

Handlungsunfähigkeit des Archivs, wenn das höchst mangelhafte Stammhaus, die ebenfalls fast ausgelastete Außenstelle und nun auch noch ein Depot zur Auslagerung nebeneinander bestehen.

Den Forderungen nach zügiger Realisierung eines neuen, sicheren Standorts können sich

alle mit Augsburg befaßten historischen Disziplinen nur anschließen. Inzwischen sind die Planungsmittel im städtischen Etat 2010 verankert, was ein erster wichtiger Schritt ist. Doch ist völlig offen, ob die Baumaßnahmen bis 2013 abgeschlossen werden.

Christoph Bellot

## Das Erbe Stefano Bardinis. Neueröffnung des Museo Bardini, Florenz

Museo Stefano Bardini

Piazza de' Mozzi 1 (Eingang: Via dei Renai 37)

geöffnet Sa.-Mo., jeweils 11-17h

<http://www.museiciviciorentini.it/bardini>

<http://www.rinascimentomoderno.it/museobardini>

Im Laufe des 19. Jh.s trieben Industrialisierung und Modernisierung, Ästhetizismus und Historismus zahlreiche Künstler sowie Alt- und Neureiche zunächst v. a. aus England und den Vereinigten Staaten, dann aber auch aus Rußland und Deutschland nach Florenz, um hier »in der Geschichte zu leben« oder für ihr Heim und ihre Sammlungen Gemälde, Skulpturen und Werke der angewandten Kunst zu erwerben, nicht zuletzt die Direktoren und Agenten der konkurrierenden amerikanischen und europäischen Museen (vgl. dazu, soeben erschienen: Valerie Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra ottocento e novecento*, Florenz, Polistampa 2009).

Die Italiener selbst standen ihren Kunstschatzen zunächst eher gleichgültig gegenüber. Das Land war von den ästhetischen Moden, die die Industrialisierung begleiteten (wie von dieser selbst) noch nicht mit derselben Vehemenz erfaßt; zum anderen scheint der schiere Überfluß an Kunstwerken für den vergleichsweise sorglosen Umgang mit dem eigenen kulturellen Erbe verantwortlich, das auch heute, nach einem Jahrhundert des radikalen Ausverkaufs, dem Reisenden noch immer den Atem zu verschlagen vermag. Doch mit der Ankunft von

immer mehr kunstbegierigen Ausländern erkannten schließlich auch die Einheimischen den Wert ihrer Kunst sowie die Verdienstmöglichkeiten, die der Kunsthandel im Zeitalter von Arts-and-Crafts-Bewegung und Präraffaelitenschwärmerei, dem »gusto dei primitivi« und der »American Renaissance«, sowie der internationalen Museumskonkurrenz bot. Und es gab jede Menge zu »entdecken« und zu verkaufen.

Der Niedergang des Adels und die Auflösung der Institution des »fedecommesso«, die Aufhebung der Orden und die Säkularisierung zahlreicher Kirchen, die radikale Sanierung oder Zerstörung öffentlicher Bauten wie ganzer Stadtviertel und das Fehlen eines den Kunstmarkt regulierenden Gesetzes, all dies führte dazu, daß seit 1865 der italienische und speziell der Florentiner Kunstmarkt mit einer Unzahl an Kunstwerken und Spolien aller Art regelrecht überschwemmt wurde.

Gleichzeitig veränderte sich der Florentiner Markt. Hatten ihn um die Mitte des 19. Jh.s noch Liebhaber wie Seymour Kirkup, James Jackson Jarves und William Spence bestimmt, so wurde dieser im letzten Drittel des Jahrhunderts deutlich professioneller, und Händler und Vermittler, die es zu subtiler Kennerschaft

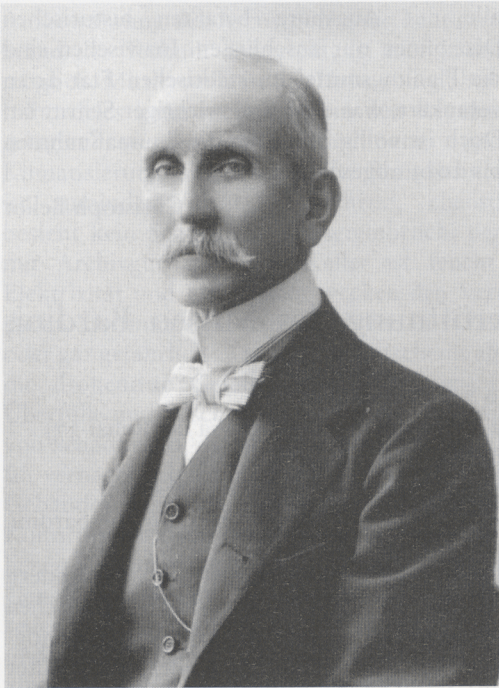


Abb. 1 Stefano Bardini. Aufnahme im Archivio Bardini (Niemeyer Chini 2009, S. 45)

