Namen gemacht hatte. Um dem ambitionierten Projekt möglichst rasch sichtbaren Ausdruck zu verleihen, erhielt die ohne eigenen Körper emporgewachsene neue Domfassade sofort ihren gesamten Schmuck: marmorne Säulen, Gesimse, Giebel, Reliefs und Statuen, mehrfarbige Inkrustationen und mosaizierte Ornamente.<sup>12</sup>

### Weibliche Heiligkeit

Die neue Bedeutung manifestierte sich auch im Wechsel des Patroziniums von der lokalen Heiligen Santa Reparata zur ‚Gottesmutter‘ Maria, die durch den Zusatz „del Fiore“ („der Blume“) zur Stadtpatronin der Blumenstadt „Fiorenza“ erklärt wurde, und dem „Salvator“.<sup>13</sup> Die wichtigsten Zonen der Fassade – die Lünetten über den drei Portalen – waren der Madonna und ihrem Sohn vorbehalten.<sup>14</sup> Sie zeigten einer Tagebuchnotiz Francesco Settmanis von 1587 zufolge in der nördlichen Lünette die „Natività di Nostro Signore“, über dem Hauptportal eine von Santa Reparata und San Zenobio gerahmte thronende Madonna mit Kind

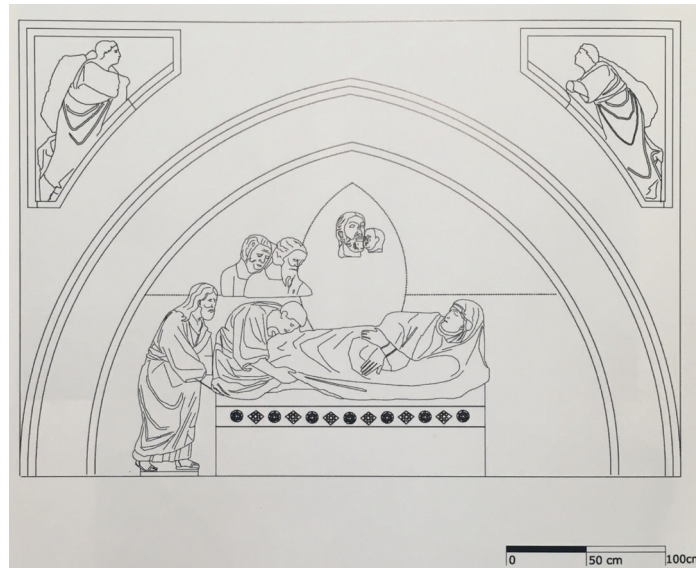


Abb. 2: Rekonstruktion der Marienod-Lette, Museo dell'Opera del Duomo (Enrica Neri Lusanna/Silvia Moretti) ÄÄ

und in der südlichen Lünette den „Transito di Maria“.<sup>15</sup> Settimanni nennt die Lünetten überraschenderweise „cappelletta“ bzw. „cappella“,<sup>16</sup> was wohl mehr mit der Verehrungswürdigkeit der auch als Sujets von Altarbildern vertrauten Darstellungen zusammenhing als eine liturgische Nutzung der Portalnischen überliefert.

Der Tagebucheintrag dokumentiert quasi nebenher die Funktion und Wahrnehmung der Bildwerke als ‚Medien weiblicher Heiligkeit‘, zumal sich mit ihnen mehrere christliche Hochfeste – Geburt Christi/Epiphaniäs (25. Dezember/6. Januar) sowie der Transitus Mariae/Mariae Himmelfahrt (15. August) – verbinden lassen, die gerade für den Dom eine wichtige Rolle spielten.<sup>17</sup> Bildliche Darstellungen weiterer bedeutender Stationen des Marienlebens, die gleichfalls als marianische Hochfeste – *Purificatio* (auch Mariae Lichtmess, 2. Februar), die in Florenz besonders wichtige Verkündigung (25. März, Beginn des Kalenderjahres) und die Geburt Mariae (8. September) – gefeiert werden, fehlen allerdings. Mit Christi Geburt in der nördlichen und der Aufnahme der Seele Mariens in den Himmel in der südlichen Lünette sind jedoch das Hauptereignis in der Vita der ‚Gottesmutter‘ und das trostreiche Ende ihres irdischen Daseins – beide Figuren liegen und sind gleich ausgerichtet – dargestellt.

Vielleicht sollte Arnolfos Marienod auch mit den von Boccaccio erwähnten „großen Marmorsarkophagen“<sup>18</sup> und den Gräbern von „tutta la buona gente“ (Giovanni Villani)<sup>19</sup> auf der Piazza San Giovanni korrespondieren; immerhin zeigt die Lünette nicht nur den Tod Mariens, sondern auch die besondere Gnade,

die ihrer Seele zuteilwird. Für Giotto wenig später für Ognissanti geschaffenes Retabel mit der gleichen Szene hat Stefan Weppelmann eine Bezugnahme auf die Totenklage und die Bestattung im Kreuzgang überzeugend begründet.<sup>20</sup>

### Die südliche Lünette

Im Zentrum der Marienod-Lünette über dem südlichen Westportal (Rekonstruktion: Abb. 2) war die aufgebahrte Madonna positioniert,<sup>21</sup> links von ihr standen zwei gebückte Apostel.<sup>22</sup> Maria umringten, wie Settimanni bestätigt,<sup>23</sup> weitere trauernde Apostel, von denen jedoch kaum mehr als einige Stücke erhalten sind.<sup>24</sup> In der mittleren Achse, über dem Schoß der liegenden Madonna, erhob sich Christus mit der als Kleinkind dargestellten Seele seiner Mutter.<sup>25</sup>

Die Figuren bestehen aus mittel- bis feinkörnigem Marmor.<sup>26</sup> Sie sind nicht als Vollfiguren, sondern als Hochreliefs ausgeführt; die Stärke der verwendeten Marmorplatten variiert, erreicht aber maximal ein Maß von 26 cm.<sup>27</sup> Die so blockhaft wirkende Liegefigur mit dem Evangelisten Johannes ist hingegen aus zwei Teilstücken zusammengesetzt: dem eigentlichen Relief und einer rückwärtigen Trägerplatte (Abb. 3).<sup>28</sup> Andere Figuren der Domfassade zeigen eine ähnliche Konstruktion. So ist beispielsweise die monumentale Skulptur des thronenden Papstes Bonifaz VIII. sogar aus insgesamt zwölf, zum Teil erstaunlich schmalen Marmorstücken montiert.<sup>29</sup> Die plausibelste Erklärung hierfür ist die ökonomische Verwendung des



Abb. 3: Relief mit liegender Madonna mit Johannes und Rkplatte, Marmor Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

möglicherweise wegen des großen Marmorbedarfs bei der eiligen Errichtung der Fassade höchst knappen Materials. Die sparsame Arbeitsweise belegt auch die ins Bahrtuch greifende Hand des aus einer eigenen Marmortafel gearbeiteten vorderen Apostels (sog. Torrigiani-Apostel, Abb. 4).<sup>30</sup> Trotz solcher Beschränkungen wirken die Komposition und die einzelnen Figuren erstaunlich plastisch, was nicht nur an ihrer geschickten Anordnung liegt, sondern auch an ihrer geeigneten Anbringung, die den steilen Blickwinkel der zwischen Baptisterium und Dom befindlichen Betrachter\*innen berücksichtigt.<sup>31</sup> Möglicherweise waren die Figuren vor farbig inkrustierten bzw. mosaizierten Rückwänden montiert.<sup>32</sup> Zudem ist nicht auszuschließen, dass die Oberflächen der Bildwerke zumindest teilweise polychromiert gewesen sind,<sup>33</sup> was wie die eingesetzten Glasaugen bei der thronenden Madonna über dem Hauptportal für einen starken Präsenzeffekt gesorgt hätte.

### Der Abriss der Domfassade

Die Fassade war noch längst nicht fertig, da gerieten die Arbeiten ins Stocken. Papst Bonifaz VIII. hatte sich mit der Stadtregierung überworfen, in Florenz waren heftige Straßenkämpfe zwischen seinen Parteigänger\*innen und ihren Gegner\*innen ausgebrochen. Doch

auch nach dem gewaltsamen Tod des Papstes 1303 in Anagni besserte sich die Lage nicht: Sein Nachfolger Benedikt XI. verhängte ein jahrelanges Interdikt gegen die Stadt. Hinzu kam, dass in diesen Jahren Arnolfo di Cambio starb.<sup>34</sup> In den 1320er Jahren brachen die wegen Geld- und Materialmangels bereits vorher schon immer wieder pausierenden Arbeiten anscheinend ganz ab.<sup>35</sup> Die seit 1331 von der Arte della Lana verwaltete Dom-Opera berief Mitte der 1330er Jahre mit Giotto zwar einen neuen *capomastro*,<sup>36</sup> setzte diesen aber auf die Errichtung eines Glockenturms als neues Prestige-Objekt an. Ein Fresko mit der Schutzmantelmadonna in den Räumen der nahen Loggia del Bigallo, das 1342, also wenige Jahre nach Giottos Tod entstand, zeigt den bis dahin erreichten Zustand: Die begonnene Fassade, dahinter die alte Kirche, daneben der noch unfertige Glockenturm Giottos.<sup>37</sup>

Nach der Fertigstellung des neuen Doms muss dessen Eingangsseite in etwa so ausgesehen haben, wie sie die Kopie einer Zeichnung Bernardino Poccettis zeigt,<sup>38</sup> die wahrscheinlich kurz vor dem im Januar 1587 (nach dem Florentiner Kalender 1586) begonnenen Abriss der Fassade entstand. Die Zeichnung und die Tagebucheinträge Francesco Settimanis sind die ersten und letzten Belege für die ursprüngliche Position der Marien- und Kinderszene. Für etwa 280 Jahre gehörten die Portallünetten mit den Darstellungen der Madonna zum Alltag der Florentiner\*innen und wurden beim



Abb. 4: Apostel aus dem Giardino Torrigiani, Marmor, Privatbesitz (Collezione Torrigiani)

Passieren der Piazza San Giovanni, bei Kindstufen im Baptisterium, an hohen Feiertagen sowie bei Festen und Prozessionen angeschaut; trotz der Omnipräsenz von Madonnenbildern im Stadtraum ist eine emotionale Beziehung zu den Portalskulpturen anzunehmen. Das bestätigt nicht nur Settimannis eigenes Bedauern über die Zerstörung der Fassade, sondern vor allem die Aussage, manchen Florentiner\*innen schien es, dass „die Schläge der Hämmer ihnen das Herz zersprengen“.<sup>39</sup> Während die architektonischen Elemente offenbar tatsächlich zerschlagen wurden, verbrachte die Dombauhütte die meisten der Fassadenskulpturen in ihre Depots,<sup>40</sup> wo sie größtenteils bis Anfang des 19. Jahrhunderts verblieben. Mit wachsendem zeitlichem Abstand zum Fassadenabriss und in Folge ihrer Unsichtbarkeit ging die emotionale Beziehung zu den Skulpturen verloren; ihre einst bewunderte künstlerische Qualität spielte im Depot keine Rolle mehr. Aufbewahrt wurden die Stücke dennoch. Lediglich von einer Statue – der des thronenden Papstes Bonifaz VIII. – ist bekannt, dass sie das Depot früher verließ und sich

Ende des 17. Jahrhunderts im Garten der Familie Riccardi in der Via Valfonda befand.<sup>41</sup>

### Die Soppressioni napoleoniche und der Verkauf der Skulpturen

Ein Teil der übrigen Figuren scheint im Zuge der gegen kirchliche Besitztümer gerichteten *Soppressioni napoleoniche* nach dem am 30. Mai 1808 vollzogenen Anschluss des Königreichs Etrurien an das französische Kaiserreich verkauft worden zu sein; nur die Madonna mit den Glasaugen und einige wenige andere Stücke der arnofinischen Fassade verblieben im Besitz der Dom-Opera.<sup>42</sup> Zu den Käufer\*innen gehörte der wohlhabende und einflussreiche Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi, der einige Statuen in seinem um Teile des aufgelösten Nonnenklosters Sant’Anna sul Prato – ebenfalls 1808/1809 erworben – erweiterten Garten installieren ließ.<sup>43</sup> Mit der Gestaltung des Gartens hatte er 1813 den Architekten Luigi de Cambray Digny (1778–1843) beauftragt,<sup>44</sup> der sich an den gerade modernen Landschaftsgärten mit ihren verschlungenen Wegen und überraschenden Durchblicken, ihren Grotten, Grabmonumenten, Klein- und Ruinenarchitekturen orientierte. Vorbild waren nicht allein englische Gärten, sondern auch lokale bzw. italienische und – angesichts der familiären Bindungen des Architekten an Frankreich und der Napoleonischen Herrschaft wenig überraschend – französische Anlagen.<sup>45</sup> Wichtiger noch als reale Vorbilder waren vermutlich Gartenbücher wie die von Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1779–1785)<sup>46</sup> und von Ercole Silva (1801 und 1813)<sup>47</sup> sowie Stichwerke mit Darstellungen moderner Gartengestaltungen.<sup>48</sup> In ihnen waren Bilder von Gräbern und Kenotaphen zu finden, die wie das berühmte Grabmal von Jean-Jacques Rousseau in Ermenonville lagernde Frauen zeigten;<sup>49</sup> es lag nahe, die erworbenen Lünettenmadonnen auf eine ähnliche Weise zu inszenieren.

Im Zuge der Arbeiten wurden die Statue von Papst Bonifaz und weitere Skulpturen aus dem auf der gegenüberliegenden Seite der Via della Scala in Garten der Riccardi (*Giardino in Valfonda*), der gleichfalls seit 1808 Giuseppe Stiozzi Ridolfi gehörte, in die Orti Oricellari gebracht.<sup>50</sup> Ob sich dort auch die Berliner Marientod-Fragmente oder die *Madonna della Natività* befanden, ist unbekannt, sie hätten jedoch wegen ihrer morbiden Anmutung – die eine tatsächlich eine Tote, die andere nach Auffassung einiger Kunsthistoriker\*innen ein Rekurs auf die Deckelfiguren etruskischer Urnen<sup>51</sup> – hervorragend in die Grotten, Kleinarchitekturen oder



Abb. 5: Emilio Burci, Ansicht der Außenwand des Klosters Sant'Anna („La Badia“), Vedute del Giardino del Mar: Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari, Firenze 1832

die Reste der Klosterkirche gepasst.<sup>52</sup> Die besondere Atmosphäre solcher Gärten kritisierte 1819 der Architekt Giuseppe del Rosso<sup>53</sup> in der auf die Orti Oricellari gemünzten Streitschrift *Considerazioni sulla convenienza degli ornamenti dei giardini italiani, rapporto a quelli delle altre nazioni* mit folgenden Worten: „le celle mortuarie, i sepolcri, ed altri ricercati emblemici di tristezza; la riproduzione in pittura del più deforme gotico che sia mai esistito, che essendo vero farebbesi di tutto per togliersi d'avanti un tanto orrore disgustoso, che ci rammenta, e rimprovera la barbarie dei bassi tempi; e tante altre deprivazioni del buon senso, e deliri di inferma fantasia indegni degli Architetti che han vita in questo secolo.“<sup>54</sup> Angesichts solcher Formulierungen ist es vorstellbar, dass Giuseppe del Rosso auch die beiden liegenden Madonnen in den Orti Oricellari gesehen hat.

