

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

36. Sitzung — 14. November 1931.

Prof. Dr. Giuseppe Fiocco: „Michele da Firenze, ovvero il Maestro della Cappella Pellegrini“.

Prof. Dr. Mario Salmi: „Le origini di Bernardino Luini“.

Herr *Fiocco* bemerkt, daß die seit Bodes erster Fixierung des „Maestro della Cappella Pellegrini“ (Verona, S. Anastasia) erschienene Literatur so widerspruchsvoll sei in bezug auf Werk und Herkunft dieses Künstlers, daß ohne Aufrollung der ganzen Frage eine Besprechung einzelner Werke unmöglich ist.

Ausgehend von den Reliefs der Pellegrini-Kapelle kehrt Herr *Fiocco* zu der Ansicht zurück, daß der Bildhauer aus Toscana stamme. Das Relief der Geburt Christi ist ohne Zusammenhang mit Arnolfos Darstellung an der alten Domfassade in Florenz so wenig denkbar, wie die Anbetung der Könige in Verona ohne Bezugnahme auf Ghibertis entsprechendes Relief an den Baptisteriumstüren. Diese Beziehung zu Ghiberti steigert sich noch in einer reliefgeschmückten Fensterrahmung, die aus dem „Istituto dei Buoni Fanciulli“ in Verona in den Paduaner Handel gelangte.

Die von A. Cocchi (Patch) publizierten Urkunden zeigen, daß unter Ghibertis Gehilfen bei den Arbeiten für die erste Baptisteriumstür sich 1403 ein Michelino di Niccolajo und ein Michelino dello Scalcagna befanden. Der „Michelino da Firenze“ der Cappella Pellegrini, ein Schüler Ghibertis, wird mit einem der beiden identisch sein. Die Zuschreibung der Arbeiten in Arezzo an Michele steht und fällt so mit ihrer zeitlichen Ansetzung. Tatsächlich kann man aber mit der Madonna delle Lacrime nicht wesentlich vom 1. Viertel des 15. Jahrhunderts abrücken, ebensowenig wie mit dem Grab in S. Francesco, in dem der 1430 verstorbene Francesco Rozzelli (nicht Antonio Rosselli) ruht. Die Dokumente lassen den Künstler dann nach Verona (1433/38) und nach Ferrara (1441) begleiten. 1442 erfolgt die Ausführung des vielfigurigen Altares im Dom von Modena. Verwandt ist der Terracotta-Altar von Sargiano. Michele gehören schließlich an: der Marien Tod in der Chiesa della Tomba in Adria, ein Marienrelief im Victoria and Albert Museum und eine Madonna im Veroneser Privatbesitz. (Als Artikel erschienen in der Zeitschrift DEDALO, XII (1932) p. 542 ff.)

Herr *Salmi* beginnt mit dem vielbesprochenen Bilde des Musée Jacquemart André in Paris, einer Darstellung der thronenden Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen, die von einem Bernardino da Milano signiert und 1507 datiert ist. Beltrami gab die Tafel dem Luini, ebenso Suida, während die ältere Kritik die venezianischen Züge darin so stark empfand, daß sie diese Zuschreibung nicht einmal auch nur als Hypothese vorbringen mochte. Die Forscher, die sich zuletzt mit dem Künstler beschäftigt haben, es sind Adolfo Venturi und Verga, erwähnen das Bild überhaupt nicht. Herr *Salmi* betont, daß trotz der starken venezianischen Merkmale die Tafel lombardische, ja ausgesprochen luineske Züge aufweise, die eine Zuschreibung an Luini durchaus gerechtfertigt erscheinen lassen. Da Luini nicht nur ein süßlicher und eintöniger Madonnenmaler ist, der seine Kompositionen nach dem Katechismus des Leonardo und des Andrea Solario aufzieht, vielmehr ein Künstler, der auf den Spuren des Bramantino sich interessante Formprobleme stellt, hält der Redner es für wichtig, wenigstens in Hinsicht auf einen gewissen Wechsel in Haltung und Gebärde seiner Figuren, den künstlerischen Ursprung des Malers näher zu betrachten.

Wie konnten die Anfänge des Luini diesen ausgesprochen venezianischen Einschlag erhalten, der in der Madonna Jacquemart André so sehr deutlich wird? Einen veronesischen Einschlag möchte der Vortragende ausgeschlossen wissen, da der Baum im Rücken der Maria — schon andere haben auf ihn hingewiesen und ihn eben auf Verona bezogen — ein Motiv aus dem Formenschatz des Mantegna ist, das von zahlreichen Künstlern aufgenommen wurde. Ebenso werden Beziehungen ausgeschlossen zu Andrea Solario, der von 1507 bis 1509 in der Normandie sich aufhielt, auch zu dem mittelmäßigen Francesco da Milano, der sich an Basaiti gebildet und von 1502 bis 1504 in Venezien tätig war.

Dagegen glaubt der Vortragende, daß die venezianischen Züge, besonders in der Pariser Tafel, dem Luini durch Antonio Solario, lo Zingaro vermittelt wurden, der nach seinen Wanderjahren in den Marken und in Neapel in der Lombardei, dem Lande seiner Vorfahren, seßhaft wurde. Auf eklektische Art verbreitet er venezianische Ausdrucksformen und hat Bilder gemalt, wie die Madonnenbilder der Carmine in Fermo und von S. Francesco zu Osimo, die überzeugende Vergleiche mit dem Pariser Bilde ermöglichen und den Einfluß zeigen, den der

Zingaro, damals ein schon ausgereifter Maler, auf Luini, den Anfänger, gehabt hat. Das sieht man deutlich auch an anderen Werken des Solario, die während seines lombardischen Aufenthaltes entstanden sind, so etwa an der Salome (1511) und der Herodias, beide in der Galleria Doria in Rom, an Bildern des Luini, wie an der Verkündigung der Brera. Man kann also ohne weiteres eine Wirkung des Älteren auf den Jüngeren feststellen, eine Wirkung, die nicht nur erklärt, weshalb das Bild im Musée Jacquemart dem Luini gegeben werden darf, sondern auch weshalb sich in seiner Malerei in Formen und Farben so viele venezianische Erinnerungen finden, um derentwillen er niemals ein reiner Leonardo-Nachfolger gewesen ist. (Als Artikel erschienen im *BOLLETTINO D'ARTE*, XI (1931/32), p. 251 ff.)