brachten und gelegentlich selbst bedeutende Sammlungen anlegten, traten in den Vordergrund. Die Zahl der Antiquitätenhändler, die damals ihr Glück machten, ist Legion, darunter Vincenzo Ciampolini, Demetrio Tolosani, Giovanni Palotti, Giuseppe Salvadori, Luigi Grassi, schließlich Elia Volpi, Leo S. Olschki, Herbert Percy Horne und nicht zuletzt Bernard Berenson. Doch keiner von ihnen verstand es so gut, aus der Situation Kapital zu schlagen, wie Stefano Bardini (Abb. 1), der »König der Antiquitätenhändler«. Sein Geschäftsgang und seine Sammlung übertrafen an Umfang und Qualität deutlich die seiner Konkurrenten.

Geboren 1836 in Pieve S. Stefano nahe Arezzo, war Bardini mit 18 Jahren nach Florenz gezogen, um an der Kunstakademie Malerei zu studieren. Als Restaurator, Kopist und mit eigenen Werken konnte er bescheidene Erfolge erzielen, bevor er sich 1866 den Freiwilligen Garibaldi's anschloß, um an den letzten Kämpfen um die Unabhängigkeit Italiens teilzunehmen. Spätestens

nach dem Krieg von 1870/71 muß er sich dem Kunsthandel zugewandt haben. Ende der 70er Jahre finden wir ihn jedenfalls bereits an der Spitze seiner Zunft. Sein aristokratisches Auftreten und seine Diskretion hatten ihm Zutritt zu den Landsitzen und Stadtpalästen der verarmten Familien mit Namen verschafft, wie den Torrigiani, Strozzi, Rucellai oder Capponi, denen er nicht nur herausragende Stücke ihrer Sammlungen abnahm und mit großem Gewinn weiterverkaufte (so überließ ihm die Witwe Luigi Torrigianis 13 Gemälde, von denen Wilhelm von Bode einen Signorelli zu einem Preis erwarb, welcher der Kaufsumme aller 13 Gemälde entsprach), sondern auch ihre Möbel, bis hin zu Architekturteilen. Mit den ersten Gewinnen erwarb er zum Abriß bestimmte Gebäude (etwa im jüdischen Viertel am Mercato Vecchio, die der Anlage der Piazza della Repubblica weichen mußten), um sie auszuschlachten. Anlässlich der Errichtung der neuen Domfassade ab 1876 brachte er die Marmorverkleidung Arnolfo di Cambios an sich. Aus den Uffizien erwarb er u. a. die Decke des Theaters, die entfernt wurde, als dort der Rat der neuen Hauptstadt untergebracht wurde. Doch seine Aktivitäten blieben nicht lange auf Florenz beschränkt. Bald hatte er ein dichtes Netz von Informanten, Agenten und Unterhändlern aufgebaut, die ihm garantierten, überall als erster zum Zug zu kommen.

Ende der 70er Jahre hatte Bardini ein so großes Vermögen und eine derart umfangreiche Sammlung angehäuft, daß er sich nach einer noblen Immobilie umsah, um seine Waren in einem gebührenden Ambiente gewinnsteigernd zu präsentieren. 1881 erwarb er von den verarmten dei Mozzi einen Gebäudekomplex in Oltrarno, an der heutigen Piazza de' Mozzi, am Fuße des Ponte alle Grazie, der auch die säkularisierte Kirche und den Konvent S. Gregorio della Pace umfaßte. 1912 kamen aus derselben Hinterlassenschaft auch noch der benachbarte Palazzo Mozzi an der Via S. Niccolò und der dahinter liegende vier Hektar große Park am Hang des Colle di Belvedere, einschließlich der an der Costa di S. Giorgio gelegenen Villa hinzu, von dessen Belvedere (von Bardini unter Verwendung einer in Pistoia abgerissenen Loggia errichtet) man einen der schönsten Blicke über Florenz genießt (Palast und Park sind als Vermächtnis des Sohnes Ugo Bardini 1965 bzw. 1995 in den Besitz der Stadt Florenz gelangt; die sorgfältig restaurierte Parkanlage ist seit Oktober



Abb. 2  
Florenz,  
ehem. Kunsthandlung  
Bardini. Aufnahme vor  
1922 (Archivio  
Storico Fotografico  
Stefano Bardini)

2005 als »Giardino Bardini« öffentlich zugänglich, in der Villa finden Wechselausstellungen statt; in den Palast an der Via S. Niccolò zieht derzeit die Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici ein). Im Palazzo Mozzi an der Via S. Niccolò beabsichtigte Bardini eine weitere Galerie einzurichten, doch finanzielle Schwierigkeiten in Folge des Ersten Weltkrieges verhinderten dies. Zuvor hatte er schon die Torre del Gallo sowie die benachbarte Villa della Gallina auf den Hügeln von Acetri südlich der Stadt erworben und zu seinem zweiten Ausstellungshaus ausgebaut. Während er jedoch die Torre del Gallo zu einem romantischen pseudo-mittelalterlichen Kastell erweiterte und den Palast an der Via S. Niccolò mit einer trecentesken Fassade versah, ließ er den Gebäudekomplex an der Piazza de' Mozzi mit einer einheitlichen Neorenaissance-Fassade fassen (Abb. 2).