Von der damaligen Gestaltung der Orti Oricellari gibt eine Stichserie Emilio Burcis von 1832 eine Vorstellung.<sup>55</sup> Auf dem mit „LA BADIA“ betitelten Blatt (Abb. 5) sind die Außenmauern des Klosters Sant'Anna zu sehen, in die mehrere Figuren der Domfassade eingesetzt sind.<sup>56</sup> Trotzdem sie dort erstmals nach fast 300 Jahren wieder Teil eines Sakralbaus waren, hatte sich ihre Funktion geändert: Sie sollten zu einer mittelalterlich-mystischen Atmosphäre beitragen; ihr altertümliches Aussehen diente dazu, dem *Gothic Revival* vergleichbar vage Assoziationen mit einem fernen und

fremden Zeitalter aufzurufen. Einst Teil eines größeren ikonografischen Programms waren sie nun seltene, kontextlose Einzelstücke bzw. – wie einige Engel, Diakone und Propheten – ebensolche Paare.<sup>57</sup> Die Fremdheit der zum Gartendekor reduzierten Skulpturen steigerte, dass ihnen die ursprüngliche Distanz zu den Betrachter\*innen versagt war; sie schauten nicht mehr von einer mächtigen Kirchenfassade herab, sondern waren in Augenhöhe oder nur wenig höher installiert. Gerade bei Skulpturen wie dem thronenden Papst Bonifaz VIII. oder dem Berliner Marienod war aber die von Arnolfos Werkstatt einkalkulierte extreme Untersicht für die ‚korrekte‘ Wahrnehmung entscheidend. Quasi ebenerdig aufgestellt mussten sie sich zum „più deforme gotico, che sia mai esistito“, verwandeln.

Es ist wie gesagt nicht sicher, dass sich der Marienod jemals in den Orti Oricellari befunden hat. Er könnte beispielsweise auch im Giardino Torrigiani im Südwesten des Stadtgebiets aufgestellt gewesen sein,<sup>58</sup> der ebenfalls unter der Leitung von Luigi de Cambray Digny umgestaltet werden sollte,<sup>59</sup> und wo Piera Bettini 1950 den stehenden Apostel aus der Marienod-Lünette entdeckte.<sup>60</sup> Während die Torrigiani-Gärten im Besitz der Familie blieben, gingen die Orti Oricellari nach dem Tod des zweiten Giuseppe Stiozzi Ridolfi erst an Don Antonio Boncompagni-Ludovisi, Principe di Piombino,<sup>61</sup> und dann an die verwitwete russische Fürstin Olga Aleksandrovna Orlova.<sup>62</sup>

Nach ihrem Tod im Jahr 1880 fiel das Erbe an ihren Sohn Nikolai Alekseievitch Orlov, der den beweglichen Besitz nach Paris abtransportieren ließ,<sup>63</sup> und nach dessen Tod 1885 an seine beide Söhne. Diese verkauften ab 1890 zuerst viele der Skulpturen aus dem Garten und schließlich das in einzelne Grundstücke zerlegte Anwesen.<sup>64</sup> Während der Palazzo und der angrenzende Gartenbereich mit dem riesigen Polyphem an Ippolito Ginori Venturi ging,<sup>65</sup> übernahm die übrigen Grundstücke – unter anderem die Reste von Sant’Anna – der Großunternehmer Ferdinando Cesaroni (1836–1912), der nach dem Bau einer Straße quer durch den Garten wiederum Teile weiterverkaufte und sich selbst in dem an das ehemalige Kloster angrenzenden Bereich ein prächtiges „Villino“ errichten ließ.<sup>66</sup> Dort verblieben ein paar der Fassadenskulpturen, die deshalb noch Jahrzehnte später in der Fachliteratur als „già Collezione Cesaroni“ auftauchten.<sup>67</sup> Die Zerstörung der berühmten Orti Oricellari rief Proteste hervor;<sup>68</sup> die 1892 erfolgte Aufnahme in die nationale Denkmalliste kam zu spät.<sup>69</sup>

### Der Coup. Bardini und Bode

Ein Profiteur des Auskaufs war der umtriebige Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini,<sup>70</sup> der 1891 die Statue Papst Bonifaz’ VIII. erwarb und sie in seinem Showroom im Palazzo Mozzi in einer Nische auf der Ostseite als Blickfang arrangierte.<sup>71</sup> Schon 1893 konnte er sie an den Politiker Onorato Caetani, Duca di Sermoneta, verkaufen, der sie der Dom-Opera schenkte, damit diese den Papst – ein Urahn des Gönners – in der Kathedrale aufstelle.<sup>72</sup> Aus der Gartendekoration wurde über Nacht eine attraktive Ware und dann ein wertvolles Zeugnis der Familien- und Stadtgeschichte.

Interesse an solcher Ware hatten auch private Sammler\*innen und die Leitungen der großen europäischen Museen. Im Jahr 1901 gelang es Wilhelm Bode, Direktor der königlichen Sammlungen in Berlin und einer von Bardinis wichtigsten Geschäftspartner\*innen, eine „außerordentliche Bewilligung von zwei Millionen Mark zum Zweck von Erwerbungen für die Gemädegalerie und die Abteilung der mittelalterlichen Plastik“ zu erwirken.<sup>73</sup> Letztere sollte rechtzeitig vor der Eröffnung des im Bau befindlichen neuen Museums am Kupfergraben um passende Stücke erweitert werden.

Noch im selben Jahr erwarb Bode in Italien einige Skulpturen Nicola und Giovanni Pisanos.<sup>74</sup> Ob ihn auch Arbeiten Arnolfos interessierten, ist unsicher: 1891 hatte er ihn auf Grundlage zweier ihm zugeschriebener

Werke zu den „Schüler[n] und Mitarbeiter[n]“ Nicola Pisanos gezählt, „die ohne höhere Eigenart die Pfade ihres Meisters wandern“, ja er stehe „ganz unter des Meisters Einfluss, ist aber noch weniger selbstständig als Fra Guglielmo.“<sup>75</sup>

Von 1901 bis 1902 war auch der „wissenschaftliche Hilfsarbeiter“ der königlichen Museen Georg Swarzenski in Italien unterwegs und hielt nach „mittelalterlicher Plastik“ Ausschau.<sup>76</sup> Zwar haben sich weder im Bardini-Archiv dessen Visitenkarte oder ein Eintrag in einem – der schlecht gepflegten – Gästebücher Bardinis noch im Archiv der Staatlichen Museen ein entsprechender Brief Swarzenskis erhalten,<sup>77</sup> doch muss er den Florentiner Antiquar in jener Zeit aufgesucht haben. Anscheinend zeigte ihm Bardini den Marientod, die *Madonna della Natività*, zwei Engelsreliefs und weitere Stücke, die allesamt, so Swarzenski wenig später, „neuerdings im italienischen Kunsthandel (Bardini)“ aufgetaucht seien.<sup>78</sup> Zu einem unbekanntem Zeitpunkt informierte er Bode von seinen Entdeckungen, dem Bardini in einem Brief vom 7. Juni 1903 die Bereitstellung von Aufnahmen zusicherte: „Ho fatto fare le fotografie delle figure in marmo compresi gli angioi, che io attribuisco ai Cosmati e domattina gliele manderò per la posta.“<sup>79</sup> Spätestens mit deren Eintreffen war Bode über die Qualität der Skulpturen im Bilde.

Am 13. November 1903 hielt Swarzenski vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin einen Vortrag über seine Entdeckungen, die er für Fragmente eines Grabmals hielt und erstmals in die Nähe Arnolfo di Cambios rückte.<sup>80</sup> Eindrucksvoll waren anscheinend Bardinis Fotos, mit denen „der Vortragende [...] seine Ausführungen [...] illustrierte“, wie der Sitzungsbericht festhält.<sup>81</sup> Dort ist auch Bodes Anmerkung notiert, dass die „Anordnung und Neigung“ der beiden Köpfe „auf eine Gruppe von Aposteln beim Tod Mariae schließen lassen dürften“<sup>82</sup> – ein nicht zu unterschätzender Hinweis darauf, dass der Direktor möglicherweise ahnte, woher die Stücke tatsächlich stammten. Der Schlüssel könnte die im Vortrag behandelte Statue von Papst Bonifaz VIII. gewesen sein, die als ehemaliger Bestandteil der Domfassade bereits identifiziert war, und die in der von Giuseppe Richa (1757),<sup>83</sup> Leopoldo Cicognara (1823)<sup>84</sup> und Camillo Cavallucci (1881)<sup>85</sup> zitierten Fassadenbeschreibung Francesco Settimannis in den *Carte Rondinelli* im Zusammenhang mit den „due bellissimi Angioi aprivano un padiglione“ (ebenfalls von Swarzenski gezeigt),<sup>86</sup> der „Natività“<sup>87</sup> und „il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, [,], e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto“ genannt wurde.<sup>88</sup> Zumindest Cicognaras *Storia della scultura*

(1823–1824) kannte Bode bestens. Zudem hatte Swarzenski bemerkt, dass ein „Blattkyma [...] in genauester Übereinstimmung sich wiederfindet in den architektonischen Fragmenten von der alten Domfassade“.<sup>89</sup> Angesichts dieser Indizien ist eigentlich nur offen, ob den beiden die eventuelle Provenienz längst klar war und Bode seinen 27jährigen Mitarbeiter mit der wackligen Grabmalthese zur Tarnung seines bereits geplanten Coups vorschickte oder dieser wirklich daran glaubte.<sup>90</sup> Fest steht, dass Bode gleich auf der nächsten Sitzung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins am 27. November 1903 die „vorschussweise Erwerbung eines plastischen Werkes von einem Künstler aus der Zeit des Nicolò und Giovanni Pisano, Teile einer großen Grablegung (der Maria?) [Fragezeichen mit Bleistift nachgetragen] für [30000 geändert zu:] 36000 € it.“ beantragte.<sup>91</sup> Nur vier Tage später war das Geld – umgerechnet 29.337 Mark – schon angewiesen.<sup>92</sup> Bemerkenswert ist nicht nur die Eile, sondern auch, dass die Summe nicht aus den 1901 bewilligten staatlichen Mitteln beglichen wurde. Die später von Bodes vertrauter Mitarbeiterin Frida Schottmüller ausgestreute Nachricht,<sup>93</sup> der Marientod sei „in den Pariser Kunsthandel und von dort nach Berlin gelangt“,<sup>94</sup> war anscheinend eine bewusste Unwahrheit – und diente der nachträglichen Verschleierung eines noch skandalöseren Vorgangs.

Bardini fürchtete spätestens seit 1902 wegen neuer und deutlich schärferer Gesetze gegen die Ausfuhr von Kunstwerken (*Legge Nasi*, „*leggina catenaccio*“)<sup>95</sup> und laufender Gerichtsverfahren um seine Geschäfte, wie er Bode gegenüber immer wieder klagte.<sup>96</sup> Wenige Wochen nach dem Verkauf des Marientods nach Berlin schrieb er nach Berlin: „Dai giornali vedo che il nostro governo ha messo sotto processo il Conte Roncagli di Bergamo per la vendita del Gian. Bellino a lei fatta. Vengo anche a sapere che l'ordine di iniziare processi per qualunque oggetto, anche non importante, che sia andato all'estero senza permesso. Frattanto la prego di rammentarsi la promessa fattami, le raccomando di non esporre nel magazzino la figura perche sono già venuti amici suoi da me a domandare dell'altra figura, e con i miei impiegati non hanno fatto mistero del suo acquisto.“<sup>97</sup>

Um was für ein Stück es sich dabei handelte, ist unklar; der Brief zeigt aber, dass sich Bardini ernsthaft Sorgen machte und Bode warnte. Zwar hatten beide langjährige Erfahrung mit halb- und illegalen Ausfuhr aus Italien, wollten aber weder ihre Geschäfte gestört noch ihre Reputation gefährdet wissen. Das schloss freilich nicht aus, dass Bode gelegentlich sogar öffentlich die kriminellen Seiten des Kunsthandels

rechtfertigte: „Die rigorose Inventarisierung [sic] der Kunstwerke und die immer schärferen Verordnungen der Regierung gegen die Ausfuhr [...] auf der einen und die immer steigenden Preise für alte Kunstwerke auf der anderen Seite reizen ebenso sehr zur Umgehung aller dieser Verbote wie zur Nachahmung und Fälschung.“<sup>98</sup> Vielleicht waren es solche – für Bardini gefährlichen – Äußerungen, die den Händler Bode immer wieder zur Vorsicht mahnen ließen.