37. Sitzung — 5. Dezember 1931

Prof. Dr. Roberto Longhi: „Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa“.

Herr *Bodmer* eröffnet die Sitzung und gedenkt in warmen Worten des am 4. November 1931 verstorbenen Senators Alessandro Chiappelli, der dem Kunsthistorischen Institut nahegestanden und des öfteren an den Sitzungen auch als Redner teilgenommen hat. Obwohl von Hause aus Philosoph und Vertreter der Pädagogik, hat der Dahingegangene doch kunstgeschichtlichen Fragen von jeher sein besonderes Interesse zugewandt und auf diesem Gebiete eine Reihe beachtenswerter Arbeiten veröffentlicht. Seine besondere Liebe galt der Kunst seiner Vaterstadt Pistoja, die seiner Initiative die Erhaltung und Wiederherstellung zahlreicher Kunstdenkmäler verdankt. Er war der Schöpfer und unermüdete Mitarbeiter des 1899 begründeten „*Bollettino Storico Pistoiese*“. Als Präsident des Komitees für die künstlerische Wiederherstellung der Kirche von S. Francesco in Pistoja und als Wiederentdecker der dort freigelegten Fresken des Puccio Capanna in der Chorkapelle hat sich der Verstorbene bleibende Verdienste erworben. Herr *Bodmer* bittet die Anwesenden, sich zu Ehren des verbliebenen Gelehrten von ihren Sitzen zu erheben¹.

Der Vortrag des Herrn *Longhi* ging von einer Definition der wesentlichen Unterschiede aus, die im Trecento zwischen der Malerei der Poebene und der toskanischen Malerei bestehen. So sehr verschieden Florentiner und Sienesen in ihrem künstlerischen Ausdruck auch sein mögen, darin sind sie beide unüberwindbar Klassizisten, das Gotische und das Romanische mit einer formalen Methode wieder aufzubauen oder zu erneuern. Von dieser Methode sind dagegen die „*padani*“ des Trecento beträchtlich entfernt, durch ihre improvisatorische und erzählerische Darstellungsweise, die zugleich asyntaktisch und malerisch ist. Diese Weise läßt sich nicht, wie zuweilen geschieht, mit einem vorwiegenden Einfluß der malerischen Züge sienesischer Kunst erklären, sondern nur als eine Folge der „*romanischen*“ Vergangenheit des Po-Tales und der dauernden Beziehungen, die, besonders auf dem Wege über die Buchmalerei, mit der gotischen Kultur jenseits der Alpen bestanden.

Für diesen „*empirischen Naturalismus*“, wie der Vortragende ihn nennt — er zeigt sich in wechselnder Form schon seit Beginn des Trecento in verschiedenen Landschaften von Oberitalien — ist Bologna das Zentrum, wengleich die geringe Anzahl erhaltener Denkmäler bisher ein wenig günstiges Urteil über jene bolognesischen Trecentisten bewirkt hat. Herr *Longhi* beruft sich zum Teil auf die neuesten Studien über Vitale da Bologna, kommt aber in der Chronologie von Vitales Werk zu anderen Ergebnissen. Die bolognesische Schule habe sich schon um 1330 zu einer künstlerischen Persönlichkeit ersten Ranges gefestigt, eben der des Vitale, der im Innersten seines Wesens unabhängig ist von der gleichzeitigen toskanischen Kunst. Die Entwicklung Vitales beginnt nach *Longhi* mit den Jugendwerken, wie den „*Geschichten aus der Legende des Antonius Abbas*“ (ca. 1330, Bologna, Museo di S. Stefano), der „*Anbetung der Könige*“ in Edinburgh, der kleinen Madonna der vatikanischen Pinakothek, bis zu dem sicheren Datum 1345, das sich auf dem Bilde der „*Madonna dei Denti*“ findet (Bologna, Museo Davia-Bargellini). Es folgen mit der traditionellen Datierung 1350 die Fresken der kleinen Kirche in Mezzaratta („*Presepio*“, „*Taufe Christi*“, „*Madonna mit dem Kinde*“), und mit dem sicheren Datum 1351 die bei den letzten Restaurierungen freigelegten Fresken in Pomposa. In diesem Zyklus erkennt man, daß der Gesamtentwurf von einer Hand stammt, während die Ausführung deren zwei verrät. Der Redner gibt dem Vitale selbst die Dekoration der Apsis mit „*Christus in der Glorie inmitten der Seligen*“ und die „*Geschichten aus der Legende des hl. Eustachius*“; einem seiner Schüler, wahrscheinlich dem damals noch jugendlichen Andrea da Bologna, die Szenen aus dem alten und neuen Testament im Hauptschiff und

¹ Vgl. „*Mitteilungen*“. Band III, S. 553¹.

das „Jüngste Gericht“ an der Eingangswand. Dieser Andrea da Bologna ist nach *Longhi* der Maler des Polyptychons von 1368 in Fermo, während er den gleichnamigen Maler der Fresken in der Katharinenkapelle von S. Francesco zu Assisi (1367) für eine Person hält, die von dem erstgenannten Andrea geschieden werden muß, ein Fall der Gleichnamigkeit, der in der bolognesischen Malerei dieser Zeit nicht allein dasteht.