Im Inneren behielt er die verschiedenen Bodenniveaus bei, ließ aber mehrere Zwischenwände niederlegen und zwei große Treppen sowie mehrere Portale einsetzen, um für die Ausstellung seiner Waren großzügige und helle Räume zu erhalten, die perspektivische Effekte erlaubten. Die erhöht gelegene Kirche, die durch den Umbau ihren Eingang an der Piazza de' Mozzi verloren hatte, wurde durch eine in ihre Mittelachse gestellte

Reihe von Säulen gegliedert. Bei all diesen Maßnahmen verwendete Bardini Spolien verschiedener Epochen aus ganz Italien (für die Fensterbretter des ersten Stockes kamen Altarmensen aus S. Lorenzo in Pistoia zum Einsatz) und zurechtgeschnittene Decken u. a. aus venezianischen Palästen und Kirchen. Über dem ehemaligen Konventgarten zog man eine Kassettendecke aus dem 16. Jh. ein, deren Tafeln man durch Glas ersetzte. Der derart entstandene Oberlichtraum (mit Freitreppe, einer Brunnenfassung im Zentrum und vermauerten Wappen deutlich von dem kurz zuvor »historisierten« Hof des Bargello inspiriert) diente ihm als Empfangsraum und zentraler Ausstellungsraum (»Sala delle Sculture«, Abb. 3). Die Wände des Erdgeschosses und des Zwischenstockes wie der Treppenhäuser ließ er mit einem einheitlichen Blauton streichen, den er je nach Lichtverhältnissen leicht variierte; für die Dekoration der oberen Räume hingegen nahm er von ihm erworbene lederne damasierte Wandbespannungen zum Vorbild, die er mit Hilfe von Schablonen (zumeist in blauer Farbe) an die Wände kopieren ließ.

Die Anordnung seiner Sammlung bzw. Ware folgte nicht den herrschenden musealen Präsentationsgewohnheiten nach »Epoche« oder »Schule«, vielmehr gruppierte Bardini sie nach Räumen oder Wänden und in Schaukästen nach typologischen, und innerhalb der Typologien nach dekorativen Gesichtspunkten. Die einmal beschlossene Großordnung scheint er Zeit seines Lebens beibehalten zu haben, doch wechselten die Stücke selbst mit geradezu