Im Februar 1904 erschien Georg Swarzenskis kaum veränderter Berliner Vortrag in der jährlichen *Zeitschrift für bildende Kunst*. Die Fragmente identifiziert er nach wie vor als Reste eines Grabmals – und schließt explizit aus, dass es sich um „Trümmer eines reichen Portalschmucks“ handeln könne, ja er weist sogar die Deutungen der „lebend ruhenden Gestalt“ als „Mutter‘ aus einer Geburtsszene, die Gruppe mit der Verstorbenen als Tod der Maria“ zurück.<sup>99</sup> Zur Begründung führt Swarzenski wiederum an, dass die „hervorragende Erhaltung“ und die „Abneigung der toskanischen (und speziell der florentinischen) Monumentaldekoration gegen einen derartig reichen plastischen Schmuck erzählenden Inhalts und in überlebensgroßen Figuren“ dagegen sprächen.<sup>100</sup> Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis darauf, woher Bardini die Skulpturen hatte, obwohl doch vielleicht gerade eine solche Angabe präzisere Aussagen zum ursprünglichen Aufstellungs-ort des ‚Grabmals‘ ermöglicht hätte. Wahrscheinlich hatte der Händler jede Auskunft hierzu verweigert; von der *Madonna della Natività* behauptete er später – sicher inkorrekt –, dass sie aus „dem Römischen“ stamme, wie Carl Frey kolportiert.<sup>101</sup> Obwohl der Marientod schon bezahlt war, ist die Skulptur noch als „Privatbesitz“ bzw. „im Besitz Bardinis“ aufgeführt. Das kann an der Redaktionszeit liegen – oder ein Versuch sein, durch die Publikation das Bekanntwerden des Verkaufs herauszuzögern. Von der „weiblichen Heiligkeit“ der Madonna war nichts mehr übrig; in Fritz Burgers im gleichen Jahr publizierter *Geschichte des florentinischen Grabmals* wird aus ihr gar ein Mann.<sup>102</sup>

### Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke

Im April 1904, wenige Monate vor der für Herbst geplanten Eröffnung des Museumsneubaus, reiste Bode nach Florenz, wo er gleich Bardini aufsuchte.<sup>103</sup> Wahrscheinlich besprachen die beiden bei dieser Gelegenheit den Transport des Marientods und der beiden Apostelköpfe nach Berlin. Wegen der Gesetzesverschärfungen und seiner laufenden Gerichtsverfahren traf Bardini diesmal besondere Vorsichtsmaßnahmen: Nach der Herstellung



Abb. 6: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Marmor, Sägespuren und rückseitige Aushöhlung, Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

eines Gipsabgusses ließ er die Marmorfigur der toten Madonna und des Johannes mit einer Seilsäge in sechs handliche Stücke zertrennen und rückseitig aushöhlen (Abb. 6, 7),<sup>104</sup> dann schickte er die Teile – wahrscheinlich mit der Eisenbahn – nach Paris.<sup>105</sup> Ob Zufall oder nicht, im Juni 1904 waren Bardini und Bode ebenfalls in Paris und reisten dann nach London weiter. Zum großen Bedauern des um die Geheimhaltung ihres Coups besorgten Kunsthändlers trafen sie sich aber nicht.<sup>106</sup> Bardini schrieb Bode am 21. Juni 1904 aus London: „Speravo di trovarla a Parigi o a Londra ma non sono fortunato. [...] A Ottobre mi propongo di fare una corsa a Berlino ma la prego ad aspettare ad esporre la figura che le venne prima da Parigi, ancora un poco. Sarebbe troppo presto!“<sup>107</sup> Offenbar hatte Bardini inzwischen wirklich Angst, denn einen Monat später, am 17. Juli 1904, mahnt er Bode wieder eindringlich, mit der Ausstellung der Marmorfigur zu warten: „Mi dispiacque di non incontrarlo a Londra arrivai subito dopo la sua partenza avrei voluto a voce raccomandarle d’aspettare ancora a esporre la figura in marmo; qualcuno di qua lo ha saputo e temo assai, a voce Le racconterò il perchè le faccio questa raccomandazione; perchè mi propongo all’apertura del suo Museo di fare una corsa a Berlino. In questo momento avrà sentito dai giornali che si farà

un processo per il Piviale rubato in Ascoli Piceno e venduta a Morgan e vedràci sarà un risentimento forte nell’opinione pubblica.“<sup>108</sup>

Inzwischen waren die Fragmente in Berlin eingetroffen, wo sie im Inventarband unter den Nummern 2827 und 2828 als „Grablegung einer Frau“ und „Brustbilder trauernder Männer“ registriert wurden;<sup>109</sup> als Künstler ist „Florentiner Meister um 1300“ angegeben. Unter „Bemerkungen“ ist notiert, dass sie „aus dem Besitze St. Bardinis“ stammen, „der auch andere zu demselben Monument gehörige Stücke besaß“.<sup>110</sup>

In Berlin wurden die Einzelteile mit Messingdübeln zusammengesetzt und die Fugen mit einem harten Zementmörtel verschlossen,<sup>111</sup> der zwischen 1880 und 1930 in den Berliner Museen häufig benutzt wurde.<sup>112</sup> Wilhelm Bode konnte mit seinem Coup zufrieden sein; in seinen Memoiren (1930 posthum erschienen) schreibt er unter der Kapitelüberschrift „Reiche Erwerbungen primitiver Gemälde und Bildwerke“: „Da wir schon kurz vorher durch den Verein eine spätere Pisane Gruppe der Verkündigung in reichster Bemalung erworben hatten, dann 1904 noch die große Grablegungsgruppe des Arnolfo di Cambio von der Florentiner Domfassade kauften, und aus älteren Erwerbungen mehrere Arbeiten des Niccolo und Giovanni Pisano besaßen, zeigte die Abteilung der gotischen Plastik Italiens bei der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums eine Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum, auch nicht in Italien, aufweisen kann.“<sup>113</sup> Nur zwei Seiten weiter höhnt er über die Unfähigkeit der italienischen Behörden, „Ausfuhrverbote gegen Werke der älteren Kunst“ durchzusetzen: „Diese Verbote wurden aber damals für Italien und die Türkei noch verschärft und werden seither mit der gleichen Strenge wie schon früher in Griechenland gehandhabt. Nach meiner Erfahrung durch vier Jahrzehnte hat wenigstens Italien seine Gesetze vielfach nicht richtig angewandt. Den meisten kunsthistorischen Beamten, welche die Überwachung der Ausfuhr hatten, ist die Bedeutung des Kunsthandwerks bis in die neueste Zeit nicht aufgegangen. [...] Trotz des strengen Ausfuhrverbots haben wir übrigens nur selten Schwierigkeiten mit der Ausfuhr aus Italien gehabt. Kommt es dann wirklich einmal zu einem Prozeß, so fällt die italienische Regierung regelmäßig herein – so im Prozeß gegen die Fürsten Sciarra, Cattaneo usw., die der Regierung stets außerordentliche Kosten gemacht haben.“<sup>114</sup>

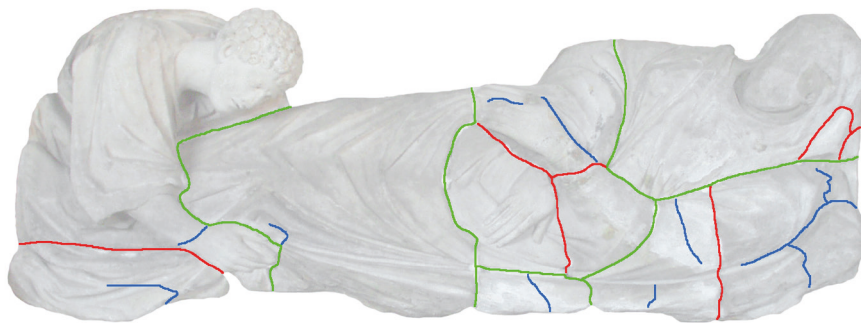


Abb. 7: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Kartierung der Schnittfugen (gr), Brüche (rot) und Risse (blau), ÄÄÄÄ  
Paul Hofmann, 2002

### Der Marientod in der Ausstellung

In Bodes Konzept der „Meisterschulen“ und der „Kunstentwicklung“ sollten die Fragmente des Marientods den Beginn der eigenständigen Florentiner Bildhauertradition markieren. Die ursprüngliche Positionierung über einem Portal spielte für die Installation in der Ausstellung keine Rolle: Die Apostelköpfe und der Marientod waren in einem engen Raum und noch dazu über Eck an verschiedenen Wänden installiert. Die von Arnolfo kalkulierte ursprüngliche Betrachter\*innenperspektive blieb unberücksichtigt, obwohl die Raumhöhe eine entsprechende Anbringung sogar oberhalb einer Türöffnung erlaubt hätte. Aus dem einstigen Lünettenrelief, Bestandteil des mariologischen Programms der Domfassade, war ein fragmentiertes und isoliertes Ausstellungsobjekt mit Schildchen geworden. Vielleicht noch immer mit Rücksicht auf Bardini tauchte die Gruppe in den ersten beiden Museumsführern von 1904 nicht auf,<sup>115</sup> erst 1909 wurde auf „das Fragment einer großen Nischengruppe: die Bestattung eines [sic!] Heiligen von Arnolfo di Cambio (?), eine Komposition von schlichter Großartigkeit“ verwiesen.<sup>116</sup>

Bis dahin hatte Bode die Figuren zwar gezeigt, aber ihre Erwerbung nicht öffentlich gemacht. 1908 änderte sich die Situation: In Wien verteidigte der 22jährige Kunsthistoriker Kurt Rathe bei Julius von Schlosser seine Dissertation über die Domfassade,<sup>117</sup> in der er als erster die 1904 von Swarzenski publizierten Skulpturen S. Maria del Fiore zuordnet.<sup>118</sup> Noch bevor seine Arbeit 1910 in den Druck ging, nahm sich Bodes Mitarbeiterin Frida Schottmüller des Themas an – und hatte nicht zuletzt dank der kürzeren Redaktionszeit des *Jahrbuchs der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* die Nase vorn.<sup>119</sup> Möglicherweise war sie von ihrem Kollegen Hans Posse von Rathes Vorhaben

benachrichtigt worden, weil dieser in Berlin um ein Foto der toten Madonna für die Publikation seiner Dissertation gebeten hatte.<sup>120</sup> Die Provenienz lautete nun „Pariser Kunsthandel“, Bardinis Name fehlte. Schottmüller war ihrerseits die erste, die die Lünettenfiguren ohne Einschränkung Arnolfo di Cambio zuschrieb, den bereits Swarzenski in der pathetischen Diktion seiner Zeit zum Ausgangspunkt der Florentiner Bildhauerei erklärt hatte.<sup>121</sup> Eine Reaktion aus Florenz auf den Verlust der Fassadenskulpturen gab es nicht – Bardini hatte wieder einmal Glück gehabt. Einige Zeit später verkauft er der Dom-Opera die übrigen Stücke und sogar den Gipsabguss der zersägten und nach Berlin geschmuggelten Berliner Liegefigur. Trotzdem die kriminellen Geschäftspraktiken Stefano Bardinis und seines Geschäftsfreundes Wilhelm Bode mittlerweile im Ansatz bekannt sind, steht eine Korrektur des allzu positiven Bildes vom fleißigen und großzügigen Florentiner Kunsthändler und dem genialen Berliner Museumsdirektor, Kenner und Gelehrten noch aus.

### Der zweite Tod

Ab 1933 waren die Fragmente endlich gemeinsam ausgestellt und durch eine eigene Stellwand als „Meisterwerk“ hervorgehoben (Abb. 8); an der Präsentation auf einem zu niedrigen Sockel änderte sich nichts. Das tat der Wahrnehmung von kunsthistorischer Seite jedoch keinen Abbruch. In den 1930er Jahren kam es zu einer regelrechten Welle von Arnolfo-Studien, vor allem von deutschen Wissenschaftlern:<sup>122</sup> Ulrich Middeldorf und Walter Paatz zur Badia Fiorentina (1932),<sup>123</sup> Harald Keller über Arnolfo als Bildhauer (1934/1935),<sup>124</sup> Walter Paatz über Arnolfo als Architekt (1937)<sup>125</sup> und Peter Metz noch einmal zur Domfassade (1938).<sup>126</sup> Die tote Maria – diese „so ganz unantike Madonna“ – stellt

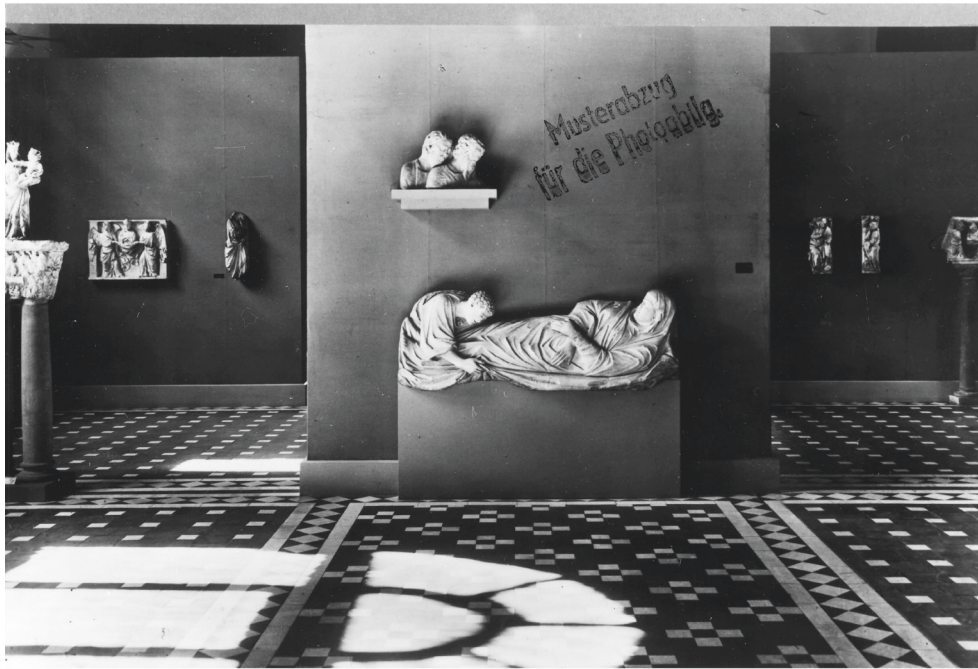


Abb. 8: Fragmente des Marientod-Reliefs in der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 23, Italienische Bildwerke des 13. und 14. Jh., Situation 1933–1939

Keller der „von den etruskisch-römischen Bildwerken ausgehenden“ „Einflüssen“ gehorchenden *Madonna della Natività* gegenüber;<sup>127</sup> sie ist ihm Hinweis auf eine sich im Arnolfo-Atelier entwickelnde „zweite Richtung, welche die Kunst des Mittelalters zu einem byzantinischen Barock steigert. Diese Gruppe wird in noch stärkerem Maße als die andere von der spätromantischen anonymen Tradition der Toskana gespeist.“<sup>128</sup> Für Metz hingegen erweist sich Arnolfo in seinem „skulpturale[n] Stil“ in der Architektur und der Skulptur „als Wegbereiter der Renaissance“.<sup>129</sup> Trotz der neuen Machtverhältnisse nach 1933 kam keiner der Autoren auf die Idee, Vasaris allzu durchsichtiges Konstrukt einer deutschen Herkunft von Arnolfos Vater aufzuwärmen;<sup>130</sup> vor allem Keller und Metz betonten stattdessen – im Sinne des nicht minder problematischen Konzepts der „Kunstlandschaft“ – das „Toskanische“ bzw. das „Florentinische“ an Arnolfos Werken.<sup>131</sup> Das war genauso essentialistisch gemeint wie es klingt, auch wenn das Konstrukt, das ganz eindeutig auf die Vorstellung von einem quasi aus sich selbst erwachsenen Florentiner Primat in der Kunstentwicklung abhob, mit allerhand kulturhistorischen Argumenten angereichert wurde. Die kulturpolitische Bedeutung solcher Ideen manifestierte sich im Jahr des Erscheinens von Metz' Studie im Italien-Besuch Hitlers, zu dem auch der triumphale Einzug im mit Hakenkreuzen und Likatorenbündeln ausgestaffierten Florenz gehörte.<sup>132</sup>

Schon bald folgten auf das neue *display* die kriegsbedingte Schließung des Museums (1939) und erneute *displacements*:<sup>133</sup> Ab September 1941 ließ die Museumsleitung einen großen Teil der Kunstwerke der Berliner Sammlungen in den Flakbunker Friedrichshain bringen,<sup>134</sup> wo in den Wochen nach der deutschen Kapitulation unter bis heute ungeklärten Umständen Brände ausbrachen, die zahllose Objekte zerstörten oder beschädigten,<sup>135</sup> unter ihnen auch Arnolfos Marientod.<sup>136</sup> Das Relief mit der toten Maria und Johannes war in vierzehn Teile zerfallen, die extreme thermische Spannung – im Bunker herrschten zum Teil Temperaturen um die 1000°C – hatte einige der Teile verformt, zur Abschabung von Oberflächenpartien geführt und ein Netz feiner Risse entstehen lassen.<sup>137</sup> Durch die Hitze waren Teile der Marmoroberfläche in Kalziumoxid, also Branntkalk verwandelt worden.