Die einzigartigen Charakterzüge der Fresken in Mezzaratta und Pomposa entwickeln zwar Vitales ursprünglichen gotischen „Expressionismus“ lebhaft weiter, und zwar in einem Sinne, der dem ersten Entwicklungsstadium des berühmten Buchmalers Niccolò da Bologna parallel läuft, sie zeigen aber auch, daß der Künstler aus manchen direkten Berührungen mit toskanischer Malerei, besonders mit Bernardo Daddi, allerlei Früchte gezogen hat. Der Redner verfolgt nun die Spuren des Meisters in dem Zeitraum von 1350 bis 1360 und nennt dafür folgende Werke: Außer dem für 1353 dokumentarisch gesicherten Polyptychon in S. Salvatore zu Bologna schreibt er dem Vitale eine „Kreuzigung“ zu, die unter dem Namen Baronzio der Sammlung Thyssen gehört, das Fresko mit dem „Tod des hl. Bertram“ (nach 1350) im Dom zu Udine, das von Coletti einem unbekanntem Romagnolen gegeben wurde, eine „Madonna mit dem Kinde und Engeln“ bei Durlacher in London und ebendort, heute auf zwei Besitzer geteilt (Agnew und Bellesi) eine Folge von zwanzig Heiligenbildern, offenbar Reste eines zerstückelten Polyptychons.

Diese von *Longhi* als neue Zuschreibungen zusammengestellte Gruppe verbindet sich deutlich mit dem ersten Entwicklungsstadium des Vitale und führt direkt zu einer berühmten und vielbesprochenen Folge von Fresken, nämlich der „Auferstehung“, der „Himmelfahrt“, dem „Ungläubigen Thomas“, dem „Triumph des Todes“, dem „Jüngsten Gericht“ und den „Anachoreten“, alle im Camposanto zu Pisa. Im stilistischen Übergang zu diesem Zyklus stellt *Longhi* als Arbeiten des Vitale zwei andere Fresken vor, die sich bezeichnenderweise in der Emilia befinden, genauer im Baptisterium zu Parma, und zwar eine „Hl. Katharina“ und einen „Hl. Georg, der die Jungfrau von Antiochia vor dem Drachen errettet“. Hier zeige sich der „pisanische“ Stil des Vitale bereits voll entwickelt.

In bezug auf die Pisaner Fresken verweilt der Redner zunächst in mehr allgemeineren Erwägungen und kommt zu dem Schluß, daß deren Schöpfer weder im Umkreis der florentinischen noch der sienesischen Malerei gesucht werden dürfe, auch dürfe der Pisaner Francesco Traini wegen seiner ausgesprochen sienesischen Erziehung nicht in Betracht gezogen werden. Gegenüber den unbestreitbaren Beobachtungen Vasaris, die auf Autopsie beruhen — Vasari bezeugt die mehrfachen Entsprechungen zwischen den verlorenen orcagnesken Wandbildern gleichen Gegenstandes in S. Croce in Florenz und dem Pisaner Zyklus, was ihn zur Zuschreibung der Bilder im Camposanto an Orcagna veranlaßte — erklärt *Longhi*, daß diese Entsprechungen nicht stilistisch, vielmehr nur theoretisch verstanden werden können. Wahrscheinlich sind die Themen dem Vitale von seinen kirchlichen Auftraggebern in Pisa vorgeschrieben worden. Zum Beweise dessen zeigt der Redner ein bisher unveröffentlichtes „Jüngstes Gericht“ von einem getreuen Nachfolger des Nardo di Cione (wahrscheinlich dem Niccolò di Tommaso), das wegen seiner zahlreichen Entsprechungen mit den Pisaner Fresken offensichtlich ebenfalls von dem verlorenen Fresko in S. Croce abhängig ist.

Nach einer kurzen Übersicht über die Stellung der wissenschaftlichen Kritik zu den Pisaner Fresken (L. hebt hier besonders Vitzthum hervor [Repertorium 1905], der zwar seine Untersuchung zugunsten „pisanischer“ Bodenständigkeit abschloß, aber scharfsichtig genug Beziehungen zur riminesischen Schule erkannte) entwickelt der Redner seine These, den berühmten Zyklus im Camposanto der Spätzeit des Vitale um 1360 zuzuweisen. Er stützt sie durch mannigfache Vergleiche mit riminesischen Bildern, des „Ungläubigen Thomas“ in Pisa, des Freskos gleichen Gegenstandes in S. Maria in Porto fuori zu Ravenna; mit gleichzeitigen emilianischen Arbeiten, besonders mit Miniaturen des Niccolò da Bologna (Motiv der vierflügeligen Engeldarstellungen des Inferno usw.), vor allem mit Werken des Vitale selbst aus früheren Stadien seiner Entwicklung. Zu diesen Vergleichen bedient sich der Redner für die Diapositive einer besonderen „Photomontage“, indem er Stücke aus den Fresken in Mezzaratta und Pomposa in die Pisaner Fresken einsetzt, um zu zeigen, daß dadurch der stilistische Zusammenhang nicht zerstört werde.

Der Redner schließt mit einem Hinweis auf die Fruchtbarkeit der von ihm vorgeschlagenen Lösung des so alten Problems der Fresken im Camposanto. Sie macht nicht nur die Unterschiede zwischen dem toskanischen und dem oberitalienischen Trecento deutlich, sie läßt auch die Wichtigkeit jener Strömung eines „naturalistischen Empirismus“ stärker erkennen. Diese nimmt ihren Anfang bei Vitale und führt über Tommaso de Modena und Altichiero direkt zu

dem höfischen Stil der gotischen Weltkultur der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. (Der Vortrag erscheint — vermehrt um die Betrachtung der bolognesischen Nachfolger Vitales — demnächst in der Zeitschrift PINACOTECA.)

38. Sitzung — 27. Februar 1932

Soprintendente Prof. Dott. Achille Bertini-Calosso: „Il restauro dell'Abbazia di S. Pietro in Valle presso Ferentillo“.