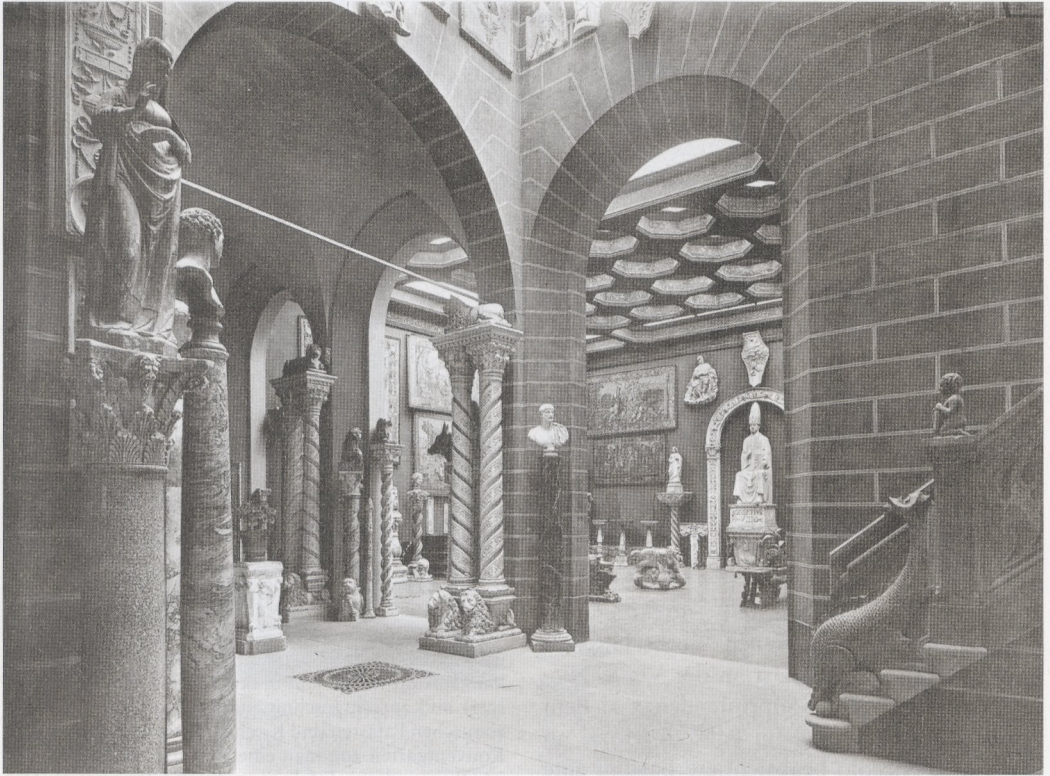


Abb. 3 Florenz, ehem. Kunsthandlung Bardini, Sala delle Sculture. Aufnahme vor 1922 (ebd.)

schwindelerregender Geschwindigkeit (1910 vermeldete Bardinis Agent Augusto Bencini aus Gubbio, er habe zwei Eisenbahnwaggons für die gekauften Objekte reserviert, man benötige aber noch einen dritten). Dabei betraf der ständige Wechsel der Arrangements nicht nur die beweglichen Objekte, sondern auch die eingemauerten: wie eine Ecksäule, ein Wappen oder die Balustrade einer Treppe. Bardinis ruhelose Suche nach einem noch besseren Arrangement tat ein übriges. Hinzu kamen, über alle Räume verteilt, Möbel und Gebrauchsgegenstände aller Art, die nicht nur zum Warenangebot gehörten, sondern auch die Aufgabe hatten, dem Besucher/Kunden einen wohnlichen Eindruck zu vermitteln (Abb. 4-6): Er sollte sich in seinem erträumten Zuhause wiederfinden und zugleich in einer

Art Warenkatalog im Maßstab 1:1 zum Kaufen anregen lassen. Hier konnte man sich eine Madonna und einen dazu passenden Rahmen aussuchen, und gleich auch den Kamin, den Türrahmen oder die Kommode, über der das Stück zu Hause hängen sollte. Fand der Kunde nicht, was er suchte, so fand es Bardini für ihn oder ließ es für ihn »erfinden«. Dazu hatte er umfangreiche Vorrats- und Ersatzteillager angelegt sowie Werkstätten, deren spezialisierte Handwerker die erworbenen Stücke restaurierten, ergänzten, bisweilen auch mehrere Stücke zu einem neuen »zusammenrestaurierten«.

Zu Bardinis Kunden gehörte alles, was Rang und Namen auf dem internationalen Kunstmarkt hatte: Sammler wie Fürst Johann II. von Liechtenstein, Louis Carrand, Édouard André und Nélie Jacquemart, Isabella Stewart Gardner, John G. Johnson, Louise und Harry



Abb. 4 Florenz, ehem. Kunsthandlung Bardini. Aufnahme vor 1922 (ebd.)

Havermayer, Oscar Hainauer; Kunsthändler wie Jacques Seligmann oder Joseph Duveen; schließlich die großen europäischen und amerikanischen Museen, allen voran Berlin, gefolgt vom Louvre, dem Metropolitan Museum, dem South Kensington Museum. Der wahre Umfang seiner Aktivitäten und die Menge an Kunstwerken höchster Güte, die die großen Museen Europas und Amerikas von Bardini bezogen haben, ist jedoch erst mit der Auswertung seines Fotoarchivs ans Licht gekommen, das bei Restaurierungsarbeiten im Jahr 1975 in völliger Unordnung »entdeckt« wurde; 6.449 Fotoplatten, sowie 600 Abzüge ohne Platte, die über 10.000, aber keineswegs alle Objekte dokumentieren, die sich zwischen 1880 und 1920 im Besitz Bardinis befunden haben. Unter diesen Reproduktionen – teils von Bardini selbst aufgenommen (wofür er sich ein modernes Labor hatte einrichten lassen), teils von seinen Agenten oder Studios wie den Brogi, Reali, Mannelli oder Alinari – fanden sich ungezählte Werke herausragender Künstler, deren Provenienz bisher unbekannt gewesen war. (Von den vom Verleger Alberto Bruschi projektierten 13 Bänden des *Archivio storico fotografico di Stefano Bardini* sind bisher nur die ersten beiden zur griechischen, etruskischen und römischen