### ...und ihre Auferstehung

Zu diesem Zeitpunkt stand der Marientod neben anderen Objekten aus der Berliner Skulpturensammlung schon auf einer am 26. Februar 1945 fertiggestellten Kompensationsliste der von der Sowjetunion zu beschlagnahmenden Kunstwerke.<sup>138</sup> Nach der Bergung der brandgeschädigten Stücke aus dem Flakbunker wurden sie zwischen Oktober 1945 und Juni 1946 nach Moskau und Leningrad abtransportiert. In



Abb. 9: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

den 1950er Jahren erfolgte eine restauratorische Konsolidierung mit dem damals hochmodernen Kunstharz-Festiger Polybutylmethacrylat.<sup>139</sup> Ende 1958 gab die Sowjetunion große Teile der Sammlungen an die DDR zurück;<sup>140</sup> auch der Marientod gelangte wieder nach Berlin. Wegen der erheblichen Schäden entschied das Museum jedoch, die Fragmente weder in der Sonderausstellung *Schätze der Weltkunst – von der Sowjetunion gerettet* (1958) noch im wiedereröffneten Bode-Museum zu zeigen, stattdessen kamen sie ins Depot. In der Fachwelt Westeuropas galt das Werk fortan als Kriegsverlust. Erst 1967 informierte ein Artikel von George S. Salmann in der Zeitschrift *The Connoisseur* darüber, dass der Marientod noch existiere, aber „damaged beyond recognition“ sei.<sup>141</sup> Nach den Stationen Brandkatastrophe, Kompensationsstück und Rückgabe waren von den Berliner Lünettenskulpturen nur Trümmer übrig.

Anfang der 1970er Jahre stieß der Schweizer Kunsthistoriker Max Seidel bei seinen Forschungen zu Nicola Pisano im Depot des Bode-Museums auf die Bruchstücke. Auf seinen von der Direktorin Edith Fründt und der Mitarbeiterin Hannelore Sachs unterstützten Vorschlag setzten Wilfried Bauer, der Steinrestaurator des Bode-Museums, und weitere Museumsmitarbeiter\*innen die Bruchstücke zusammen.<sup>142</sup> 1973 publizierte Seidel die zweite „Wiederentdeckung“ der Marientod-Fragmente in einem Artikel in *Forschungen und Berichte*, dem Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin (DDR),<sup>143</sup> lieferte einen kurzen Abriss zum Forschungsstand und

kündigte eine umfassendere, leider nie erschienene Untersuchung an.<sup>144</sup> Am 5. November 1984 kehrte die Liegefigur in die Ausstellung zurück;<sup>145</sup> zuvor waren die Bruchstücke mit Polyester-Harz verbunden und die Oberfläche mit Aceton gereinigt worden;<sup>146</sup> die Apostelköpfe verblieben im Depot.

In Vorbereitung auf die Wiedereröffnung des Hauses nach der Ende der 1990er Jahre begonnenen Generalsanierung wurden die Marientod-Fragmente 2002 erstmalig umfassend untersucht; hierfür, für die anschließende Restaurierung und ihre Dokumentation war der Restaurator Paul Hofmann verantwortlich.<sup>147</sup> Die restauratorische Untersuchung der Berliner Stücke war wenig ermutigend: Die Schäden waren immens (Abb. 9), die früheren Festigungen mit Kunstharz hatten nicht nur die Struktur unzureichend konsolidiert, sondern auch die Verschmutzungen fixiert.<sup>148</sup> Im Zuge der Restaurierung wurden die Stücke mit Wasserdampf, Kompressen und Skalpell gereinigt und das Acrylat nahezu vollständig entfernt.<sup>149</sup> In die Risse injizierten die Restaurator\*innen eine Paraloid-Lösung bzw. bei größeren Rissen eine Mischung aus Paraloid-Lösung und einem Füllstoff aus winzigen Hohlglaskügelchen (Scotchlite); anschließend wurden sie mit einem Kitt aus reversiblen Mörtel verschlossen.<sup>150</sup> Die Verbindung der vierzehn Teilstücke erfolgte mit Hilfe von Edelstahlarmierungen bzw. bei den beiden Hauptstücken mit Epoxidharz.<sup>151</sup> Am Schluss der Arbeiten standen die Kittung der Fugen bzw. kleinerer Fehlstellen und die Retusche. Hier stellte vor allem die

fleckige Oberfläche eine Herausforderung dar; die Restaurator\*innen trugen Acrylfarbe auf, um die Kontraste etwas zu mildern.<sup>152</sup>

Das Hauptstück wird seit der Wiedereröffnung des Bode-Museums im Oktober 2006 auf einem ca. zwei Meter hohen Sockel präsentiert; der Ausstellungsraum erlaubt die Betrachtung aus einer Distanz von etwa vier Metern. Ursprünglich befand sich die Lünette in einer Höhe von über 7 m. Mittlerweile informiert ein zusätzliches Schild über Zerstörung, Abtransport und Restaurierung der Marientodgruppe.

### Doppelt und dreifach

Noch im Jahr der Wiedereröffnung des Bode-Museums – und damit der Präsentation der restaurierten Berliner Marientodfragmente – rückte eine Ausstellung im Museo dell’Opera del Duomo das Florentiner Oeuvre Arnolfo di Cambios in den Blick der Fachwelt.<sup>153</sup> Im Zentrum stand die arnolfinische Domfassade, nicht nur in Form eines Modells, sondern auch in Teilrekonstruktionen im Maßstab 1:1, in die erstmals Stücke aus privaten Sammlungen einbezogen werden konnten. Die Berliner Liegefigur der Madonna, deren Zustand jede Reise ausschloss,<sup>154</sup> wurde in der Ausstellung von Bardinis Gipsabguss vertreten;<sup>155</sup> die Apostelbüsten waren dank eines neuen, eigens in Berlin angefertigten Abgusses präsent.<sup>156</sup> Kombiniert waren die Abgüsse mit dem zugehörigen Christuskopf und der ‚Seele‘ Mariens sowie dem Torrigiani-Apostel.<sup>157</sup>

Die Schwerpunktsetzung der Ausstellung hatte auch einen praktischen Grund, denn sie bereitete die umfassende Neugestaltung des Museums vor. Schon Jahre zuvor hatten die Planungen für eine Erweiterung begonnen.<sup>158</sup> Der Erwerb des angrenzenden Saals des früheren Teatro degli Intrepidi ermöglichte eine 1:1-Rekonstruktion der Domfassade,<sup>159</sup> die den Zustand vor dem Abriss 1587 zeigt. Das Ergebnis ist beeindruckend: Aufbau und Wirkung der Fassade sind nunmehr vorstellbar, auch wenn die Rekonstruktion einen zeitlich begrenzten und noch dazu hypothetischen Zwischenzustand fixiert.

Die architektonische Gliederung besteht ausschließlich aus Gusselementen aus Kunststein,<sup>160</sup> erhaltene Fragmente sind nicht einbezogen. Bei den Skulpturen handelt es sich zum Teil um die Originale, zum Teil um Repliken auf Basis von 3D-Scans. Die doppelte Präsentation soll zweierlei leisten: die Wahrnehmung der Skulptur in ihrer ursprünglichen Position und die



Abb. 10: Rekonstruktion des Portal der Domfassade mit Fragmenten und Abgüssen von Fragmenten der Letten-Skulpturen, Museo dell’Opera del Duomo, Situation 2016

Betrachtung aus der Nähe. Im Falle der Marientod-Lünette (Abb. 10) kommt eine weitere Ebene hinzu, weil deren Kernstück – die Liegefigur – als Gipsabguss bzw. über dem ‚Portal‘ als Abguss des Abgusses präsentiert wird.<sup>161</sup> Die Verdopplung wird hier zur Verdreifachung bei gleichzeitiger Abwesenheit des Originals. Das *display* berücksichtigt die Folgen des *displacements* und bringt sie durch die Ausstellung des Zustands vor dem Schmuggel nach Berlin und den Kriegsschäden zugleich zum Verschwinden.

In Berlin stieß die neue Präsentation in Florenz Überlegungen zu einer Rekonstruktion des zerstörten Gesichts der Liegefigur an. Schon zuvor waren am Bode-Museum neue Konzepte im Umgang mit den allgegenwärtigen Brandschäden diskutiert und erprobt worden, wobei die in der Gipsformerei der Staatlichen Museen aufbewahrten historischen Abgüsse und Gussformen eine wichtige Rolle spielten. Mit ihrer Hilfe konnten fragmentierte Skulpturen wie beispielsweise ein Madonnenrelief von Antonio Rossellino und eine Francesco Laurana zugeschriebene Frauenbüste in

ihrer äußeren Form vervollständigt werden.<sup>162</sup> Das Vorgehen stieß bei Denkmalpfleger\*innen und Kunsthistoriker\*innen auf Kritik, vor allem, weil nach der Retusche der Unterschied zwischen historischem Bestand und moderner Ergänzung nur noch schwer auszumachen ist. Da im Falle des Marientods in Berlin kein eigener Abguss zur Verfügung stand, bat das Bode-Museum im Mai 2016 in Florenz um die Daten des 3D-Scans. Ziel war es, mit Hilfe dieser Daten das Gesicht der Madonna in Kunststein zu rekonstruieren. Das Vorhaben scheiterte jedoch an überraschend hohen Kosten und praktischen Problemen, wie der Frage, wie gut eine angetragene Masse im Bedarfsfall von der entfestigten Marmoroberfläche wieder zu entfernen wäre. Durch den Verzicht auf die Rekonstruktion bleibt zumindest in den Brandschäden der Abschnitt der jüngeren Objektgeschichte ablesbar, über dessen Bewertung weitgehend Konsens herrscht. Die retuschierten Sägespuren als unmittelbare Zeugnisse der kriminellen Erwerbsgeschichte zum Sprechen zu bringen, ist praktisch und politisch die schwierigere Herausforderung.

### Ansatz Objektgeschichte

Damit sind wir in der Gegenwart angekommen. Welchen Nutzen könnte die hier versuchte Objektgeschichte der Berliner Fragmente für vertiefende und stärker auf Einzelaspekte fokussierte Forschungen haben? Zwei mögliche Grundlinien lassen sich meines Erachtens benennen: Zum einen sind dies jene Forschungsperspektiven, die auf der Untersuchung größerer Zeitspannen basieren, wie die Rezeptionsgeschichte, die Erhaltungsgeschichte, die Gebrauchs- bzw. Funktionsgeschichte, auch die Translokations- und Besitzgeschichte und die zeitlich etwas kürzer bemessene Forschungshistorie, wobei die Trennlinien nicht immer scharf zu ziehen sind. All diese Perspektiven funktionieren, stellt man sich Geschichte bzw. Zeit linear bzw. als Achse vor, parallel. Die Erkenntnisse, die chronologische Perspektiven liefern, sind zwangsläufig andere als die *zeitgebundener* Analysen, wie beispielsweise eine Untersuchung des Entstehungskontexts eines Objekts, seiner Position im Oeuvre der Künstlerin oder des Künstlers, seiner Wahrnehmung in einer bestimmten Situation oder der Gründe für seine Zerstörung, um nur ein paar Ansätze zu nennen, die eher *Zeitpunkte* als *Zeitspannen* in den Blick nehmen. Sie sind aber weiterhin primär an das konkrete Objekt gebunden. Darüber hinaus kann die Erforschung der Geschichte eines Objekts, selbst wenn sie wie bei dem

hier gewählten Beispiel summarisch bleiben muss, Ansatzpunkte oder besser: Schnittstellen für weiter ausgreifende Fragestellungen liefern. Das können – wie zum Teil längst unternommen – Studien zur toskanischen Skulptur um 1300, zur Rolle von Künstlerarchitekten, zu Arnolfos Werkstattpraxis oder zur Marientod-Ikonografie sein. Denkbar wären aber auch Fragen, die von einem späteren Zeitpunkt der Objektgeschichte ausgehen oder diese schneiden: beispielsweise nach der Bedeutung der Fragmente der Domfassade in der Gartenkunst Anfang des 19. Jahrhunderts und im italienischen *Gothic Revival*, nach einer Neubewertung von Bode und Bardini im Lichte ihrer illegalen Transaktionen – immerhin sind zwei Museen nach ihnen benannt, nach einer geeigneten musealen Präsentation isolierter Stücke bzw. der Ausstellung von Bauskulptur ohne Bauwerk oder nach dem Potential des Einsatzes von Kopien und Ergänzungen im Museum. Charakteristikum aller zuletzt genannten Perspektiven ist, dass sie dank ihres thematischen Fokus' eine hohe Detail-schärfe bieten. Objektgeschichtliche Forschungen zeichnet indes aus, dass sie durch die Untersuchung größerer Zeiträume zwangsläufig multiperspektivisch und interdisziplinär sind – zumindest dann, wenn sie sich nicht in der Aufzählung von Ereignissen erschöpfen, sondern das ihnen inhärente Potential aufscheinen lassen. Das Schicksal der zersägten Jungfrau gibt dafür einiges her.

Ich danke von ganzem Herzen Lynn Catterson und Paul Hofmann für ihre bereitwilligen Auskünfte und die Bereitstellung vieler für die vorliegende Studie notwendiger Materialien. Das unvoreingenommene Teilen von Wissen und der offene wissenschaftliche Austausch waren eine wunderbare Erfahrung. Katharina Christa Schüppel danke ich für ihre klugen Hinweise und viel Geduld.