Dr. Heinrich Bodmer: „Bartolomeo Passarotti als Bildnismaler“.

Herr *Bertini-Calosso* sprach über die Abtei S. Pietro in Valle bei Ferentillo und deren Wiederherstellung, die von ihm in den Jahren 1927 bis 1930 geleitet worden ist.

Die berühmte Abtei liegt an den Abhängen des Monte Solenne in beherrschender Lage über dem Tal der Nera, sechs Kilometer von Ferentillo, vierundzwanzig von Terni entfernt und ist das bedeutungsvollste Erinnerungsmal an das mächtige Herzogtum von Spoleto. Die Überlieferung, die ihr Wahrscheinliches hat, setzt die Gründung auf wenig Zeit nach dem Jahre 720, als der Herzog Faroaldus II., derselbe, der die Wiedererweckung der Abtei von Farfa veranlaßte, sich in die Berge der Val di Nera zu mönchischem Leben nach der Regel des hl. Benedikt zurückzog. Der Herzog soll auch in der Abtei begraben worden sein, und zwar in der Kirche selbst, in einem der römischen Sarkophage, der zugleich mit allerhand architektonischen Bruchstücken von Spoleto dorthin gebracht worden sein wird.

Von dem ursprünglichen Gebäude sind erhalten die drei Apsiden, das Querschiff, der tiburio und das kostbare Fußbodenmosaik der Hauptapsis. Die letzten Wiederherstellungen haben diesen bedeutenden erhaltenen Bauteilen ihr ursprüngliches Aussehen wiedergegeben. Es war nötig, zwei kleine Anbauten vom Ende des 15. Jahrhunderts niederzulegen, desgleichen einige spätere Aufbauten, um die Apsiden freizumachen. Für die Dächer der Apsiden, des Querschiffes und des tiburio wurde der ursprüngliche Neigungswinkel wiederhergestellt.

Kaum zwanzig Jahre nach der Erbauung der Kirche stiftete ein anderer frommer Herzog, Hildericus Dagileopa, einen Marmoraltar, der erhalten und jetzt wieder zusammengesetzt worden ist, einzigartiges Zeugnis der Bildhauerkunst aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts mit der Künstlersignatur: Ursus. — Der schöne Glockenturm, der früher dem 8. Jahrhundert zugewiesen wurde, zeigt sich nach der Restaurierung in seiner ursprünglichen Schlankheit, und es besteht nun kein Zweifel mehr, daß er dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört. Aus der gleichen Zeit stammt der hübsche Kreuzgang mit seiner doppelten Arkadenreihe, ebenso die Tür, die vom Kreuzgang ins Seitenschiff führt. Die Türpfosten tragen zwei rohe Reliefs, Figuren der Heiligen Petrus und Paulus, roh mehr wegen der handwerklichen Unerfahrenheit des Künstlers, während ein neuer Sinn für Form und Masse sich ankündigt. Aus der romani-schen Zeit sind aber vor allem die höchst interessanten Fresken zu nennen, die noch zu einem beträchtlichen Teile an den Wänden des Langschiffes erhalten blieben. Ehemals irrtümlicher-weise dem 9. Jahrhundert zugeschrieben, haben Mariano Guardabassi und August Schmarsow ihre Entstehung im 12. Jahrhundert nachgewiesen. Schmarsow ist der einzige Autor, der ausführlich und ergebnisreich über das ehrwürdige Baudenkmal gesprochen hat (Rep. f. Kstw., XXVIII (1905) p. 391 ff.). Die Vergleichung mit dem verwandten Freskenzyklus in S. Giovanni a Porta Latina in Rom und das Studium der besonderen politischen Bedingungen im Vergleich mit der Geschichte der Abtei erlauben es, diese Fresken mit Sicherheit auf die Zeit zwischen 1190 und 1200 zu datieren.

Bei der Wiederherstellung der Kirche sind die Fresken ganz von der Tünche befreit, die gemalte Oberfläche ist gefestigt und einige ungeschickte Erneuerungen, die etwa siebenzig Jahre zurückliegen, sind beseitigt worden. Natürlich sind auch die Fresken des 15. und 16. Jahrhunderts, die z. T. über den alten Malereien liegen, mit Sorgfalt behandelt worden, auch sie haben ihre Bedeutung für die Entwicklung der umbrischen Schule. Das wichtigste Denkmal der Renaissance-Malerei in dieser Kirche, die Geburt Christi von Giov. Spagna, ist schon seit mehr als zwei Jahrhunderten nicht mehr an Ort und Stelle (heute Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

Die erhaltenen Fresken des 12. Jahrhunderts sind in ein gemaltes architektonisches System eingefügt, auf der linken Wand Darstellungen aus dem Alten Testament, aus dem Neuen Testament auf der rechten. Ihre Reinigung erlaubt es nun heute, mancherlei ikonographische Einzelheiten ganz zu erkennen. Die Geschichten aus dem Alten Testament beginnen mit der „Trennung des Lichtes von der Finsternis“ und der „Erschaffung des Menschen“. Die Ikono-

graphie dieser Szenen ist noch ganz byzantinisch, während der figürliche Stil neuen künstlerischen Willen und neue Festigkeit verrät. Vielleicht haben wir hier das bedeutendste malerische Denkmal in Italien vor Cavallini. Diese Fresken entschädigen uns in gewissem Sinne für den schmerzlichen Verlust der Fresken des Cavallini in S. Paolo zu Rom, die den gleichen Gegenstand behandelten. Von den Szenen des Alten Testaments seien noch erwähnt die „Erschaffung des Weibes“ und die lebendige Komposition der Szene, „wie Adam den Tieren Namen gibt“; auch hier wird die herkömmliche Ikonographie in die Formen eines neuen Stiles gebracht. In diesem Sinne interessant ist auch der „Bau der Arche“ und das „Leben in der Arche“, Bilder, in denen man die Bemühung um Porträtmäßigkeit erkennt. Ähnliche Beobachtungen kann man auch an den Geschichten aus dem Neuen Testament machen, so in der „Anbetung der Könige“ und in der „Rückkehr der hl. drei Könige“. Vorahnungen der römischen Malerei finden sich denn auch im „Einzug in Jerusalem“ und im „Abendmahl“. Andere gleichzeitige Malereien, etwa eine „Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen“ auf der Innenseite des Triumphbogens zeigen in ihrer „maniera bizantina“, daß gerade in dieser Zeit eine Wandlung von großer Bedeutung in den Geistern sich vollzug, auf Grund derer auch Italien in den darstellenden Künsten seinen eigenen italienischen künstlerischen Ausdruck fand.

