

geschichtlich betrachtet steht die Mescheder Krypta mit ihren langen, den Chor flankierenden Zugangsstollen und ihrem bescheidenen halbrunden Mittelraum, der auf archaische Weise den ringförmigen Umgang zur Halle erweitert, zwischen den späten Ringkrypten des 9. Jahrhunderts mit äußerem Umgang, etwa in der Art von Hildesheim und Vreden, und den frühen Hallenkrypten des 10. Jahrhunderts vom Typ Gernrode und Rohr. Somit bestehen auch von entwicklungsgeschichtlicher Seite her keine Bedenken gegen die aus den oben genannten Gründen wahrscheinliche Entstehungszeit zwischen 893 und 958. Mit der Krypta ist auch für die vorromanische Kirche der terminus ante quem non von 893 gegeben. Eine Datierung vor 900 dürfte auch aus baugeschichtlichen Gründen nicht in Frage kommen. Für den portallosen westlichen Einturm sind Beispiele vor der Jahrtausendwende nicht sicher nachweisbar (einer der frühesten wohl Bertem). Eine Datierung um 900 wäre denkbar, wenn man annimmt, daß sich die Entwicklung von der turmartig ausgebildeten Westvorhalle, z. B. Fulda, Petersberg (836 geweiht) zum Westturm nicht erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts, sondern in der durch Denkmäler nicht erschlossenen Zeit um 900 vollzogen hätte. Ein Baudetail wie die gleichmäßig abgeschrägten Fensterlaibungen mit den in der halben Mauerstärke liegenden Fensterrahmen in Krypta, Turm und Langhausobergaden läßt ebenfalls eher an eine Entstehung im 10. als im ausgehenden 9. Jahrhundert denken. Das Corveyer Westwerk im späten 9. Jahrhundert kennt diese Form noch nicht, während sie bei sächsischen Bauten des 10. Jahrhunderts anscheinend üblich ist (Memleben I, Walbeck, Gernrode).

An das Nordseitenschiff ist in dessen westlichem Teil nachträglich über alten Gräbern ein Anbau angefügt. Er ist querrrechteckig zu rekonstruieren und weist nach Osten und Westen je eine Apsis auf. Es handelt sich um eine Vorhalle von gleicher Art, wie sie am Bonner Münster und ähnlich in Xanten ergraben wurden (beide 11. Jahrhundert).

Hilde Claussen Uwe Lobbedey

BEITRÄGE ZUM GIOTTO-JAHR

Zum internationalen Kongreß 'Giotto e il suo tempo' und
zur Florentiner Ausstellung 'Omaggio a Giotto'

Dreißig Jahre nach der großen Giotto-Ausstellung von 1937, mit der man des 600. Todestages gedacht hatte, brauchte anläßlich des 700. Geburtstages eine derartige Ausstellung nicht wiederholt zu werden. Man entschloß sich daher, nur mit einer kleinen Ausstellung in den neu hergerichteten Obergeschossen von Or San Michele in Florenz die Öffentlichkeit an Giotto zu erinnern und in einem Kongreß die Fragen seiner Kunst zu behandeln. Unter dem Vorsitz von Mario Salmi fand der Kongreß vom 24. September bis 1. Oktober in Assisi, Padua und Florenz statt.

Zur Eröffnung sprach Cesare Gnudi 'Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gotico' und wies vor allem auf die inneren Verbindungen der Fresken Giottos zu den Skulpturen von Reims, Bourges und der Sainte-Chapelle hin. – Peter Murray untersuchte in seinem Vortrag 'Documenti e fonti sulla nascita di Giotto e sulla sua

attività in Assisi' die Frage nach dem Geburtsdatum Giotto's und hob hervor, daß das Datum 1276 im Cod. Petrei ein von Vasari abhängiges Postskript darstellt. – Wilhelm Paeseler behandelte das Thema 'Cavallini e Giotto: aspetti cronologici' und sah in Giotto einen Schüler Cavallinis. Die Ausmalung der Oberkirche von San Francesco in Assisi wurde von Paeseler insgesamt nach 1296 angesetzt, der Isaak-Meister mit Cavallini identifiziert. – Lajos Vayer legte unter dem Titel 'L'affresco del Giubileo e la traduzione della pittura monumentale romana' eine Rekonstruktion des Programms vor, dem das Lateransfragment angehört, und zeigte seine kirchlich-politischen Voraussetzungen auf. – Pasquale Rotondi erläuterte die im Gang befindlichen Restaurierungsarbeiten in der Magdalenen-Kapelle in San Francesco. – Cesare Brandi behandelte 'La probabile cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi alla luce degli ultimi rinvenimenti' und kam zu einer Datierung der Tätigkeit Cimabues in Assisi zwischen 1279 und 1283, während er die Tätigkeit Torritis in den neunziger Jahren ansetzte.