- 1 Arnolfo di Cambio und Werkstatt, Dormitio Virginis mit Johannes und Doppelbüste zweier Apostel, Marmor, SMB-PK, Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 2827 und 2828 (<https://id.smb.museum/object/868307>, 02.09.2024)
- 2 Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus, Wien/Leipzig 1903 ([https://archive.org/details/bub\\_gb\\_tbQDAAAAYAAJ\\_2/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_tbQDAAAAYAAJ_2/page/n3/mode/2up), 02.09.2024).
- 3 Ausgehend von Igor Kopytoff, The Cultural Biography of Things, in: The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, hg. v. Arjun Appadurai, Cambridge 1988, S. 64–91, gibt es seit ca. 20 Jahren eine lebendige Diskussion über objektbiografische Forschungsansätze; einen – durchaus kritischen – Überblick bietet Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata 31), hg. v. Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Tobias Kienlin, Paderborn 2015.
- 4 Wolfgang Kemp, Masaccios „Trinität“ im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 45–72.
- 5 Siehe u.a. Charta von Venedig (1964), v.a. Artikel 11 (<https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter>, 02.09.2024)
- 6 Hierzu v. a. Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz, Berlin 1896–1927, Bd. 2.2 (1908).
- 7 Zum Zusammenhang zwischen der Neubau-Plänen und der Regierung des *popolo* ausführlich: John M. Najemy, The Beginnings of Florence Cathedral. A Political Interpretation, in: Arnolfo's Moment, hg. v. David Friedman/Julian Gardner/Margaret Haines, Florenz 2009, S. 183–210.
- 8 Hubert, Hans W., Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade, in: Docta Manus, Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. v. Johannes Myssok/Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 111–112 und Anm. 6; George Dameron, Cathedral, Clergy, and Commune in the Age of Arnolfo di Cambio, in: Friedman/ Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 211–332.
- 9 Im Dokument von Juni 1296 heißt es explizit „venustus et honorabilius templum aliquo alio sit in partibus Tuscie“; Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, Florenz 1887, Dok. 14; siehe hierzu auch Timothy Verdon, Der Florentiner Dom im städtischen Kontext, in: Florenz!, Ausst.Kat. Bonn, Bundeskunsthalle 2013/2014, hg. v. Anna Maria Giusti/Silvestra Bietoletti/Jutta Frings, München 2013, S. 56–65, hier S. 61.
- 10 Siehe u.a. Hubert 2007 (wie Anm. 8), S. 112.
- 11 Zuerst umfassender Walter Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, Burg bei Magdeburg 1937 (Florentiner Forschungen 1), S. 81.
- 12 Hierfür wird Arnolfo in der Steuerbefreiung von 1300 gelobt („ex magnifico et visibile principio dicti operis“); Franklin Toker, Arnolfo di Cambio and the Beginnings of Artistic Identity, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 16–17.
- 13 Christus wird in der Widmung seiner Rolle als Erlöser entsprechend sogar an erster Stelle genannt; Guasti 1887 (wie Anm. 9), S. 3; siehe hierzu vor allem: Irving Lavin, Santa Maria del Fiore: il duomo di Firenze e la Vergine incinta, Rom 1999, S. 12, 47–48, 56; Lavin sieht den Kirchenbau als Materialisierung der Metapher von Maria als Kirche und als Mutter und Braut Christi; ebd., S. 42. Siehe auch Anna Benvenuti, Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedizione della cattedrale fiorentina, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 233–251.
- 14 Zum mariologischen Programm v.a.: Timothy Verdon, Marian Themes in the Facade of Santa Maria del Fiore, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 283–291.
- 15 „Sopra la detta Porta veniva una vaga, e bella Cappelletta, nella quale era un'Immagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una Statua di S. Zanobi, e da un'altra di Santa Reparata, e due bellissimoi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la Porta, che è allato alla principale dalla sinistra mano all'entrare di verso alla Via de' Martelli, in altra Cappella era scolpita la Natività di Nostro Signore con molte figure di Pastori, e di Animali. Sopra all'altra Porta, che è di verso al Campanile era con molte Statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto.“; Francesco Settiminali, Diario fiorentino (gelegentlich auch als Memorie fiorentine), Archivio di Stato di Firenze, ms. 131, S. 424–426; hier zit. nach Francesca Pomarici, La prima facciata di Santa Maria del Fiore. Storia e interpretazione, Rom 2004, Appendix 1, S. 103–105, hier S. 103–104.
- 16 Ebd.
- 17 Franklin Toker rekonstruiert auf Grundlage zweier Manuskripte (*Ritus in ecclesia servandi*, um 1190, und *Mores et consuetudines canonice florentine*, 13. Jahrhundert) einen Kalender aller Festtage von Santa Reparata; sie unterstreichen die Bedeutung der Marienfeste für Florenz; Franklin Toker, On Holy Ground. Liturgy, Architecture, and Urbanism in the Cathedral and the Streets of Medieval Florence, Turnhout 2009, S. 56–65.
- 18 „[...] e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spese volte era suo cammino; essendo arche [=Sarkophage] grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni [...]“; Giovanni Boccaccio, Decamerone, 6. Tag, 9. Geschichte. Eine große Anzahl Gräber befand sich, wie archäologische Grabungen 1971 nachweisen konnten, auch zwischen Baptisterium und Santa Reparata; siehe u.a. Guglielmo Maetzke, Il cimiterio alto medievale e mediavale, in: Il bel San Giovanni e Santa Maria del Fiore. Il Centro religioso di Firenze dal Tardo Antico al Rinascimento, hg. v. Domenico Cardini, Florenz 1996, S. 191–201 u. Tafel D.
- 19 Giovanni Villani, Nuova Cronica, Buch VII, Kap. 33; Giovanni Villani, Nuova cronica, hg. v. Giuseppe Porta, (Biblioteca di scrittori italiani), Bd. 1, Parma 1990, S. 257.
- 20 Stefan Weppelmann, Raum und Memoria. Giottos Berliner Transitus Mariae und einige Überlegungen zur Aufstellung der Maestà in Ognissanti, Florenz, in: Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei, hg. v. Stefan Weppelmann, Petersberg 2007, S. 128–159.
- 21 Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino, Ausst. Kat. Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 2005/2006, hg. v. Enrica Neri Lusanna, Florenz 2005, Kat. 2.14a (zum Abguss), S. 256–257.
- 22 Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), Kat. 2.15, S. 258–259. Zur Lünette insgesamt Enrica Neri Lusanna, „Venustus et honorabilius templum“, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 200–223, hier S. 207–211; dort auch eine Rekonstruktion der südlichen Lünette (Enrica Neri Lusanna/Silvia Moretti); ebd., S. 212.

- 23 „tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto“; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–104.
- 24 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14b (zum Abguss), Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 25 Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze, hg. v. Luisa Becherucci/Giulia Brunetti, Venedig 1971, Kat. 12, S. 221–222; zuletzt: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.16, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 260–261.
- 26 Paul Hofmann, Tod Mariae, Inv.-Nr. 2827 – Restaurierungsbericht und Beobachtungen (unveröffentlicht), Berlin 2002, Akte im Archiv der Restaurierungsabteilung des Bode-Museums, S. 2. Laut Laura Speranza besteht die *Madonna della Natività* aus Statuario-Marmor, alle vier Engel hingegen aus einfacherem Marmor; Laura Speranza et al., Osservazioni durante il restauro di dei rilievi arnolfiani dall’antica facciata del duomo Fiorentino, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 495–501, hier S. 496.
- 27 Die Plattenstärke des Torrigiano-Apostels beträgt 25 cm, die des Christuskopfes mit der Marienseele sogar nur 14 cm; Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), Kat. 2.15, 2.16. Auf S. 217 gibt Neri Lusanna die Plattenstärke des Torrigiani-Apostels mit 26 cm an.
- 28 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 2; Paul Hofmann, Restauro del gruppo centrale del frammento della „Dormitio Virginis“ di Arnolfo di Cambio a Berlino, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 514–521, hier S. 515.
- 29 Arnolfo 2005, S. 218, 220.
- 30 Zum Apostel und der von ihr entdeckten Hand: Karen Christian, Arnolfo di Cambio’s Sculptural Project for the Duomo Façade in Florence: A study in Style and Context (Diss. New York University 1989), Ann Arbor 1990, S. 41–42. Zur Statue zuletzt: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.15., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 258–259.
- 31 Pomarici 2004 (wie Anm. 15), S. 93–94; Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 208.
- 32 Vgl. u. a. die Arca di San Domenico (1264–1267) in Bologna, an der Arnolfo als Mitarbeiter Giovanni Pisanos beteiligt war bzw. die Reste des Arnolfo zugeschriebenen Annibaldi-Grabmals (1289–1290) im Kreuzgang von San Giovanni in Laterano, Stefan Weppelmann, „Acciò il fuoco non si spenga“: Zum Ministranten mit Rauchfaß im Annibaldi-Grab des Arnolfo di Cambio, in: Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. v. Johannes Myssok/Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 99–110, hier S. 99.
- 33 Die Untersuchungen der *Madonna della Natività* brachten keine eindeutigen Resultate; Laura Speranza et al., Osservazioni durante il restauro di dei rilievi arnolfiani dall’antica facciata del duomo Fiorentino, in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 495–501, hier S. 498.
- 34 Arnolfo starb zwischen 1302 und dem 8. März 1310; Carl Frey, Über das Todesjahr des Arnolfo di Cambio, in: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 29 (1883), S. 699–713.
- 35 Peter Metz, Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 128–130.
- 36 Regierungsbeschluss über die Berufung Giotto zum Stadtbaumeister, Florenz, 12. April 1334, Archivio di Stato di Firenze, Provisioni Registri 26, 100v-101r, Angaben nach: Michael Victor Schwarz/Pia Theis, Giotto Pictor, Bd. 1 – Giotto’s Leben, Wien/Köln/Weimar 2004, Überrestquellen/Ernennungen, Dok. I e 2, S. 267–269. Zu Giotto’s Arbeit am Campanile: siehe u.a. Michael Victor Schwarz/Michaela Zöschg, Giotto Pictor, Bd. 2 – Giotto’s Werke, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 599–618.
- 37 Zum Fresko zuletzt ausführlich: William R. Levin, The “Allegory of Mercy” at the Misericordia in Florence: Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento, Dallas 2004.
- 38 Alessandro Nani, Kopie nach Bernardino Poccetti, Florenz, Archivio dell’Opera di S. Maria del Fiore; Roberta Raoni, Kat. 2.38, in: Arnolfo 2005, S. 354–35.
- 39 Den Beginn der Abrissarbeiten dokumentiert ein Eintrag im Tagebuch des Agostino Lapini; Diario Fiorentino di Agostino Lapini, dal 252 al 1596, hg. v. Giuseppe Odoardo Corazzini, Florenz 1900, S. 257 ([https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi\\_0/page/256/mode/2up](https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi_0/page/256/mode/2up), 02.09.2024). Das Bedauern über die Zerstörung („[...] parendo loro che i colpi di quei martelli facessero loro spezzare il cuore.“) hielt Francesco Settimanni in seinem Tagebuch fest; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105, hier S. 105.
- 40 „[...] ed il restante furono tutte portate nell’opera.“; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach: Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105, hier S. 105.
- 41 „nel giardino de’ Riccardi in Gualfonda“; Ferdinando L. Del Migliore, Firenze, città nobilissima, Florenz 1684, Bd. 1, Teil 1, S. 15 ([https://dlc.mpg.de/image/khi\\_escidoc\\_7135/39/LOG\\_0007/](https://dlc.mpg.de/image/khi_escidoc_7135/39/LOG_0007/), 02.09.2024). Die Riccardi hatten den riesigen Garten 1598 von den Salimbeni Bartolini übernommen; 1808 geht er an die Stiozzi, nach Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt Milanesi, dass der Papst in den Orti Oricellari im Besitz der „Orloff“ ist; Le opere di Giorgio Vasari, komm. und hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 1 (1878), S. 484, Anm. 1 (<https://archive.org/details/levitedepicce01vasauoft/page/484/mode/2up>, 02.09.2024); Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 13, S. 222–225; Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.1., in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 224–227.
- 42 Die Statuen landeten als Dekoration in verschiedenen Gärten, u.a. im Giardino dei Boboli, in Poggio Imperiale, im Garten der Villa di Castello, im Giardino Torrigiani und den Orti Oricellari, siehe u.a. Enrica Neri Lusanna, „Venusius et honorabilis templum“, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 200–223, S. 201. Ein erstes Zeugnis liefert Leopoldo Cicognaras 1823 erschienene *Storia della scultura*: „la più parte di queste [statue, AH] vennero disperse e destinate alla decorazione de’ viali ne’ giardini di Firenze“. Die Statue von Papst Bonifaz VIII., zwei Propheten, zwei bärtige Heilige und zwei weitere Figuren seien nun „in capo ad alcuni viali del giardino una volta Riccardi, ora Stiozzi in Valfonda“, andere Statuen stünden im Garten von Poggio Imperiale; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato 1823–1824, Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 151–152 (<https://archive.org/details/storiadellascult02cico/page/150/mode/2up?q=capo&view=theater>, 02.09.2024). Nachdem Giovanni Poggi Anfang des 20. Jahrhunderts bereits zwei Engel im Boboli-Garten entdeckt hatte, fand Pietro Toesca 1917 dort auch die Statue der Santa Reparata aus der Hauptlunette; Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze* (Italienische Forschungen 2), Berlin 1909, S. XXXIX; Pietro Toesca, *Marmi della scuola di Niccolò Pisano*, in: *Rassegna d’arte antica e moderna* 1,5–6 (1917), S. 93–96, hier S. 94–95. Siehe hierzu auch: Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 8, S. 217–218. Zur Statue der S. Reparata zuletzt Gabriella Capecchi, Arnolfo, l’antico, e Santa Reparata, in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 68–85 und Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.10., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 246–249.
- 43 Die Orti Oricellari und der zugehörige Palast waren 1670 von Ferdinando Ridolfi erworben worden, durch Erbe gelangten sie 1747 in den Besitz der Stiozzi Ridolfi, denen sie bis 1853 gehörten; Luigi Passerini, *Degli Orti Oricellari*.