Der Redner wird die Abtei und ihre Wiederherstellung in einer besonderen Veröffentlichung behandeln, die in Kürze erscheint (Roma, Biblioteca d'Arte Editrice).

Herr *Bodmer* sprach über Bartolomeo Passarotti als Bildnismaler. Bis vor wenigen Jahren war eine Tätigkeit Passarottis als Porträtist selbst bei den Kennern italienischer Malerei so gut wie unbekannt. Das 1566 datierte und signierte Bildnis in der Galerie zu Marseille gibt die Möglichkeit, dem Künstler eine Reihe weiterer Arbeiten, wie das kürzlich erworbene Bildnis eines Edelmannes in der Brera zu Mailand und ein ähnliches Bildnis im Museo Bardini zu Florenz zuzuschreiben. Das Oeuvre läßt sich durch eine ähnliche Arbeit im Museum der Bildenden Künste zu Leipzig und das Porträt eines stehenden Edelmannes bei Boehler in München leicht erweitern. Die Entwicklung wird von einem Gruppenbild der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden eingeleitet, das, in der Zeit von 1555—1560 entstanden, von Zuccari, dem ersten Lehrer des Künstlers in der Malerei, und dem von Vasari und Salviati abhängigen römischen Manierismus beeinflußt ist. Im engsten Zusammenhang mit diesem Werke steht das Gruppenbild der Familie Perrachini in der Galleria Colonna zu Rom. Die zweite Periode im Schaffen Passarottis wird gekennzeichnet durch eine bewußte und konsequente Verarbeitung der von der venezianischen Malerei empfangenen Anregungen, die den Stil des Künstlers im Sinne einer Steigerung der Breite der malerischen Anlage und der Zartheit der tonigen Behandlung abwandeln. Mit den Werken der letzten Periode gewinnt die Kunst Passarottis eine neue Geschmeidigkeit im Bewegungsausdruck und Transparenz der koloristischen Behandlung. Die Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in dem am Ende der Laufbahn entstandenen Selbstbildnis in der Sammlung der Künstlerporträts der Uffizien, das alle Reize eines weichen Hell-Dunkel mit einer gesteigerten Dramatik der äußeren Handlung verbindet.

39. Sitzung — 12. März 1932

Dr. Emil Möller: „Beiträge zu Leonardo da Vinci als Plastiker und sein Verhältnis zu Verrocchio“, I. Vortrag.

Herr *Möller* sprach über „Leonardo und Verrocchio in vier Reliefs antiker Feldherrn gearbeitet für König Mathias Corvinus von Ungarn“. — Ergebnisse: Für Mathias Corvinus sind nicht nur die zwei von Vasari in Abformungen gesehenen Reliefs von Alexander und Darius angefertigt worden, sondern auch Scipio und Hannibal, und zwar alle in Marmor.

Nur zwei Originale sind uns erhalten geblieben, glücklicherweise die wertvollsten: Leonardos Scipio, Paul Rattiers Vermächtnis, im Louvre totgehängt; dazu Verrocchios Alexander, im Besitze von Mr. Herbert Straus in New York, bisher noch nicht veröffentlicht.

Leonardos Scipio, an dem die Leonardoforschung bisher ängstlich vorübergegangen ist, der bald als eine Arbeit Verrocchios, bald als Ausführung des Simone di Francesco Ferrucci oder zaghaft als eine dem Verrocchio folgende Nachahmung durch Leonardo, schließlich sogar als ein Machwerk des 19. Jahrhunderts (so Bertaux, Michel und neuestens Suida und Planiscig) angesehen wird, ist eine Schöpfung allerhöchsten Ranges voll Schönheit und Harmonie, ein Meisterstück des Reliefstils, von Leonardos Hand mit unendlicher Sorgfalt nach eindringlichstem Studium der Natur ausgeführt.

Der Stucco im Victoria and Albert Museum ist nicht, wie man bisher annahm (Bertaux und Maclagan), das schlichtere, von Verrocchio geschaffene Vorbild für den Scipio, sondern, wie

genaue Messungen bis ins Kleinste beweisen, ein ruiniertes alter Abguß des Scipio-Marmors. Die Terracotta der Estensischen Kunstsammlung in Wien ist eine etwas manierierte Wiederholung des Scipio durch Giov. della Robbia gegen 1520.

Für das Gegenstück des Scipio, den Hannibal, hat Leonardo nur noch den Entwurf hergestellt, der genau die halbe Größe des auszuführenden Marmors und die gleiche Gelb-Rosa-Tönung zeigt; es ist der bekannte Condottiero im Britischen Museum, ein ins Dämonische gesteigerter Kriegertyp, den Verrocchio später für den Colleoni verwendet hat.

Anscheinend war Leonardo von seinem Meister beauftragt, sämtliche vier Reliefs herzustellen; auf jeden Fall aber hat er als erster sich diesen Arbeiten gewidmet, denn die drei von Verrocchio ausgeführten bzw. entworfenen Stücke offenbaren deutlich die Beeinflussung durch den Scipio-Marmor und den Hannibal-Entwurf.