Kunst (1993) und zu den Gemälden, Zeichnungen, Miniaturen und Drucken [2000] erschienen.) Später Geborene mag der skrupellose Kunst-Ausverkauf verwundern oder abstoßen, doch vor dem Horizont seiner Zeit kommen Bardini durchaus Verdienste zu. Er war einer der führenden Schöpfer und Promotoren des »Mythos« Renaissance und gehörte zu den Entdeckern der florentinischen Kunst des 15. Jh.s, speziell des Kunsthandwerks, das er leidenschaftlich sammelte, womit er dessen Wertschätzung verbreitete. Vielfach ist ihm zu verdanken, daß die Gebrauchsgegenstände, Möbel und Bauteile überhaupt überlebt haben. Übrigens war Bardini selbst ein hervorragender Restaurator und Experte der Abnahme von Fresken, wofür er eine eigene Methode entwickelt hatte, den sog. »stacco a massello«, bei dem das Fresko mitsamt einem Teil der tragenden Wandschicht entfernt wird. Seine Meinung als Connaisseur war gefragt. Schließlich verkaufte er nicht nur Kunst, sondern auch seinen Geschmack, denn Sammler wie Museumsdirektoren nahmen sich seine Arrangements zum Vorbild bei der Einrichtung ihres Heims oder Museums. Manche Privatsammlung hat ihren bardinesken Charakter bis heute bewahrt. Bisweilen wurde sogar das Blau an den

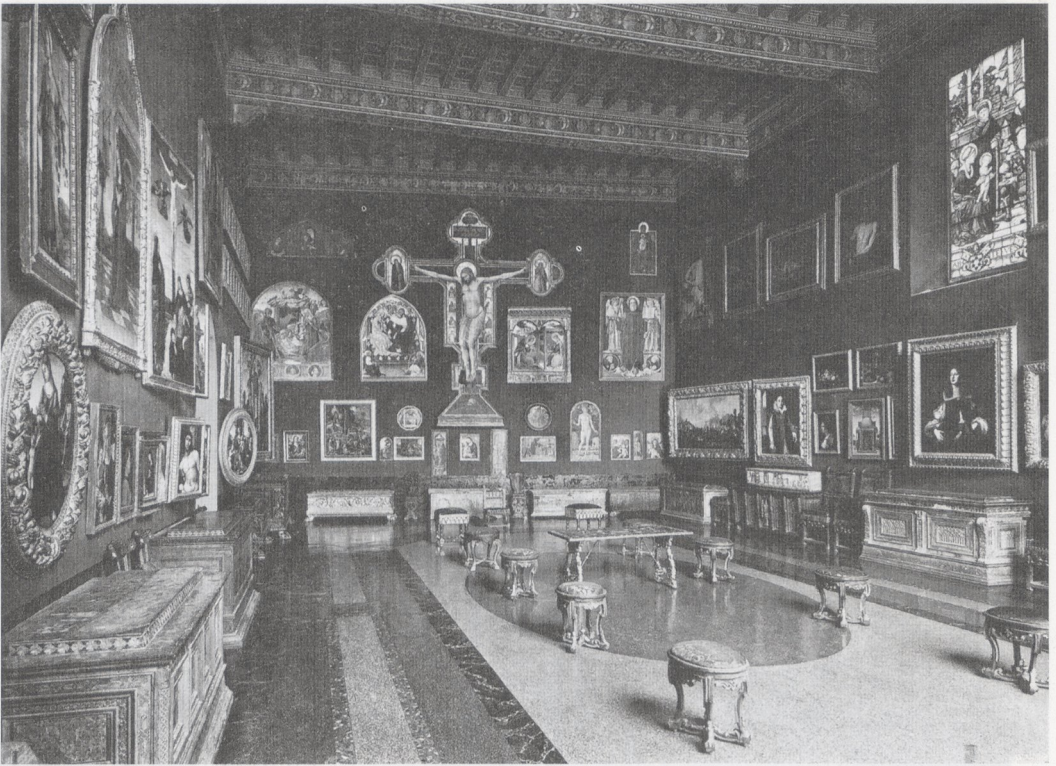


Abb. 5 Florenz, ehem. Kunsthandlung Bardini. Aufnahme vor 1922 (ebd.)

Wänden des Palastes an der Piazza de' Mozzi kopiert. Die Skulpturengalerie des Musée Jacquemart-André in Paris gibt noch heute Zeugnis für die Vorbildhaftigkeit der Florentiner Ausstattung, ebenso die Stiegenhäuser und die Long Gallery am letzten Stock des Fenway Court der Isabella Stewart Gardner in Boston, deren Bemühungen um eine exakte Entsprechung durch ihre Briefe dokumentiert sind. Nachdem sie ihren Agenten Berenson (der Bardini verachtete) vergeblich um eine Probe gebeten hatte, gelang es ihr schließlich, von Bardini selbst das Rezept zur Herstellung der Farbe zu bekommen. Nicht zu unterschätzen ist schließlich die Bedeutung der Tätigkeit Bardinis und seiner Kollegen für die sich entwickelnde moderne Kunstgeschichte. Durch sie kamen jene Bestände zusammen, die der Empirie einer kritisch vorgehenden Fachdisziplin erst ihre Grundlage schufen. Wie hätte ein Aby Warburg Hochzeitstruhen und anderes in seine Renaissanceforschung einbeziehen können, wären da nicht Händler gewesen, die dergleichen zusammenkauften?