Zwei Vorträge waren dem Maestro di Figline gewidmet. Giuseppe Marchini schlug vor, 'Il giottesco Giovanni di Bonino', dessen Tätigkeit als Glasmaler für das Chorfenster des Domes von Orvieto belegt ist, mit dem Maestro di Figline (bzw. der Pietà Fogg) zu identifizieren und seine Hand an den Fenstern der Ludwigs-, Katharinen- und später der Martinskapelle in der Unterkirche von San Francesco wiederzuerkennen. – Hingegen zeigte Ursula Schlegel, daß der Maestro di Figline bereits als 'Un collaboratore di Giotto a Padova' in den Tondi der Wölbung der Arena-Kapelle und den ornamentalen Streifen zwischen den Szenen des Marienlebens greifbar sei. Der Meister habe später in Abhängigkeit von Simone Martini an den Fenstern der Martinskapelle in Assisi gearbeitet. In das dritte Jahrzehnt setzte Ursula Schlegel die Madonna in Figline Valdarno, an den Schluß seiner Tätigkeit die Arbeiten in Rennes und Sta. Croce in Florenz.

In einer philologischen Untersuchung ging Alastair Smart der Formulierung "Quasi tutta la parte di sotto" del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi d'Assisi' nach. Smart verglich die entsprechenden Textstellen bei Ghiberti, Antonio Billi und in den beiden Vasari-Ausgaben und kam zu dem Ergebnis, daß Vasari die Unterkirche von San Francesco gemeint habe. – Hingegen wies Roberto Salvini in seinem Vortrag "Quasi tutta la parte di sotto"; e Giotto a Rimini' darauf hin, daß in dem Franziskuszyklus Benozzo Gozzolis in Montefalco in einem Medaillonfries die Halbfiguren von Dante, Petrarca und Giotto vorkommen, was vermutlich so gedeutet werden könne, daß man im 15. Jahrhundert den Franziskuszyklus in Assisi für ein Werk Giotto's gehalten habe. Die Tätigkeit Giotto's in Rimini setzte Salvini durch Hinweis auf bereits von Giotto abhängige Werke in die vorpaduanische Zeit.

Jaroslav Pešina ging in seinen Überlegungen über 'Quelques éléments d'illusion spatiale dans le cycle d'Assisi et leur écho dans la peinture gothique en Bohème' von der illusionistischen Rahmenarchitektur der Franziskuslegende in Assisi aus und verfolgte gleichartige Elemente in der böhmischen Tafel- und Wandmalerei (Meister von Hohenfurth, Karlstein). – Charles Mitchell stellte in seinem Vortrag 'The imagery of

St. Francesco in Assisi' die Frage nach dem Gesamtprogramm der Oberkirche und dem Verhältnis zwischen dem Bonaventura-Text und der Franziskuslegende.

Alessandro Prosdocimi berichtete in seinen 'Osservazioni sulla partitura delle scene affrescate da Giotto nella Cappella degli Scrovegni' über Maßdifferenzen in den Dekorationsstreifen der Längswände. – Aldo Bertini sprach 'Sui medaglioni quadrilobati che accompagnano le grandi storie della vita di Gesù nella Capella degli Scrovegni' und deutete den Zusammenhang der Allegorien mit den nebenstehenden Szenen. – Adriano Prandi legte unter dem Titel 'La prospettiva di Giotto' perspektivische Analysen einiger Fresken vor und zeigte, daß die gesamte Dekoration der Triumphbogenwand der Arena-Kapelle auf einen bestimmten Betrachterstandpunkt bezogen ist.

In meinem Vortrag 'Giotto e l'antico' untersuchte ich das scheinarchitektonische Rahmensystem der Franziskuslegende. Ich zeigte die mittelalterlich-römischen Voraussetzungen auf, andererseits versuchte ich nachzuweisen, daß mit einem unmittelbaren Rückgriff auf antike Wandmalereien des 2. pompejanischen Stils zu rechnen ist. – Die Rahmenornamentik behandelte Rachel Meoli Toulmin ('L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla Cappella degli Scrovegni'). Sie wies auf antike Vorbilder hin und zeigte einige Zusammenhänge der Ornamentik in Assisi und Padua auf. – Francesco Valcanover berichtete über 'Le cause del rapido deterioramento degli affreschi della Cappella degli Scrovegni negli ultimi venti anni'.