Verrocchios Alexander lehnt sich stark an den Scipio an und sucht ihn im Reichtum der Dekoration zu übertreffen, die aber gegenüber der Harmonie des Vorbildes aufdringlich und ungeordnet wirkt. Überhaupt steht das Alexander-Relief, das sich in zahlreichen Einzelheiten als absolut sichere Schöpfung des Verrocchio herausstellt, im Ganzen wie in jedem Teile und in jeglicher Hinsicht, an Qualität, Durchbildung und Sorgfalt tief unter dem Meisterstück Leonardos. Als Relief nähert es sich bereits der Vollfigur.

Der Darius ist nur in der Majolika eines alten Feldherrn im Kaiser-Friedrich-Museum erhalten; sie ist offenbar von einem Stucco nach dem Marmor Verrocchios abgeformt worden, denn sie zeigt nicht nur in jeder Einzelheit die Eigenheit des Meisters, sondern stimmt auch in der Größe mit den beiden Marmor-Reliefs genau überein, sobald man die Schrumpfung beim Brennen in Rechnung stellt. In der Rüstung und im Kopf offenbart sich stark die Benutzung der Zeichnung Leonardos zum Hannibal, der also vorausging.

Das Relief des Hannibal ist heute nur noch in einem Tondo der Robbia-Schule im Museum zu Lissabon nachzuweisen. Der von Andrea Verrocchio nach der Natur modellierte Kopf und der Helm lehnen sich an Leonardos Zeichnung an. Den Harnisch hat sicherlich nur ein Gehilfe roh nach dem Darius kopiert. So erweist sich der Hannibal als das letzte Stück der Reihe, offenbar weil Leonardo mit der Ausführung zu sehr säumte.

Die vier Reliefs können aus der Mitarbeit Leonardos ziemlich genau datiert werden. Die botanischen Dekorationsformen beim Scipio sind nahe verwandt dem Leseputz der Uffizien-Verkündigung, die von Leonardo 1471/72 ausgeführt wurde, die Sternblume findet sich auf der Rückseite der Landschaftszeichnung von 1473. Auf der Verkündigung trägt der Engel eine Armbinde wie der Hannibal, und seine Stirnlocke erhebt sich in Form eines Fragezeichens gleich dem oft getadelten Riemchen des Achselstücks (Epaulette) beim Scipio. In diese Periode fällt auch das große Windsorblatt mit dem versonnenen Knabenprofil, das dem Scipio ähnelt. Die Arbeiten Leonardos für diesen Auftrag, der Scipio und der Entwurf zum Hannibal, werden demnach in die Jahre 1473/74 fallen, die des Verrocchio frühestens 1474/75 ausgeführt sein.

Eine Zusammenstellung der vier Reliefs und der Zeichnung zum Hannibal zeigt bei richtigem Ausschnitt und Ergänzung der Unterschrift nicht nur das gleiche Format, sondern auch die gleiche Größe. In der Qualität klaffen allerdings gewaltige Abstände, denn Leonardos Scipio leuchtet wie ein Stern unter ihnen hervor; er ist die Offenbarung eines neuen Formideals, genau wie sein Taufengel, und von einer Vollendung und Sorgfalt, die nicht zu übertreffen sind. Auch der Entwurf zum Hannibal offenbart schöpferische Phantasie und Gestaltungskraft. Die drei verrocchiesken Reliefs kennzeichnen durch mehr oder weniger starke Entlehnungen aus den vorgenannten Arbeiten Leonardos und untereinander durch Wiederholungen der Dekoration einen phantasiearmen, nach handwerklich-geschäftsmäßigen Grundsätzen arbeitenden Künstler von viel geringerer Tüchtigkeit. So erhalten wir einen sehr belehrenden Einblick in die Arbeitsweise der Werkstatt Verrocchios mit ihren qualitativ so ungleichen Leistungen.

Bei der hier gegebenen Rekonstruktion des Auftrages für Mathias Corvinus ist von größter Bedeutung die erstmalige Feststellung einer eigenhändigen und ganz selbständigen Plastik Leonardos, und zwar, was besonders wichtig ist, einer Plastik aus der bisher so dunklen Periode seines Aufenthaltes bei Verrocchio. Ebenfalls von hohem Wert ist der Nachweis einer sicher eigenhändigen Ausführung in Marmor durch den Meister Andrea. Aus dem Vergleich beider ergibt sich, daß der 22jährige Leonardo seinen Meister auf dessen Hauptschaffensgebiete nicht nur an Erfindungsgabe und Geschmack, sondern auch im Studium der Natur und ihrer stilistischen Verarbeitung, im Konstruktiven und in der Technik des Reliefs bei weitem übertrifft, und daß der Meister seinen genialen Schüler nachahmt und dessen Entwürfe benutzt. Von welcher Wichtigkeit diese Erkenntnisse sind, wird noch zu zeigen sein. (Als Artikel erschienen im „ANNUARIO DELLA RACCOLTA VINCIANI, Vol. XIV (1933) p. 3—38.)

40. Sitzung — 9. April 1932

Dott. Cesare Brandi: „Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, pittore di tavole“.

Dr. Walter Paatz: „Vergessene Nachrichten über einige Hauptwerke der Florentiner Quattrocento-Skulptur“. — „Ein unbekanntes Fresko des Paolo Uccello“.