Nicht zuletzt aber war Bardini auch ein leidenschaftlicher Sammler. Briefe und Fotografien belegen, daß einige Stücke des Museo Bar-

dini sich schon zu Beginn seiner Tätigkeit in seinem Besitz befanden, er somit von Anfang an am Aufbau einer eigenen Sammlung arbeitete, die er spätestens seit 1918 (der letzten großen Versteigerung in New York) endgültig ordnete, um der Stadt Florenz seinen Palazzo an der Piazza de' Mozzi zu vermachen, damit dieser und seine »in langen Jahren mit großer Liebe aufgebaute Galerie« als Museum öffentlich zugänglich gemacht würden.

Als Bardini am 12. September 1922 starb, unterzog die Stadt das Erbe, das inzwischen viele für den »Ausdruck des abscheulichen Geschmacks eines antiquierten Antiquitätenhändlers« hielten, einer radikalen Transformation. Der mit der Umwandlung in ein öffentliches Museum beauftragte Architekt Alfredo Lensi und der Bildhauer Mario Pelagatti, die zuvor schon den Palazzo Vecchio,

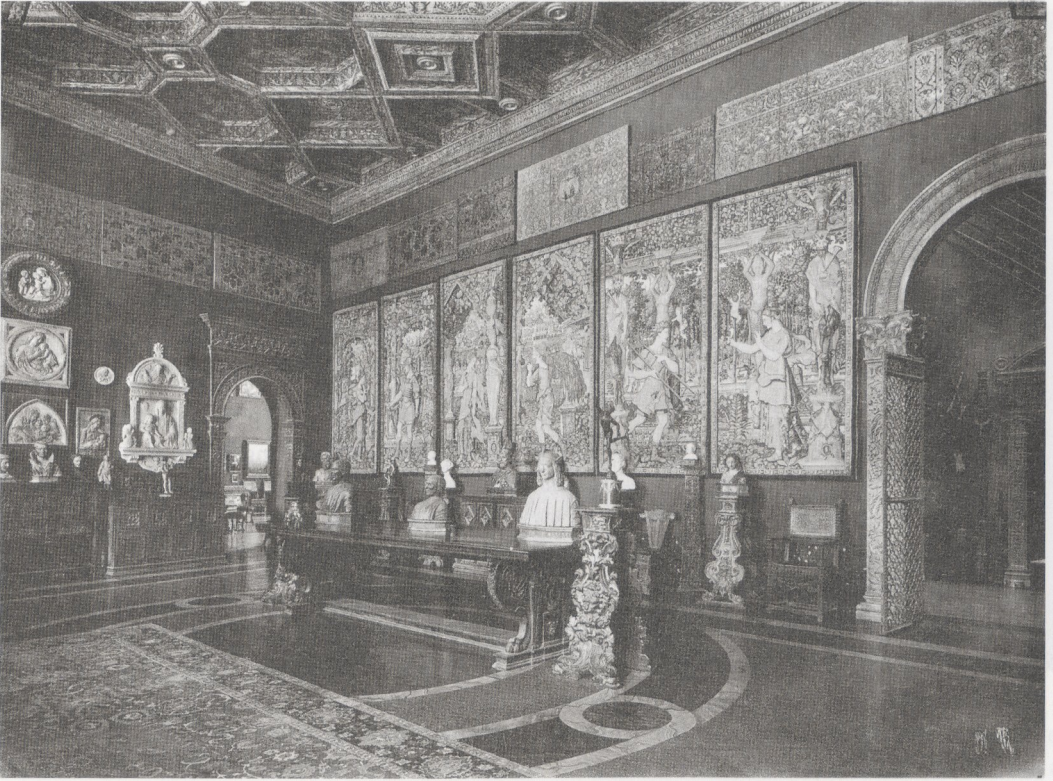


Abb. 6 Florenz, ehem. Kunsthandlung Bardini. Aufnahme vor 1922 (ebd.)

den Palazzo di Parte Guelfa und die Villa di Montughi des Frederick Stibbert dem herrschenden Geschmack angepaßt hatten, tilgten alle Spuren der Tätigkeit Bardinis, also alle Werkstätten und ihre Ausstattungen; aus der Sammlung selbst verbannten sie alles, was ihrem Begriff nach nicht zur »hohen Kunst« gehörte, auf den Dachboden oder verteilten es auf die Archive der Stadt. Das Verbliebene wurde nach chronologischen und thematisch-didaktischen Kriterien neu geordnet und durch Stücke aus städtischem Besitz ergänzt. Bardinis Blau übertünchte man mit einem nüchternen Ocker, um den Kunstwerken einen einheitlichen und neutralen Hintergrund zu verschaffen. Als das Museum am 3. März 1925 als »Museo Civico« eröffnete, war es allein dem vehementem Protest seiner