Wladimir Weidlé setzte unter dem Thema 'Giotto et Byzance' den Bildbegriff Giottos gegen den der paläologischen Malerei ab. – Decio Gioseffi untersuchte 'Il Polittico Stefaneschi nella storia della prospettiva' und erkannte in der perspektivischen Konstruktion der Bildarchitekturen eine Vorstufe zu Brunelleschi. – Martin Gosebruch schlug in seinem Vortrag 'Sulla necessità di colmare la lacuna tra Padova e le cappelle di S. Croce' vor, Giottos Tätigkeit zwischen Padua und Florenz in der Navicella, dem Stefaneschi-Altar, den Fresken des Maestro delle Vele und des rechten Querarms der Unterkirche von San Francesco zu erkennen. Anhand der Darstellung von Thronen und von knieenden Figuren suchte Gosebruch diese Einordnung zu begründen.

Carlo Volpe wiederholte in seinen Ausführungen 'Sulla croce di San Felice a Firenze' die alte Zuschreibung (zumindest des Entwurfes) an Giotto mit der Datierung in die Zeit der Paduaner Fresken. – Ferdinando Bologna sprach über 'Un nuovo dipinto su tavola di Giotto e il polittico della Cappella Peruzzi'. In einer Tafel mit einer Szene aus dem Leben Johannes des Ev. in der Dresdner Gemäldegalerie glaubt er, ein zur Rückseite des Polyptychons im North Carolina Museum of Art in Raleigh gehöriges Stück zu erkennen. Das Polyptychon stamme aus der Peruzzi-Kapelle in Sta. Croce und sei zusammen mit den Fresken der Kapelle vor 1320 zu datieren. – Kurt Bauch stellte in seinem Vortrag 'Giotto und die Porträtkunst' die besondere Bedeutung der Stifterporträts im Rahmen der mittelalterlichen Porträtmöglichkeiten heraus. – Alessandro Parronchi gab in seinem Beitrag 'Il motivo della Crocifissione in Giotto e in Duccio' eine Übersicht über die Ikonographie der Kreuzigung bei Giotto und Duccio.

G. Ludovico Luzzatto skizzierte in seinem Vortrag 'Giotto da primitivo a classico nel giudizio critico degli ultimi anni' die Sicht Giottos in der neueren Literatur. – Michael

Alpatov bot unter dem Thema 'La tradition et la reforme dans la peinture de Giotto' eine Gegenüberstellung mit der byzantinischen Malerei.

Ugo Procacci machte 'In margine a Giotto' einige neu aufgedeckte Fresken in der Cappella di San Jacopo im Pistojeser Dom bekannt, die dokumentarisch für Bonaccorso di Cino gesichert sind. – Howard M. Davis untersuchte die Bedeutung von 'Gravity in the paintings of Giotto'. Valentino Martinelli versuchte in seinem 'Contributo alla conoscenza dell'ultimo Giotto' ein vermutlich aus Alt-St.-Peter stammendes Freskofragment in der Sammlung der Erben Fiumi in Assisi als eigenhändige Arbeit Giottos aus den dreißiger Jahren zu bestimmen. – Im letzten Vortrag des Kongresses stellte Millard Meiss die erst in den jüngsten Jahren aufgedeckten Werke des 'Alesso d'Andria' zusammen (vier Tugenden im Dom von Pistoja, Jüngstes Gericht aus dem Ospedale della Misericordia in Prato, gemaltes Grabmal im Dom von Prato), der ein enger Mitarbeiter von Maso di Banco gewesen zu sein scheint.

Guido Morozzi berichtete in Vespignano über die Restaurierung des Giotto-Hauses, Umberto Baldini in Sta. Croce über 'I restauri di Giotto in S. Croce'.

Die Gastfreundlichkeit der Städte Assisi, Padua, Florenz und Vicchio, Konzerte des Prager Philharmonischen Chores in San Francesco in Assisi sowie des Grazer Philharmonischen Orchesters und Chores im Dom zu Padua gaben dem Kongreß einen festlichen Rahmen.

Das Erscheinen der Kongreßakten ist für das Frühjahr 1968 vorgesehen.

Die Ausstellung '*Omaggio a Giotto*' in Or San Michele schlägt für Giotto selbst keine Neuzuschreibungen vor, das Interesse gilt einigen Werken seines Kreises und seiner Zeit. Unter Giottos Namen ausgestellt sind lediglich die Madonnen tafel aus San Giorgio alla Costa, der Hl. Stephan des Museums Horne und die Freskofragmente aus der Badia.