Herr *Brandi* sprach über Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, der bisher nur bekannt war durch die schöne signierte Miniatur im Caleffo dell'Assunta (Siena, Staatsarchiv, 1334/36). Anlässlich der Neuordnung der Pinakothek in Siena konnte der Redner feststellen, daß das große Polyptychon Nr. 51 vollendet und signiert wurde von Niccolò di Ser Sozzo im Jahre 1362 unter Mitarbeit des Luca di Tommè. Von diesem so gesicherten Werke ausgehend baut der Redner das „Werk“ des Tafelmalers Niccolò wieder auf und schreibt ihm folgende Bilder zu: S. Gimignano, Museo d'Arte sacra, Polyptychon mit der Himmelfahrt Mariae; Siena, Sammlung der Società di Pie Disposizioni sotto le volte della Scala, Madonna mit Heiligen; ferner die Madonna, die sich ehemals in S. Antonio in Bosco befand (heute Deport der Uffizien). — So gewinnt Niccolò den Posten, der ihm in der Geschichte der sienesischen Trecento-Malerei gebührt, er zeigt sich nicht nur als der bedeutendste sienesische Buchmaler seiner Zeit, sondern auch als ein Tafelmaler von Verdienst, denn er ist es eigentlich, der jenen eleganten malerischen Manierismus inauguriert, als dessen Hauptvertreter bisher nur Luca di Tommè und Bartolo di Fredi galten. Der Redner gibt abschließend urkundliche Notizen zur Lebensgeschichte des Niccolò, so daß seine Gestalt damit auch historisch gefestigt wird. (Als Artikel erschienen in L'ARTE, III (N. S.) (1932) p. 233 ff.)

Herr *Paatz* wies darauf hin, daß eine Urkunde im Werk des Domenico Moreni über S. Lorenzo (I, 1816, p. 15) das bisher unbekanntes Datum für das *Sakramentstabernakel des Desiderio da Settignano* in dieser Kirche enthält: das Werk wurde am 1. August 1461 aufgestellt. — Im zweiten Bande desselben Buches (1817, p. 276) steht eine ebenfalls nicht genügend bekannte Bemerkung über die *Terracotta-Büste von Donatello in der Alten Sakristei von S. Lorenzo*. Diese Büste, berichtet Moreni, stellt nicht den hl. Laurentius dar, sondern den hl. Leonhard, und sie stand ursprünglich in der Leonhards-Kapelle des Diotalvi Neroni (II, 1817, 276). Das ist die dritte im linken Seitenschiff, von der Fassade aus gerechnet. Da sie erst nach 1457 erbaut wurde, muß die Büste um 1460 angesetzt werden, gleichzeitig mit dem für dieselbe Kapelle geschaffenen Altarrelief des Mino da Fiesole in der Badia, nicht aber um 1430, wie bisher angenommen wurde. Stilistische Beobachtungen unterstützen diese Vermutung. — Eine Untersuchung darüber und über die Schicksale des Sakramentstabernakels von Desiderio wird voraussichtlich in der RIVISTA D'ARTE erscheinen.

Das Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella. Als Bernardo Rosellino am 12. Juli 1451 die Herstellung dieses Grabmals übernahm, sollte er das neue Monument aufstellen „nel muro sotto il crocefisso che è di sopra al corpo della Beata“, und er versprach außerdem am 27. Januar 1452, für diesen Kruzifix ein Marmortabernakel nachzuliefern, das aus zwei Pilastern und einem Rundbogen bestehen sollte (Fabriczy im Jahrb. d. Preuss. Kstslgen XXI (1900), p. III ff.; Middeldorf im Münchn. Jhrb. 1928, p. 113). Man hatte die Selige also offenbar nach ihrem Tode im Jahre 1360 provisorisch unter einem Kruzifix beigesetzt und beabsichtigte nun die verehrungswürdige Stätte durch ein Monument auszuzeichnen, das den Sarkophag und den Kruzifix zu einer künstlerischen Einheit zusammenschließen sollte. — Welcher Kruzifix war der Gegenstand dieser Pläne? Es muß sich um ein Werk gehandelt haben, das im Leben der Seligen eine große Bedeutung gehabt hat, denn sonst würde man sich kaum entschlossen haben, es für alle Ewigkeit mit dem Gedächtnis der Villana zu verknüpfen.

Nun berichtet der Padre Fineschi, offenbar auf Grund der Klostertradition, daß die Selige täglich ihr Gebet vor einem Kruzifix verrichtet habe, und daß dieser Kruzifix sich in der Cappella della Madonna della Pura erhalten habe (Memorie sopra il cimitero antico etc. di S. Maria Novella, 1787, p. 56f.). In der Tat hängt dort noch heute an der Ostwand ein Kruzifix, der sich seiner stilistischen Beschaffenheit nach sehr wohl schon zu Lebzeiten der Seligen in der Kirche befunden haben könnte und dort wirklich kurz nach ihrem Tode beglaubigt ist (Fineschi a. a. O.). Wahrscheinlich war es dieser Kruzifix, den die Rossellino-Verträge erwähnen.

Anscheinend aber kam der Zusatzvertrag vom Januar 1452 nicht mehr zur Ausführung. So vermutet jedenfalls Fabriczy, ausgehend von der zur Zeit der Vertragsschließung erfolgten Übersiedlung Rossellinos nach Rom (Jahrbuch der Preuß. Kstslgen, XXI (1900), p. 101). Und die Quellen des 16. Jahrhunderts bestätigen seine Meinung, denn sie deuten an, daß zu ihrer Zeit das Grabmal und der Kruzifix nicht so eng miteinander verbunden waren, wie es ursprünglich beabsichtigt war. Der Kruzifix hing nämlich bis zur Neuordnung der Ausstattung durch

Vasari — 1565 — an einem Wandpfeiler oder Pfeiler im rechten Seitenschiff neben dem Eingang zur Cappella della Pura (Fineschi a. a. O.). Das Grabmal muß sich aber bis dahin an anderer Stelle befunden haben (vielleicht an der Mönchschorwand gegenüber?), da es erst nach der Vasarianischen Umordnung an diesem Platz erwähnt wird (Bocchi, Bellezze, 1591, p. 113), im Jahre 1569 aber von seinem ursprünglichen Standort entfernt worden war (cfr. Maryla Tyskiewiczowa, Bernardo Rossellino, 1928, p. 113). Der Kruzifix verdient, daß man sich näher mit ihm beschäftigte. Er scheint unter dem Einfluß von Goldschmiedearbeiten im frühen Trecento geschaffen zu sein, und zwar durch einen Nachfolger des Giovanni Pisano.