ehemaligen Zunftkollegen zu verdanken, daß Bardinis Name in letzter Sekunde doch noch an dem marmornen Schild an der Palastfassade angebracht wurde. In den folgenden Jahrzehnten fristete das »Museo Civico Stefano Bardini« ein wenig beachtetes Dasein, sofern es überhaupt geöffnet war. 1939 wurden im zweiten Stock Teile der Sammlung Andrea Corsis untergebracht, die von dessen Witwe bei ihrem Tod, in Erfüllung des letzten Wunsches ihres Mannes, der Stadt Florenz mit der Auflage vermacht worden waren, sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Doch auch die »Galleria Corsi« fand wenig Beachtung und blieb die meiste Zeit unzugänglich. In den 80er und 90er Jahren erwachte ein neues Interesse an dem Gebäude und seinen Sammlungen sowie an der Person Bardinis.



Abb. 7  
Florenz,  
Museo Bardini,  
Sala delle Sculture,  
2009 (Museum)

Mehrere Ausstellungen wurden den Kollektionen Bardinis und Corsis gewidmet. Die lange Vernachlässigung der Kunstwerke wie der Bausubstanz (das Gebäude hatte stark unter der Überschwemmung von 1966 gelitten) in Verbund mit dem neuen Interesse, das neben der Restaurierung auch eine Neuordnung der Ausstellungsstücke verlangte, führte 1999 zu dem Entschluß, die Museumstore für längere Zeit zu schließen, um Gebäude und Sammlung einer Kur zu unterziehen.

Nach der sorgfältigen Sanierung des Gebäudes und seiner Anpassung an moderne Standards der Sicherheit und der Konservierung, nach der Rückführung der Anfang der 20er Jahre von Lensi und Pelagatti auf verschiedene andere Museen der Stadt verteilten Stücke sowie deren Restaurierung konnte schließlich im Jahre 2004, unter der neuen Direktorin Antonella Nesi, mit der Ausstattung der Ausstellungsräume begonnen werden, mit dem Ziel, die Räumlichkeiten in der von Bardini hinterlassenen Gestalt zu rekonstruieren. In den 20er Jahren hatte man es nicht der Mühe wert gefunden, die Räume fotografisch festzuhalten, doch wenigstens ein topographisches Inventar angefertigt. Die zweite Quelle für die Rekonstruktion des Ambientes stellten Bardinis eigene Fotos der Räumlichkeiten dar (Abb. 7 und 8) Zur Wiederholung des »Blu Bardini« dienten Mauerproben und das nach Boston geschickte Rezept.

Auf Objektbeschriftungen hat man verzichtet, um den Eindruck einer privaten Sammlung nicht zu verfälschen. Klug auch die Entscheidung, die Geschichte des Gebäudes und der Sammlung im 20. Jh. nicht völlig zu tilgen, sondern durch die Beibehaltung der Ausstattung eines Raumes im Erdgeschoß den Zustand nach Lensi und Pelagatti zu dokumentieren. In dieser »Sala del Museo Civico« wurden mehrere Werke aus anderen Museen der Stadt untergebracht wie der »Diavolino« des Giambologna (ein Fackelhalter von der Fassade des Palazzo Vecchietti) oder der »Porcellino« seines Schülers Pietro Tacca vom Mercato Nuovo.

Am 5. April 2009 haben sich die Pforten des »Museo Bardini« für das Publikum wieder geöffnet. Daß dies ohne viel Aufsehen geschah, hat vielleicht damit zu tun, daß mehrere Vorhaben noch nicht umgesetzt sind. So harret der letzte Raum des 1. Stockes, die »Sala dei Quadri«, derzeit Restaurierungswerkstatt, noch der Rekonstruktion. Die Renovierung der Galleria Corsi im 2. Stock wird noch Jahre in Anspruch nehmen. An einem kleinen Museumsführer wird gearbeitet. Von einem umfangreichen Katalog und einer ausführlichen Dokumentation der Geschichte Bardinis und seines Hauses hat man bisher leider abgesehen. Stattdessen hat man sich entschlossen, den verschiedenen Gruppen der Sammlung je eigene, nicht katalogisierende, sondern analy-





Abb. 8  
Florenz,  
Museo Bardini,  
Sala delle Madonne,  
2009 (Museum)

tische Veröffentlichungen zu widmen, die als Reihe in den nächsten Jahren nach und nach erscheinen sollen. Der erste Band, *Cuoi d'oro. Corami da tappezzeria, paliotti e cuscini del Museo Stefano Bardini*, ist 2009 in Florenz (Noedizioni) erschienen. Eine Fortsetzung der Herausgabe des *Archivio storico fotografico di Stefano Bardini* ist geplant, aber nicht absehbar.