- Memorie storiche, in: *Curiosità storicoartistiche fiorentine*, Florenz 1866, S. 55–87, hier S. 84–85 ([https://archive.org/details/bub\\_gb\\_jvv2fqLYj4C/page/n63/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_jvv2fqLYj4C/page/n63/mode/2up), 02.09.2024). Bei dem Kloster handelt es sich um das 1534 durch Nonnen des bei der Belagerung von Florenz 1529 zerstörten Klosters Sant'Anna in Verzaia übernommene ehemalige Hospital Sant'Eusebio al Prato, dessen Kirche 1349 errichtet worden war. Die Klosteranlage zeigt der 1584 entstandene Florenz-Plan Stefano Buonsignoris ([https://it.wikipedia.org/wiki/Ex\\_monastero\\_di\\_Sant%27Anna\\_sul\\_Prato#/media/File:Pianta\\_del\\_buonsignori,\\_dettaglio\\_002\\_sant'anna\\_monastero\\_\(sant'anna\\_sul\\_prato\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ex_monastero_di_Sant%27Anna_sul_Prato#/media/File:Pianta_del_buonsignori,_dettaglio_002_sant'anna_monastero_(sant'anna_sul_prato).jpg), 02.09.2024). Nach dem vom Generalverwalter der Toskana Eduard Dauchy erlassenen Dekret zur Aufhebung religiöser Einrichtungen vom 29. April 1808 wurde das Kloster im Mai/Juni 1808 aufgelöst. Den Ankauf durch Giuseppe Stiozzi Ridolfi belegt (und verklärt) eine 1817 unmittelbar nach dem Tod Giuseppe Stiozzi Ridolfis verfasste Eloge; Michele Leoni, *Elogio del Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi*, Florenz 1817, S. 20–21 ([https://archive.org/details/bub\\_gb\\_40ZLnUVJCBcC](https://archive.org/details/bub_gb_40ZLnUVJCBcC), 02.09.2024). In seinem 1819 erschienenen Reisebuch beschreibt Ludwig Hermann Friedländer die Gartenseite der Kirche: „Eine kahle Klostermauer, die an den Garten stößt, hat Stiozzi nicht unpassend in die gothische Vorderseite einer alten Abtei verwandeln lassen.“ Ders., *Ansichten von Italien*, während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816 in zwei Theilen, Leipzig 1819, S. 275.
- 44 Siehe hierzu u.a. Passerini 1866 (wie Anm. 43), S. 85–86. Von der Korrespondenz zwischen Auftraggeber und Architekt in den Jahren 1807 und 1816 haben sich 15 Briefe erhalten; BNCF, *Carteggio Cambray-Digny* 52, 84. Angaben zu Zeichnungen des Architekten: Franz von Waldburg, *Die Florentiner Gartenanlagen des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981, S. 83–87 bzw. S. 150–152.
- 45 Den ersten ‚romantischen‘ Garten in Florenz gestaltete zwischen 1801 und 1810 der Architekt Giuseppe Manetti für den Marchese Tommaso Corsi in Oltrarno (heute *Giardino Corsi Annalena*). Wenig später, im Jahr 1818–1826, gestaltete der 1814 nach Florenz gezogene böhmisch-deutsche Gärtner Joseph Frietsch im Auftrag des Großherzogs Ferdinand III. den vernachlässigten Garten von Pratolino bei Florenz um; Luigi Zangheri, Joseph Frietsch a Pratolino (mit deutscher Zusammenfassung), in: *Il giardino paesaggistico tra Settecento e Ottocento in Italia e in Germania*. Villa Vigoni e l'opera di Giuseppe Balzaretto, hg. v. Pier Fausto Bagatti Valsecchi, Mailand 1996, S. 121–127. Grundlegend: Waldburg 1981 (wie Anm. 44). Zum ‚englischen‘ Garten in Italien siehe u.a. Margherita Azzi Visentini, *Riflessioni sul giardino paesaggistico in Italia tra Settecento e Ottocento* (mit deutscher Zusammenfassung), in: Bagatti Valsecchi 1996 (wie Anm. 45), S. 29–41; Gianni Venturi, *Premesse italiane al dibattito europeo sul giardino* (mit deutscher Zusammenfassung), in: ebd., S. 87–94. Da Architekt und Auftraggeber Mitglieder der Florentiner Loge „Napoleone“ (nach Morolli: „Elisa“) waren, könnte auch eine Bezugnahme auf freimaurerische Ideen eine Rolle spielen, wie zumindest in der italienischen Literatur zu den Orti Oricellari immer wieder behauptet wird; siehe u.a. Paola Marsca, *Il giardino Torrigiani a Firenze*. L'invenzione romantica di un parco tra natura e allegoria, in: *Arte die giardini* 2 (1993/1994), S. 55–77; Gabriele Morolli, *Il Gigante degli Orti Oricellari*, Rom 1993, u.a. S. 64. Zur Kritik daran, jede „mystisch erscheinende Gartensituation mit rituellem Logensymbolik“, „jede Sphinx oder jede Ritterburg“ „unmittelbar auf freimaurerische Einflüsse zurückführen zu wollen“: Michael Niedermeier, *Freimaurer und Geheimbünde in den frühen Landschaftsgärten der Aufklärung*, in: *Arkadische Kulturlandschaft und Gartenkunst*. Eine Tour d'Horizon, hg. v. Richard Faber/Christine Holste, Würzburg 2010, S. 139–165; S. 152, 156.
- 46 Hirschfelds fünfbandiger *Klassiker* fand in den gebildeten Kreisen Europas rasch Verbreitung; Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779–1785; siehe hierzu Wolfgang Schepers, *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785*, Worms 1980.
- 47 Ercole Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Mailand 1801 (zweite Auflage 1813) (<https://archive.org/details/dellartedeigiard00silv/page/n1/mode/2up>, 02.09.2024).
- 48 U.a. der 1811 erschienene Band von Stanislas Girardin (Text), Jacques Mérimot (Stiche), *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville, auquel on a joint vingt-cinq de leurs principales vues*, Paris 1811 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65673394>, 02.09.2024).
- 49 Stich von François Godefroy, 1781 ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_2003-0630-91](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2003-0630-91), 02.09.2024); an Rousseaus Grabmal orientierten sich u.a. das Grabmonument der Marie-Elisabeth Joly bei Soumont-Saint-Quentin und die Darstellung eines Monuments in Wilhelm Beyer, *Die neue Muse oder der Nationalgarten*, Wien 1784, Taf. 3 (<https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN684709503?ti-fy=%7B%22pages%22%3A%5B35%5D%2C%22view%22%3A%22info%22%7D>, 02.09.2024); siehe v.a. Sascha Winter, *Das Grab in der Natur*. Sepulkralkunst und Memorialkultur in europäischen Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts, Petersberg 2018, S. 107, 129 und 155.
- 50 Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 2. erw. Auflage, Prato 1823–1824, Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 151–152. Möglicherweise bringt Cicognara die beiden Gärten der Stiozzi-Ridolfi durcheinander oder seine Informationen sind zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits veraltet.
- 51 Zuerst Georg Swarzenski, Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15 (1904), S. 99–104, hier S. 100, dann Kurt Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Freifigur im Florentiner Trecento, Wien/Leipzig 1910, S. 27 und Harald Keller, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, Teil 1, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 55 (1934), S. 205–228 und ders., Teil 2, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 56 (1935), S. 22–43, hier Teil 1, S. 211 und 213.
- 52 Vgl. Plan in Emilio Burci, *Vedute del Giardino del Mar: Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari*, Firenze 1832 (<https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Burci>, 02.09.2024).
- 53 Luigi Zangheri, Giuseppe del Rosso, in: *Storia dell'urbanistica* 3/30 (2011), S. 119–134.
- 54 Giuseppe del Rosso, *Considerazioni sulla convenienza degli ornamenti dei giardini italiani, rapporto a quelli delle altre nazioni*, in: *L'osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria* 14 (1831), S. 56–72 (<https://archive.org/details/losservatorefio02lastgoog/page/n163/mode/2up>, 02.09.2024); siehe hierzu: Luigi Zangheri, Giuseppe del Rosso, in: *Storia dell'urbanistica* 3/30 (2011), S. 119–134, hier S. 125.
- 55 Burci 1832 (siehe Anm. 52).
- 56 Falls sich der Berliner Marientod in einem Garten befunden hat, könnten hierauf vielleicht die rotbraunen Verfärbungen und die „biogenen Ablagerungen“ zurückgehen, die Paul Hofmann vor der Restaurierung beobachtet hat; vgl. Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 2–3. Einige „sehr alte“ und „grobe“ Kalkmörtelreste auf der Unterseite und im Haar des Johannes (Teil 11a, 13, 14) deuten laut Hofmann auf eine mögliche Anbringung in oder vor einer Wand hin.

- Hofmann nimmt einen Zusammenhang mit Erstaufstellung an; ebd., S. 12–14, 158.
- 57 Zu den ursprünglich zum Marientod gehörenden, einen Vorhang raffenden Engeln, heute im Museo dell'Opera del Duomo: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.8., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 240–241; zu den an der Giebelseite der ehemaligen Kirche angebrachten Engeln, Museo dell'Opera del Duomo: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.5a. und 2.5b., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 234–235. Zu einem der nach wie vor in Privatbesitz befindlichen Skulpturenpaar: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.2., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 228–229.
- 58 Bardini taucht auch im Zusammenhang mit Verkäufen aus der Sammlung Torrigiani auf, allerdings deutlich vor dem Verkauf des Marientods nach Berlin; Denise M. Budd/Lynn Catterson, *The Torrigiani Affair*, in: *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets*, hg. v. Denise M. Budd/Lynn Catterson, Leiden/Boston 2023, S. 73–166.
- 59 Passerini 1866 (wie Anm. 43), S. 52; der Auftrag wurde ab 1819 von Gaetano Baccani fortgeführt; Paola Maresca, *Il giardino Torrigiani a Firenze: l'invenzione romantica di un parco tra natura e allegoria*, in: *Arte dei Giardini. Storia e restauro 2/1993* (1994), S. 55–77.
- 60 Bettini sah die Figur 1950 im Innern der Villa; vorher scheint sie sich in der „Casa dell'Eremita“ im Garten befunden zu haben. Schäden durch Bewitterung deuten auf eine längere Aufstellung im Freien hin; Piera Bettini, *Tre sconosciute sculture arnolfiane*, in: *Rivista d'Arte 26* (1950), S. 185–192, hier S. 185.  
Bettini verweist nebenbei auf zuerst von Poggi (Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze* (Italienische Forschungen 2), Berlin 1909, S. XLVII) publizierte Figuren, die sich vor ihrer Rückkehr in die Opera del Duomo in den ehemaligen Orti Oricellari befanden („due profeti ed apostoli nei Giardino Venturi Ginori“); ebd., S. 187; die Propheten („im Garten des Palazzo Venturi-Ginori“) sind bei Keller 1935 beschrieben und abgebildet; Keller 1935 (wie Anm. 51), S. 36 und 37, Abb. 29 und 30.
- 61 Leader Scott, *The Orti Oricellari. To Which is Appended an Enlarged Catalogue of the Antiquities in Vincigliata Castle*, Florenz 1893, S. 78 (<https://archive.org/details/ortioricellarito00scot/mode/2up>, 02.09.2024).
- 62 In der italienischen Literatur wird ihr Name als „Orloff“ angegeben; vgl. u.a. Milanese 1878 (wie Anm. 41), S. 484, Anm. 1.
- 63 Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 78–79.
- 64 „The statues, busts etc., some of which had adorned the garden from the time of Giovanni and Bernardo Rucellai, were disposed of by Count Orloff by private contract. It was the early part of 1891 that this last spoliation took place.“; Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 80.
- 65 Guido Carocci, *Gli Orti Oricellari*, in: *Arte e Storia 16* (1891), S. 127–128 ([http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID\\_testata=2&ID\\_periodico=1857](http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID_testata=2&ID_periodico=1857), 02.09.2024). Ippolito Ginori Venturi Lisci war seit 1882 mit Tecla Rucellai verheiratet, deren Familie die Orti Oricellari einst gehört hatten; möglicherweise hatte dies den Kauf motiviert. Siehe hierzu auch Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 79. Die Familienakten der Venturi und der Ginori Lisci: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=compare&Chiave=126934&RicProgetto=reg%2dtos> bzw. <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=80280&RicFrmRicSemplice=Ginori%20Lisci&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=reg%2dtos&RicSez=produttori>, 02.09.2024.
- 66 Zum Bau der Via Bernardo Rucellai: Ein kolorierter, vom städtischen Architekten Tito Gori unterschriebener Plan vom 22.08.1892 zeigt erstmals den projektierten Verlauf der neuen – hier noch namenlosen – Straße und markiert „espropriazioni occorrenti“ („notwendige Enteignungen“), *ArchiDis*; amfce 1374 (cass. 46, ins. B), ([https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW\\_T=M1&EW\\_HIL=dis/ew\\_menu.html&EW\\_HFL=dis/ew\\_copy.html&EW\\_FL=dis/limiti.html&EW4\\_DLL=10&EW4\\_DLP=10&EW4\\_NVR=&EW4\\_NVT=&EW4\\_NMI=&EW4\\_PY=KW=ORTI\\_AND\\_KW=ORICELLARI&EW\\_RM=10&EW\\_EP=KW=ORTI\\_AND\\_KW=ORICELLARI&EW\\_RP=94&EW\\_P=LS\\_EW&EW\\_D=DIS&EW=086069&02.09.2024](https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW_T=M1&EW_HIL=dis/ew_menu.html&EW_HFL=dis/ew_copy.html&EW_FL=dis/limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_PY=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RM=10&EW_EP=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RP=94&EW_P=LS_EW&EW_D=DIS&EW=086069&02.09.2024)). Ein weiterer, ebenfalls von Gori unterschriebener Plan vom 21.12.1893 verzeichnet bereits die neue Via Bernardo Rucellai und den Grundriss des künftigen Villino Cesaroni; *ArchiDis*, amfce 0820 (cass. 27, ins. B) ([https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW\\_T=M1&EW\\_HIL=dis/ew\\_menu.html&EW\\_HFL=dis/ew\\_copy.html&EW\\_FL=dis/limiti.html&EW4\\_DLL=10&EW4\\_DLP=10&EW4\\_NVR=&EW4\\_NVT=&EW4\\_NMI=&EW4\\_PY=KW=ORTI\\_AND\\_KW=ORICELLARI&EW\\_RM=10&EW\\_EP=KW=ORTI\\_AND\\_KW=ORICELLARI&EW\\_RP=94&EW\\_P=LS\\_EW&EW\\_D=DIS&EW=080446&02.09.2024](https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW_T=M1&EW_HIL=dis/ew_menu.html&EW_HFL=dis/ew_copy.html&EW_FL=dis/limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_PY=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RM=10&EW_EP=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RP=94&EW_P=LS_EW&EW_D=DIS&EW=080446&02.09.2024)).
- 67 So in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, hg. v. Cristina Acidini Luchinat, Florenz 1995, Abb. 50–53.
- 68 So Guido Carocci in seiner Zeitschrift *Arte e Storia*: „Ora che i proprietari stanno concludendo la vendita dell'altra parte del terreno sono sorte vive lagnanze per cercare di preservare dalla distruzione questa località [...]. Esagerando lo stato della cosa, si sono accusate le autorità preposte alla tutela del patrimonio artistico di non essersi adoperate ad impedire la distruzione [sic] degli Orti Oricellari; ma, a buon conto la distruzione non è ancora avvenuta e le autorità, non ci sembra che potessero far molto trattandosi di una proprietà privata. Tutt'al più avrebbero potuto impedire l'invio all'estero di oggetti d'arte di valore che potessero esistere in quel giardino; ma siccome opere d'arte importanti non ce ne sono, così essere pure non possono che esprimere dei voti platonici.“; Guido Carocci, *Gli Orti Oricellari*, in: *Arte e Storia 16* (1891), S. 127–128 ([http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID\\_testata=2&ID\\_periodico=1857](http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID_testata=2&ID_periodico=1857), 02.09.2024).
- 69 Am 22. Mai 1892 befürwortete die *Commissione permanente di Belle Arti* die Aufnahme der Orti Oricellari in den *Elenco die monumenti d'importanza nazionale*. Auf Vorschlag des (mitunterzeichnenden) Bildungsministers Ferdinando Martini erfolgte am 12. Juni 1892 die Bestätigung durch König Umberto I. als Gesetz Nr. 340; *Elenco degli Edifici Monumentali in Italia*, hg. v. Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), Rom 1902, S. 250. Das königliche Dekret ist abgedruckt in Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 86–87.
- 70 Zu Bardinis nicht selten illegalen Geschäften zwischen Schmuggel und Fälschung: Joanna Smalcerz, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*, Leiden/Boston 2020; Kap. 4, S. 148–151 und v.a. Lynn Catterson, *Duped or duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington*, in: *Journal of the history of collections 33/1* (2021), S. 70–92; dies., *Art Market, Social Network and Contamination: Bardini, Bode and the Madonna Pazzi Puzzle*, in: *Florence, Berlin and Beyond. Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, hg. v. Lynn Catterson, Leiden/Boston 2020 (*Studies in the History of Collecting & Art Markets 9*), S. 498–552; dies., *American Collecting*, Stefano Bardini & the Taste for Trequattrocento Florence, in: *Predella 41/42* (2017), S. 317–332 ([https://server.predella.it/Archivio-numeri/41-42/Monografico/Other%20Contexts%3A%20Culture%20and%20The%20Market/21%20Catterson\\_final](https://server.predella.it/Archivio-numeri/41-42/Monografico/Other%20Contexts%3A%20Culture%20and%20The%20Market/21%20Catterson_final)).