Im folgenden soll vor allem auf solche Werke hingewiesen werden, die bei der Mostra Giottesca 1937 nicht zu sehen waren oder erst neuerdings aufgedeckt worden sind. Aus der Badia a Settimo ist eine der Lünetten des Jakobuszyklus (1315) ausgestellt, der seit Ghiberti für Buffalmacco beglaubigt ist, hingegen von Sirèn und Offner dem Kreis des Cäcilien-Meisters zugeordnet wurde. Obwohl die Fresken schlecht erhalten sind, können sie die Grundlage für eine Prüfung der Quellenaussagen über Buffalmacco abgeben. – Unter der im Herbst 1966 abgenommenen Verkündigung Ambrogio Lorenzetti im Oratorio di S. Galgano bei Montesiepi wurde eine hochinteressante Sinopie freigelegt, welche die Verkündigungsmadonna in einer sehr ungewöhnlichen Haltung zeigt: am Boden knieend und eine Säule umklammernd. Wenig später wurde die Figur im konventionellen Sinn korrigiert und anscheinend bei dieser Gelegenheit auch das Stifterbildnis hinzugefügt, das auf der Sinopie fehlt. Die auf der Sinopie sichtbare in der Tür stehende Magd scheint nie ausgeführt worden zu sein. – Von Pietro Lorenzetti sind drei zum Humilitas-Altar der Uffizien gehörige Aufsätze mit den Evangelisten Johannes, Markus und Lukas (aus dem Depot der Uffizien) ausgestellt, deren Zugehörigkeit auf Grund einer Zeichnung des 18. Jahrhunderts nachgewiesen

werden konnte. – Das Werk Jacopos di Casentino wird durch zwei von Procacci zugeschriebene Tafeln erweitert, die 1965 aus einem Quattrocento-Altar der Kirche Sta. Maria in Ughi bei Florenz herausgenommen wurden (vgl. U. Procacci in Festschrift Edoardo Arslan, 1967). – Ein 1964 in San Francesco di Paola in Florenz abgenommenes Freskofragment einer Madonna del Parto ist von Procacci überzeugend Taddeo Gaddi zugeschrieben worden und gehört wohl der Spätzeit des Künstlers an. – Das Werk des Maestro di Figline wird durch ein in Sant' Ambrogio in Florenz aufgedecktes Fresko mit dem Hl. Onophrius erweitert, dessen Zuschreibung auf Millard Meiss zurückgeht. – Von Andrea Orcagna sind drei der 1940 freigelegten Prophetenhalbfiguren aus dem Chor von Sta. Maria Novella sowie die Fragmente des 1966 völlig überfluteten Jüngsten Gerichtes aus Sta. Croce ausgestellt. – Zum Schluß sei das von Millard Meiss in seinem Vortrag behandelte Jüngste Gericht aus dem Ospedale della Misericordia in Prato erwähnt, das gleichzeitig von ihm und Procacci Alesso d'Andria zugeschrieben wurde.

Zur Ausstellung erschien ein vorzüglicher, von Paolo dal Poggetto bearbeiteter Katalog (61 S., 56 Taf.), in dem alle auf der Mostra ausgestellten Werke abgebildet sind.

Kongreß und Ausstellung brachten eine Fülle von Material zu Randproblemen bei Giotto. Die zentralen Fragen nach dem Kern des Werkes und dem Wesen seiner Kunst wurden nur gestreift. Das Giotto-Jahr 1967 vertiefte die Kenntnis der Giotto-Zeit, eine 'Wende der Giotto-Forschung' brachte es nicht.

Hanno-Walter Krufft

MOSTRA DI POMPEO BATONI

Ausstellung in Lucca, Sommer 1967

(Mit 4 Abbildungen)

In einem für Ausstellungen nicht gerade prädestinierten Raum im Obergeschoß des Palazzo della Prefettura in Lucca wurde im vergangenen Sommer eine repräsentative Auswahl von Werken des lucchesischen, in Rom tätigen Malers Pompeo Batoni (1708 – 1787) gezeigt. 61 Gemälde, 18 Zeichnungsstudien und ein sehr informativer Katalog, von Isa Belli Barsali redigiert, gaben Aufschluß über die anstehenden Probleme.

Batoni war von ungefähr 1740 bis zu seinem Tod im Jahre 1787 der bedeutendste und mit Recht der berühmteste römische Maler seiner Zeit. Sein Wirken umfaßt die Spanne vom Ende des römischen Hochbarock bis zum Klassizismus. Seine Kunst liegt auf der Linie der klassischen Kunst Raffaels und des „klassischen“ Frühbarock des Annibale Caracci; er setzte die Tradition Carlo Marattas fort und führte die römische Malerei, seinem auf ruhige Repräsentation gegründeten Naturell entsprechend, behutsam zum Klassizismus hin.

Batoni war ein Maler par excellence, nicht wie Anton Raffael Mengs, der sein großer Konkurrent war, zu sehr von des Gedankens Blässe angekränkt. Seine Malweise ist solide, die Farbgebung prächtig und angenehm. Von den spätbarocken Zügen der Solimena-Schule und den Rokokotendenzen eines Pannini oder Michele Rocca hielt er sich fern. Er malte große Altäre, Hausandachtsbilder, Allegorien, Darstellungen aus der