Antonella Nesi und die Stadt Florenz, die das Unternehmen finanziert hat, haben das Museo Bardini wieder so hergestellt, wie es von seinem Stifter intendiert gewesen war. Ausführliche Recherchen und sorgfältige Restaurierungen haben zu einem Ergebnis geführt, das vor unseren Augen die von Bardini »in langen Jahren mit großer Liebe aufgebaute Galerie« wieder auferstehen läßt. Zu bedauern ist allein, daß seine Person und seine Zeit, die Geschichte der Firma Bardini und ihr kulturgeschichtlicher Hintergrund nicht die gebührende Dokumentation, buchstäblich keinen Raum erhalten haben. Das Museum Bardinis

hätte ergänzt werden müssen durch ein Museum über Bardini, über seine Tätigkeit als Händler, über die historischen Umstände seines Aufstieges, über seine Rolle im internationalen Kunsthandel und seine Bedeutung für die Bildung der großen Sammlungen und Museen in Europa und in Übersee, über seine Verdienste um die Erhaltung und Erforschung insbesondere der angewandten Kunst, über seine Tätigkeit als Restaurator und als Fotograf. Die knappen Bemerkungen auf den in den einzelnen Räumen aufgestellten Tafeln, wie die wenigen, nach rein ästhetischen Gesichtspunkten ausgewählten Fotografien Bardinis im Eingangsbereich können diese Lücke nicht füllen.

Das Museo Bardini soll das Museum Bardinis sein, aber gleichzeitig als Museum der schönen Künste auf dem Florentiner Museumsmarkt reüssieren können. Diese ambivalente Auffassung spiegelt sich auch auf den werbenden Plakaten und Karten, wie den Eintrittskarten, wo sich ausgerechnet ein Kunstwerk abgebildet

findet (der »Porcellino« des Pietro Tacca), das mit der Sammlung Bardinis nichts zu tun hat, aber eben das einzig allgemein bekannte Werk des Museums darstellt. Aus der Sammlung Bardinis selbst werden jene Werke angeführt, die sich berühmten Künstlern zuordnen lassen. Doch die einzelnen Kunstwerke sind nicht der »Trumpf« des Museums. In dieser Hinsicht stellt das Museo Bardini lediglich eines unter vielen Museen in Florenz dar. Einzigartigkeit können hingegen die Art und Weise der Ausstattung und ihre Geschichte beanspru-

chen. Hier wurde eine Chance verpaßt, die eigene Geschichte erstmals zum Gegenstand eines Museums zu machen, um damit zum Vorbild für andere Institutionen zu werden. Auch im Museo Bardini bleibt also der an der Geschichte der Sammlung und ihrem kulturgeschichtlichen Kontext interessierte Besucher auf Publikationen verwiesen, die im Museumshop nicht zu bekommen sind. Dennoch: Gehen Sie an Uffizien und Bargello vorbei nach Oltrarno. Unbedingt ansehen!

Berthold Hub

## Simone Martini's Annunciation Revisited

As some people get a biography, a few paintings are worth a monograph. One of these paintings is Simone Martini's *Annunciation with Saints Ansanus and Massima* painted in 1333 for the altar of Saint Ansanus in Siena Cathedral and now in the Galleria degli Uffizi in Florence (fig. 1). In 2001, the completion of its restoration was celebrated with an important publication (Alessandro Cecchi ed., *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, Cinisello Balsamo 2001).

In that volume, Irene Hueck discussed the iconography and the theological concept behind Simone's *Annunciation*, making it clear from the outset that the representation as such formed an integral part of the artistic challenge. Theologians would have been involved, but "ci voleva lo spirito sottile di Simone Martini per rendere visibile l'attesa e la tensione di quel momento cruciale per la storia della Salvezza" (p. 19). Fifty years ago when I started my research on Simone's altarpiece, it certainly was no matter of course that the religious representation itself formed part of the challenge that faced the painter. At the time, a highly polarized relation existed between connoisseurs, or historians of pictorial style, and scholars of Christian iconography (for the repercussions of this rift, see also

Brendan Cassiday, "Introduction: Iconography, Texts and Audiences", in Cassiday ed., *Iconography at the Crossroads*, Princeton 1993, pp. 3-11).

Analyzing Annunciations was considered a task for Catholics, and, in fact, most scholars of Christian iconography were monks, friars, or priests. It was a risky business to try to develop a language that analyzed the form and content of religious scenes like Simone's *Annunciation* as an integral whole, which is what I attempted to do in my dissertation, *Marias Demut und Verherrlichung in der Sienesischen Malerei* (S Gravenhage 1969, pp. 37-48; reviewed by Irene Hueck in *The Art Bulletin* LIII, 1971, pp. 116-118).

For Hueck, as for myself, one book was of utmost importance for the study of the theological concept behind Simone Martini's representation: *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, written by dogma historian Elisabeth Gössmann (Munich 1957). Gössmann analyzed the development of the theological concept of the annunciation and incidentally referred to the visual arts. Whereas most theologians are after the truth of theological concepts, dogma historians deal with the "Geschichte des christlichen Selbstbewusstseins" and with rep-