- pdf, 02.09.2024). Angaben zur Korrespondenz Bardinis liefert Valerie Niemeyer Chini, Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento, Florenz 2009, S. 215–267.
- 71 Den Verkauf erwähnt ohne genaue Jahresangabe, aber mit eindeutiger Missbilligung: Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 81–82. Den Showroom zeigt: Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa, Ausst.Kat. Florenz, Villa Bardini, 06. September 2013–31. Dezember 2013, hg. v. Marilena Tamassia, Florenz 2023, S. 59.
- 72 Diario Fiorentino Di Agostino Lapini, dal 252 al 1596, hg. v. Giuseppe Odoardo Corazzini, Florenz 1900, S. 257, Anm. 1 ([https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi\\_0/page/256/mode/2up](https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi_0/page/256/mode/2up), 02.09.2024).
- 73 Wilhelm von Bode, Mein Leben, Berlin 1930, Bd. 2, S. 136.
- 74 „[...] die gewohnte Frühjahrsreise nach Italien, die besonders lohnend wurde, indem mir nach verschiedenen Richtungen, die noch schwach bei uns vertreten waren, gute Ergänzungen gelangen. So zunächst eine Reihe zusammengehöriger Propheten- und Engelsfiguren der Werkstatt Giovanni Pisanos, der Torso des Verkündigungse Engels Niccolò Pisanos von der Kanzel im Dom zu Siena (...)“, Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 136
- 75 Wilhelm Bode, Die italienische Plastik, Berlin 1891, S. 20.
- 76 Bode selbst schien 1901 wegen einer Erkrankung eingeschränkt gewesen zu sein und saß wochenlang in Venedig fest; Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 146.
- 77 Für die Suche nach Spuren Swarzenskis in Bardinis Nachlass danke ich noch einmal Lynn Catterson. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin werden einige wenige Briefe Swarzenskis an Bode und zwei Visitenkarten aufbewahrt.
- 78 Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht VII (1903), S. 45–48, hier S. 45; ähnlich wiederholt in: Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 98–104, hier S. 99. Von Swarzenskis Entdeckungen in Bardinis ‚Sammlung‘ berichtet Bode in seinen Memoiren nicht; er hatte sich zwischenzeitlich mit Swarzenski, seit 1906 Direktor des Städel-Museums, überworfen; siehe u.a. SMB-ZA, NI Wilhelm von Bode, Nr. 373, Kontroverse zwischen Bode und Swarzenski über „Die städtische Sammlung plastischer Kunst im Liebighaus zu Frankfurt a.M.“, Zeitungsausschnitte (1910).
- 79 Ich habe die Marmorfiguren einschließlich der Engel, die ich den Cosmati zuschreibe, fotografieren lassen und werde sie Ihnen morgen Vormittag per Post zusenden.“; Brief Bardinis an Bode, 7. Juni 1903; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Lynn Catterson konnte im Bardini-Archiv zwei Aufnahmen auffindig machen, die beide die *Madonna della Natività* zeigen; leider besitzen die Abzüge keine Aufschrift. Während ein Foto offenbar eilig aufgenommen wurde, überblendet ist und außer der Madonna noch ein Kapitell zeigt, ist das andere sorgfältig inszeniert und mit gutem Licht aufgenommen; letzteres diente – mit retuschiertem Hintergrund – zur Bebilderung von Swarzenskis Aufsatz; Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), Abb. 1. Ich danke Lynn Catterson für die Bereitstellung der beiden Fotos.
- 80 Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsberichte VII (1903), S. 45–48, hier S. 46.
- 81 Ebd., S. 48.
- 82 Ebd., S. 48. Schon Swarzenskis Beschreibung der liegenden Frauen ließ eigentlich kaum eine andere Deutung zu: „Marmorfiguren 1. einer liegenden Frau (wie etwa die Gestalten Mariae oder der hl. Anna in einer Geburtsszene), 2. dieselbe Frau als Tote mit einem klagenden Jüngling (ähnlich der Mariengestalt im Tod der Jungfrau“; ebd., S. 45.
- 83 Giuseppe Richa, Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine, divise ne' suoi Quartieri. Del Quartiere di S. Giovanni. 2. Della Chiesa Metropolitana di Santa Maria del Fiore, Florenz 1757, S. 52–53 ([https://archive.org/details/bub\\_gb\\_6STi-d-24lYC/page/n69/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_6STi-d-24lYC/page/n69/mode/2up), 02.09.2024).
- 84 Cicognara 1823–1824 (wie Anm. 50), Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 150–152.
- 85 Camillo Jacopo Cavallucci, S. Maria del Fiore: storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni, Florenz 1881, S. 118–120 (<https://archive.org/details/siesantamariadel00cava/page/n135/mode/2up?q=rondinelli&view=theater>, 02.09.2024).
- 86 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.8., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 240–241.
- 87 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.6., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 236–237.
- 88 Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105.
- 89 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 101.
- 90 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 98–104.
- 91 „Protokoll der Vorstands-Sitzung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins am Freitag, den 27. November 1903, nachmittags 2 ¼ Uhr [...] Ferner beantragt Herr Geh.rat Bode vorschussweise Erwerbung eines plastischen Werkes von einem Künstler aus der Zeit des Nicolò und Giovanni Pisano, Teile einer großen Grablegung (der Maria?) [Fragezeichen mit Bleistift nachgetragen] für [30000 geändert zu:] 36000 L. it. Auch dieser Antrag wird, wie der Herr Schatzmeister konstatiert, einstimmig genehmigt.“; SMB/Z A, III/KFMV, 3.
- 92 Ankündigung der Überweisung von € it. 36.000 „als Kaufpreis für die Skulptur der Grablegung“ durch den KFMV-Schrifführer Günterbrock an Cav. Felice Schmitz, Firma Schmitz & Turri, Florenz, Via del Proconsolo vom 30. November 1903; SMB/Z A, III/KFMV 20, Nr. 231; Bitte des KFMV-Schrifführers Günterbrock um Überweisung von € it. 36.000 durch das Bankhaus von der Heydt, Berlin vom 30. November 1903; Rechnung des Bankhauses von der Heydt wegen zweier Überweisungen nach Florenz vom 1. Dezember 1903; eine an Elia Volpi (€ it. 10.000), die andere an Cav. Felice Schmitz (€ it. 36.000), Umrechnung in Mark: 29.337,25 M; SMB/Z A, III/KFMV 10, Nr. 180; SMB/Z A, III/KFMV 10, Nr. 182.
- 93 Schottmüller war erst 1905 als „wissenschaftliche Hilfsarbeiterin“ angestellt worden, hatte die Anschaffung der Skulpturen also nicht selbst erlebt. Dennoch ist davon auszugehen, dass gerade der heikle Punkt der Provenienz mit Bode abgestimmt war.
- 94 Frida Schottmüller, Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 30 (1909), S. 291–302, hier S. 293.
- 95 Das nach dem verantwortlichen Bildungsminister Nunzio Nasi benannte Gesetz Nr. 185 (Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità) war am 12. Juni 1902 verabschiedet worden (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1902/06/27/002U0185/sg>, 02.09.2024). Am 10. Juni 1903 war vom Bildungsministerium eine Verschärfung (sog. *leggina catenaccio*) vorgeschlagen worden: Bis zur Fertigstellung eines verbindlichen, bis Ende des Jahres vorzulegenden Katalogs schützenswerter und nicht exportierbarer Kulturgüter sollte ein Ausfuhrmoratorium gelten; Joanna Smalcerz, Who Has the Right to Art? The Lobbying of Art Dealers against Art Protection Legislation in Post-Unification Italy, in: Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Gemini e le alienazioni monumentali nella prima metà del Novecento, hg. v. Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Toscano, Rom 2022, S. 81–101, hier S. 93. Der Vorschlag der *leggina*

- catenaccio* sorgte unter den italienischen Kunsthändlern für große Unruhe; sie intensivierten daraufhin ihre Lobbyarbeit und setzten Änderungen in ihrem Sinne durch. Die Florentiner Händler schlossen sich hierfür in einer *Commissione Esecutiva degli Antiquari Fiorentini* zusammen; ebd., S. 93–97; siehe auch Smalcerz 2020 (wie Anm. 70), Kap. 4, S. 148–151.
- 96 Die Briefe, in denen Bardini über Ausfuhrprobleme wegen des § 35 des „Legge per la conservazione dei Monumenti“ klagt, datieren auf den 7. Juni, 9. Juli, 17. Juli 1903; SMB-ZA, IV/NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. Valerie Niemeyer Chini, Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento, Florenz 2009, Documenti, Nr. 351 und 352, S. 256 (mit abweichenden Signaturangaben).
- 97 „Wie ich den Zeitungen entnehme, hat unsere Regierung den Grafen Roncagli aus Bergamo wegen des Verkaufs der Gian. Bellino an Sie vor Gericht gestellt. Ich erfahre auch, dass es eine Anweisung gibt, Prozesse für alle Objekte zu eröffnen, auch für unbedeutende, die ohne Erlaubnis ins Ausland gegangen sind. In der Zwischenzeit bitte ich Sie, sich an Ihr Versprechen zu erinnern, das Sie mir gegeben haben. Ich empfehle Ihnen, die Figur nicht im Depot auszustellen, denn Ihre Freunde sind bereits zu mir gekommen, um sich nach der anderen Figur zu erkundigen, und meine Angestellten haben kein Geheimnis aus Ihrem Kauf gemacht.“; Brief Bardini an Bode, 24. Dezember 1903, Typoskript; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Zu dem Gerichtsprozess gegen den Grafen Roncalli siehe: Martin Gaier, *The Spy of Venice: Gustav Ludwig and Wilhelm Bode Between Art Market and Art Research*, in: Wilhelm Bode and the Art Market. Connoisseurship, Networking and Control of the Marketplace, hg. von Joanna Smalcerz, Leiden/Boston 2023, S. 237–261.
- 98 So 1902 in einem Zeitungsartikel; Wilhelm Bode, Die Versteigerung Guidi in Rom und der jetzige Kunsthandel in Italien, in: *Vossische Zeitung*, 23. Mai 1902; hier zit. nach Gaier 2023 (wie Anm. 97), S. 256. Gaier liefert mit Bodes ‚Bellini-Coup‘ ein anschauliches Beispiel für dessen kühles Taktieren bei der illegalen Ausfuhr von Giovanni Bellinis Auferstehung Christi 1902; ebd., S. 250–254.
- 99 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 99. Auch andere Teile des Marientods wurden lange falsch identifiziert: 1891 heißt es über den Christuskopf mit dem Kopf der Mariensee im Katalog der Opera del Duomo: „S. Cristoforo che porta Gesù Bambino [...] frammenti di un grande gruppo“, zit. nach Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 12, S. 221–222.
- 100 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 99–100.
- 101 Carl Frey, Arnolfo di Cambio, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Ulrich Thieme/Felix Becker, Bd. 2: Antonio da Monza – Bassan, Leipzig 1908, S. 143. Wiederholt u.a. von Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 10, S. 219–220, hier S. 219. Hierzu passt auch seine Zuschreibung an die „Cosmati“; Brief Bardini an Bode, 7. Juni 1903; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904).
- 102 Fritz Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904, S. 23 (<https://archive.org/details/geschichtedesflo00burg/page/22/mode/2up?view=theater,02.09.2024>). Burgers Irrtum kritisiert schon Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 294, Anm. 4.
- 103 Laut seinem Kalender ist Bode vom 5. bis 8. April 1904 in Florenz, schon am ersten Tag besucht er Bardini; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 104–107. Auf der Rückreise von Rom ist Bode noch einmal vom 10. bis zum 16. April 1904 in Florenz; unter seinen vielen Terminen findet sich jedoch kein Hinweis auf einen erneuten Besuch bei Bardini; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 110–115.
- 104 Da der Abguss im Museo dell’Opera del Duomo den Zustand vor der Zerteilung zeigt, kann er nur in Bardinis Werkstatt entstanden sein; möglicherweise sollte mit ihm der illegale Verkauf verborgen werden; ohne Angaben zur Herkunft des Abgusses: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14a. und 2.14b., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 236–237. Zum Einsatz (auch historischer) Kopien, um Verkäufe zu verbergen: Denise M. Budd/Lynn Catterson, *The Torrigiani Affair*, in: *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets*, hg. v. Denise M. Budd/Lynn Catterson, Leiden/Boston 2023, S. 73–166. Die ausgehöhlten Bereiche könnten nach der Remontage, so wahrscheinlich Bardinis Annahme, niemand sehen, weil sie die Trägerplatte verdecken würde. Dass die Skulptur zertrennt wurde, bemerkte zuerst Max Seidel, als er die Stücke im Depot des Bode-Museum untersuchte; Max Seidel, *Der Marientod des Arnolfo di Cambio*. Erhaltungszustand und Forschungsgeschichte, in: *Forschungen und Berichte 15* (1973), S. 41–44, hier: S. 41. Seidel weist darauf hin, dass „bei genauerem Hinsehen [...] diese Schnittstellen auf den (sic) alten Museumsfoto erkennbar“ seien. Damit ist wahrscheinlich die 1909 in Schottmüllers Aufsatz publizierte Aufnahme gemeint. Auf der von Swarzenski 1904 publizierten Aufnahme Bardinis fehlen die Schnittfugen hingegen. Paul Hofmanns Untersuchungen bestätigen den Einsatz einer Seilsäge (Durchmesser ca. 2 mm). Er stellte außerdem Anreißspuren fest und ordnete die Aushöhlung der Rückseite durch Ausspitzen einer „jüngeren Überarbeitung“ zu; Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 4, 147–153.
- 105 Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 293.
- 106 Bode war laut Kalender vom 1. bis 8. (?) Juni 1904 in Paris; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 164–171. Seine Reise nach Paris und London erwähnt er auch kurz in seinen Memoiren; Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 159.
- 107 „Ich hatte gehofft, Sie in Paris oder London zu finden, aber ich habe kein Glück. [...] Im Oktober schlage ich vor, nach Berlin zu fahren, aber ich bitte Sie, mit der Enthüllung der Figur, die Sie zuvor aus Paris erhalten haben, noch etwas zu warten. Das wäre zu früh!“; Brief Bardinis an Bode, 21. Juni 1904; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. auch Niemeyer Chini 2009, Nr. 367, S. 257 (mit abweichenden Signaturen). Vielleicht weil Niemeyer Chini glaubt, dass der Marientod in Florenz erworben wurde, zieht sie keine Verbindung zu Bardinis seltsamer Bitte; ebd., S. 113. In Bodes Kalender ist am 21. Juni Folgendes vermerkt: „Marmor (Gugg[en]heim)“, „m. Majoliken (Bard[ini])“ und „3 Majoliken (Volpi)“, jeweils mit Preisangaben, letztere mit der Notiz „ego“; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 171.
- 108 „Ich bedaure, dass ich Sie nicht in London getroffen habe, wo ich unmittelbar nach Ihrer Abreise ankam, ich hätte Ihnen gerne mündlich empfohlen, mit der Ausstellung der Marmorfigur noch zu warten; jemand hier hat davon gehört und ich habe große Angst. Ich werde Ihnen mündlich sagen, warum ich diese Empfehlung ausspreche; darum ich schlage vor, zur Eröffnung Ihres Museums eine Fahrt nach Berlin zu machen. In diesem Moment werden Sie aus den Zeitungen erfahren haben, dass es einen Prozess um den in Ascoli Piceno gestohlenen und an Morgan verkauften Piviale geben wird, und Sie werden sehen, dass es in der öffentlichen Meinung einen starken Unmut geben wird.“; Brief Bardinis an Bode, 17. Juli 1904; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. Niemeyer Chini 2009, Nr. 368, S. 257 (mit abweichenden Signaturen).
- 109 Inventar II Nr. 1545-3198, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst – Nachweiszeitraum der

- Zugänge 1889–1908 (Lfd.-Nr. 01545-03198), S. 373–374, Inv.-Nr. 2827 und 2828 ([https://storage.smb.museum/erwerbungsbeuecher/IV\\_SBM-B\\_SLG\\_NC\\_01545-03198\\_LZ\\_1889-1908\\_2.pdf](https://storage.smb.museum/erwerbungsbeuecher/IV_SBM-B_SLG_NC_01545-03198_LZ_1889-1908_2.pdf), 02.09.2024).
- 110 Ebd.
- 111 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), Teil 1, S. 14–16 (Liste der Dübel), 158–159 („Verwendung von quadratischen Messingdübeln (Querschnitt 15x15 mm) in Blei (Trägerplatte)“).
- 112 Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 113 Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 137.
- 114 Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 139.
- 115 Kaiser Friedrich Museum zu Berlin, hg. v. Paul Clemen, Leipzig 1904 (<https://archive.org/details/daskaiserfriedri00clem/mode/2up?view=theater>, 02.09.2024); Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum, Berlin 1904 ([https://archive.org/details/bub\\_gb\\_kgwrAAAAYAAJ/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_kgwrAAAAYAAJ/page/n1/mode/2up), 02.09.2024)
- 116 Das Kaiser Friedrich Museum, Berlin 1909, S. 14 ([https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais\\_0/page/14/mode/2up](https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais_0/page/14/mode/2up), 02.09.2024). 1911 – also nach der Publikation Schottmüllers – heißt es: „Seinem [Arnolfos, AH] Kreise, wahrscheinlich ihm selber, gehört die große Marmorgruppe am Fenster „Der Tod der Maria“ an.“; hierauf folgen Bemerkungen zu den beiden Apostelköpfen und zur Herkunft von der Dommfassade sowie eine kunsthistorische Einordnung; Das Kaiser Friedrich Museum, Berlin 1911 (<https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais/page/40/mode/2up>, 02.09.2024).
- 117 Die Materialsammlungen und Manuskripte Rathes zum Dissertationsthema werden im Institutsarchiv des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Wien aufbewahrt (<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/institutsarchiv/rathe-kurt/>, 02.09.2024).
- 118 Rathe 1910 (wie Anm. 51), S. 26.
- 119 Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 291–302. Schottmüller gibt in ihrem Aufsatz an, dass sie „erst nach der Drucklegung dieser Zeilen“ von Rathes Arbeit erfahren habe, und „dann ihre abgeschlossenen Korrekturfahnen einsehen“ durfte; ebd. S. 283, Anm. 1. Die knappe Redaktionszeit von Schottmüllers Aufsatz belegt, dass ihr neben Rathes Korrekturfahnen auch das druckfrische Buch von Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze* (Italienische Forschungen 2), Berlin 1909, zur Verfügung stand; Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 291, Anm. 4.
- 120 Rathe dankte Posse jedenfalls für dessen Vermittlung; Rathe 1910 (wie Anm. 51), S. 27, Anm. 1.
- 121 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), u.a. S. 99. Swarzenski nimmt Vasaris Parallelisierung von Arnolfo di Cambio und Cimabue auf und adelt Arnolfo zu „dem Künstler [...], der auch Giotto entschieden beeinflusste“; ebd., S. 101; Giorgio Vasari, *Vita d'Arnolfo di Lapo architetto Fiorentino*, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, Teil 1, S. 88–96 (<https://archive.org/details/levitedepiue01vasa1568/page/88/mode/2up>, 02.09.2024); Vasari, Giorgio, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz, 1966–1997, Bd. 2, S. 47–57 (<https://vasari.sns.it>, 02.09.2024); in deutscher Übersetzung: Giorgio Vasari, *Die Leben der Bildhauer und Architekten des Duecento und des Trecento*, übers. von Victoria Lorini, komm. und eingel. von Henrike Haug, Berlin 2014, S. 17–38, hier: S. 26.
- 122 Die italienischen Publikationen zu Arnolfo aus diesen Jahren sind vergleichsweise dünn: Adolfo Venturi, *Madonna di Arnolfo di Cambio*, in: *L'Arte* 5 (1934), S. 382–383; Enzo Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, in: *Bollettino storico pisano* 5 (1936) und Ippolito D. Boccolini, *Il baldacchino di Arnolfo di Cambio nella Basilica di S. Paolo fuori le mura*, in: *L'illustrazione vaticana* 7 (1936), S. 829–833; Valerio Mariani, *Gli „assetati“ di Arnolfo di Cambio*, Rom 1939.
- 123 Ulrich Middeldorf, Walter Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3 (1932), S. 492–517.
- 124 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51).
- 125 Paatz 1937 (wie Anm. 11).
- 126 Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 121–160.
- 127 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 211–213.
- 128 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 2, S. 39. Als deren ‚Hauptwerk‘ sieht Keller die Madonna mit Glasaugen aus der Lünette des Hauptportals; ebd., Teil 2, S. 39.
- 129 Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 159.
- 130 Im Proemio delle Vite in der Torrentiniana (1550) ist „Arnolfo“ noch selbst „Tedesco“; in der erst in die zweite Edition von 1568 aufgenommenen Vita überträgt Vasari die Herkunftsbezeichnung auf Arnolfos Vater Jacopo bzw. Lapo; Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani: da Cimabve in sino à tempi nostri*, Florenz 1550, Proemio delle vite, S. 122 ([https://archive.org/details/gri\\_vitedepivecc01vasa/page/122/mode/2up?q=arnolfo+tedesco](https://archive.org/details/gri_vitedepivecc01vasa/page/122/mode/2up?q=arnolfo+tedesco), 02.09.2024); Giorgio Vasari, *Vita d'Arnolfo di Lapo architetto Fiorentino*, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, Teil 1, S. 88–96 (<https://archive.org/details/levitedepiue01vasa1568/page/88/mode/2up>, 02.09.2024); Vasari, Giorgio, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz, 1966–1997, Bd. 2, S. 47–57; hier S. 51 (<https://vasari.sns.it>, 02.09.2024); in deutscher Übersetzung: Vasari 2014 (wie Anm. 121), S. 17–38, hier S. 23, 24.
- 131 Keller und Paatz argumentieren sogar explizit gegen Vasari; Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 213; Paatz 1937 (wie Anm. 11), S. 47. Keller und Metz stellen das „Toskanische“ heraus; Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 212 und Teil 2, S. 39; Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 148, 149.
- 132 Siehe hierzu u.a. Ralph-Miklas Dobler, *Bilder der Achse: Hitlers Empfang in Italien 1938 und die mediale Inszenierung des Staatsbesuches in Fotobüchern*, Berlin/München 2015.
- 133 Zum Schicksal der Berliner Sammlungen zuletzt ausführlich: *Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien* (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern 3), hg. v. Britta Kaiser-Schuster, Wien/Köln 2021.
- 134 Regine Dehnel, *What Happened in the Friedrichshain Flak Bunker in May 1945?*, in: *Predella* 50 (2021), S. 121–137, hier S. 123.
- 135 Anastasia Yurchenko, *Der sowjetische Sturmangriff auf Berlin und das Schicksal der Kunstsammlungen*, in: Kaiser-Schuster 2021 (wie Anm. 133), S. 293–334, hier S. 319–328; Dehnel 2021 (wie Anm. 134), S. 123–125.
- 136 Arnolfo di Cambio wird in einem Bericht von führenden Mitgliedern sowjetischer Kunstkomitees von Ende Mai 1945 genannt; РАЛИ, фонд № 962, опись 6, ед. хр. 1357, 258–260: *Отчет комиссии Комитета по делам искусств в Берлине об осмотре музеев Берлина*; *The State Hermitage Museum. The Displaced Art. 1945–1958: Archival documents*, hg. v. Anna Nikolayevna Aponasenko, St. Petersburg 2014, Dok.-Nr. 13, S. 149–150, hier S. 149; Angaben nach Dehnel 2021 (wie Anm. 134), S. 134, Anm. 17.
- 137 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 6; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515; Gerhard Kunze und Sebastian Röhl, *Untersuchung und Teilrestaurierung der Trauernden*

- Apostel (aus der Gruppe Tod Mariae, Inv. 2828) von Arnolfo di Cambio (unveröffentlicht), Akte im Archiv der Restaurierungsabteilung des Bode-Museums.
- 138 Staatsarchiv der Russischen Föderation (GARF) (im Bestand Akinscha/Koslow): Akte 79, Fundus 7021, Inventar 116, Akte 291, S. 7; Angaben und Abbildung in Anastasia Yurchenko, *Between Lost and Found. Notes on Historical Aspects of Transition of Art Objects from the Berlin Sculpture Collection During and After WWII*, in: *Predella 50* (2021), S. 139–175, hier S. 157 (Zusammenstellung Yurchenko) und Taf. CXXXVI (Dokument).
- 139 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 8; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 140 Anastasia Yurchenko, *Die Rückführung der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen*, in: *Kaiser-Schuster 2021* (wie Anm. 133), S. 492–513.
- 141 George S. Salmann, *Masterpieces of Sculpture Lost in Berlin*, in: *The Connoisseur 166* (1967), S. 22–27, hier S. 23 (<https://archive.org/details/connoisseurillus166lond/page/22/mode/2up?view=theater>, 02.09.2024). Zur Illustration hatte man auf eine Vorkriegsaufnahme zurückgegriffen. Seine Informationen hatte Salmann u.a. von Peter Metz, 1955–1966 Direktor der West-Berliner Skulpturensammlung, und Edith Fründt, seit 1966 Direktorin des Bode-Museums; ebd. S. 27. Auf Salmanns Artikel machte Knuth in seinem Beitrag zum Katalog zur Arnolfo-Ausstellung 2005 aufmerksam; Michael Knuth, *I frammenti della „Dormitio Virginis“ di Arnolfo di Cambio a Berlino*, in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 508–513, S. 511 (dort irrtümlich als „Salman“).
- 142 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511.
- 143 Seidel 1973 (wie Anm. 104), S. 41–44.
- 144 Seidel 1973 (wie Anm. 104), S. 44, Anm. 39.
- 145 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511, Abb. 4.
- 146 Laut einer undatierten, vermutlich späteren Notiz von Michael Knuth in der Objektakte.
- 147 Hofmann 2002 (wie Anm. 26). Eine Zusammenfassung der Maßnahmen liefert Hofmann 2005 (wie Anm. 28). Die Gesamtleitung hatte der damalige Chefrestaurator der Skulpturensammlung Bodo Buczynski inne, Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511.
- 148 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 8–9; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 149 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 18 (und in der Maßnahmenbeschreibung zu den einzelnen Teilen); Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 150 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 18 (und in der Maßnahmenbeschreibung zu den einzelnen Teilen); Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 516.
- 151 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 20–25; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 516.
- 152 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 29; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 517.
- 153 Arnolfo 2005 (wie Anm. 21).
- 154 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 512.
- 155 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14a., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 156 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14b., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 157 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.15., 2.16., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 258–261.
- 158 Jeremy Warren, *The New Museo dell’Opera del Duomo in Florence*, in: *The Burlington Magazine 158/1358* (Mai 2016), S. 327–330, hier S. 327 (<https://www.jstor.org/stable/43858760>, 02.09.2024).
- 159 Warren 2016 (wie Anm. 158), S. 327. Zur Fassadenrekonstruktion: Timothy Verdon, *The New Museo dell’Opera del Duomo*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18/2 (September 2015), S. 265–286, hier S. 265–273; Giuseppe Lo Presti, *L’evocazione di un’architettura perduta/Evoking a lost architecture*, in: *L’architettura ritrovata/Rediscovered architecture*, hg. v. Giorgio Bencini/Marco Salucci, Florenz 2016, S. 80–93; Paolo Bianchini, *Il cammino per il grande modello della facciata arnolfiana/Working Towards the Large Model of Arnolfo di Cambio’s Façade*, in: ebd., S. 94–99.
- 160 Siehe u.a. Laura Stiatesi, *Esperienze dell’antico in una moderna bottega/Experiences of the Past in a Modern Workshop*, in: Bencini/Salucci 2016 (wie Anm. 159), S. 103–105. Die in der Opera Laboratori Fiorentini hergestellten Elemente bestehen hauptsächlich aus Kunstharz-gebundenen Mineralen, Karbonat-Komponenten und Alabaster-Mehl; verantwortlich waren die Bildhauer\*innen Niccolò Niccolai und Laura Stiatesi.
- 161 Zur Anfertigung des Abgusses, wenn auch weitgehend frei von Informationen: Niccolò Niccolai, *Copiare: un modo straordinario di conoscere le opere d’arte/Copying: a Great Way to Learn About Works of Art*, in: Bencini/Salucci 2016 (wie Anm. 159), S. 106–109.
- 162 Antonio Rossellino, *Madonna mit Kind, Marmor/Kunststeinergänzung, retuschiert, SMB-PK Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 1709: o. A., Die Restaurierung des Madonnenreliefs von Antonio Rossellino*, in: *Chapuis/Kemperdick 2015*, (wie Anm. 134), S. 102–109; Francesco Laurana (zugeschr.), *Büste einer jungen Frau, Marmor/Kunststeinergänzung, retuschiert, SMB-PK Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 260\_1; https://id.smb.museum/object/869246* (02.09.2024).