Seit wann gehört zu Sansovinos Taufgruppe am Baptisterium eine Engelsfigur?

Es wurde der Nachweis geführt, daß nicht erst Innocenzo Spinazzi 1792 eine solche Figur zu Sansovinos Komposition hinzugefügt hat. Spinazzi ersetzte vielmehr nur einen älteren, aus Ton modellierten, damals schon sehr zerstörten Engel. Beschreibungen dieser Figur, die Christi Gewänder hielt, finden sich bei Follini-Rastrelli, Firenze antica e moderna III, 1791, p. 112, und bei Giuseppe del Rosso, Ricerche storiche architettoniche sopra il singularissimo tempio di S. Giovanni etc., 1820, p. 73 f. Dieser ältere Engel wird zuerst im Jahre 1591 von Bocchi erwähnt (Bellezze etc., 1591, p. 12). Als Vasari 1568 seine Lebensbeschreibungen abschloß, war er noch nicht vorhanden. Vasari beschreibt nur den Täufer und Christus, die sich damals noch in der Opera befanden (Vasari-Milanesi, IV, 515). Wahrscheinlich hat also Vincenzo Danti, als er 1571 Sansovinos Figuren vollendete und aufstellte (vgl. Frey-Vasari I, 1911, p. 347) die Engelsfigur hinzugefügt. Vielleicht wollte er sie später in Marmor ausführen, wurde aber durch seine eilige Abreise nach Perugia daran gehindert. Das Tonmodell, das also stehen blieb, scheint aber den beiden anderen Figuren der Gruppe nach Kräften angepaßt worden zu sein; die Beschreibungen des 17. Jahrhunderts nehmen es durchweg für eine Schöpfung aus Marmor. Vgl. darüber Bocchi-Cinelli, Le Bellezze etc. 1677, p. 33; L. Del Migliore, Firenze città etc. 1684, p. 91; Raffaello del Bruno, Ristretto delle cose etc. 1689, p. 16 (ebenso in den Ausgaben von 1698, 1719, 1745, 1757, 1767); Giovacchino Cambiagi, L'Antiquario Fiorentino 1765 und in den späteren Ausgaben bis zu der von 1793, in der über die Aufstellung des neuen Engels von Spinazzi berichtet wird (p. 31). Erste Korrektur dieser Tradition bei Richa, Chiese etc. V (1757) p. XXII.

Ein unbekanntes Fresko von Paolo Uccello. Bericht über die Auffindung einer Terra-Verde-Darstellung der Geburt Christi im Kreuzgang des ehemaligen Hospitals S. Maria della Scala (S. Martino della Scala) in der Via della Scala in Florenz. Das Fresko läßt sich dem Paolo Uccello zuschreiben und um 1445 datieren. Ein Aufsatz über dieses Fresko wird in L'Arte IV (1933), fascicoli Novembre ss. erscheinen.

41. Sitzung — 7. Mai 1932

Soprintendente Comm. Dr. Luigi Serra: „Antonio da Fabriano“.

Herr Serra sprach über Antonio da Fabriano, der in der fabrianischen Malerei des Quattrocento einen neuen Weg einschlägt und sich ganz dem Zauber der Kunst des Gentile da Fabriano entzieht. Darum ist es besonders wichtig, seinen künstlerischen Anfängen nachzugehen. Man hat gesagt, er sei seit seinem hl. Hieronymus (ehemals in der Sammlung Fornari, jetzt Sammlung Walters in Baltimore) der florentinischen Malerei verpflichtet gewesen und habe sich an Piero della Francesca und an der Tradition Masaccios inspiriert. Nach der Ansicht eines anderen hervorragenden Kritikers dagegen war er vielleicht ein Schüler des Lorenzo Salimbeni und hat gar unter dem Eindruck manchen deutschen Meisters gestanden. Doch läßt sich nur feststellen, daß er starke Berührungen mit der flämischen Malerei gehabt hat, wenngleich man die Anfänge Antonios auch mit den kraftvollen Fresken des späten Trecento in Verbindung bringen kann, die sich in S. Maria d'Appenino bei Fabriano befanden. — Um die künstlerische Entwicklung Antonios klarzulegen, genügen wenige seiner Werke. Auf den hl. Hieronymus von 1451 folgt mit dem Datum 1452 der Kruzifixus in Matelica, in dem man, neben flamisierenden Überbleibseln, eine deutliche Verbindung mit florentinischer Kunst erkennt. Noch klarer zeigt sich dies in dem Triptychon zu Genga, das allerdings ausgesprochen venezianische Züge verrät, die vor allem von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna herkommen, und an venezianischen Tafeln, die in die Marken importiert wurden.

Für die Chronologie läßt sich festlegen, daß die flamisierenden Bilder einer ersten Phase von Antonios Entwicklung angehören und ausgesprochen plastische Tendenz zeigen. Diese bleibt erhalten in der zweiten, die zu florentinischer Kunst hinneigt. Ihr folgt eine dritte, die lebhaften venezianischen Einfluß verrät. Die letzte schließlich amalgamiert Florentinisches und

Venezianisches, die plastische Tendenz verschwindet und die Vorliebe für das Flämische bleibt erkennbar in dem Menschentypus, der etwas Herbes und Fremdes bewahrt. So ergibt sich die folgende chronologische Anordnung.

1. Der hl. Hieronymus, 1451; Baltimore, Smlg. Walters.
2. Kruzifixus, bez. und 1452 datiert; Museum Matelica.
3. Tod der Maria; Fabriano, Pinakothek.
4. Madonna mit dem Kinde und den hl. Antonius und Jakobus nebst Stifter; Fabriano, Pinakothek, abgelöstes Fresko.
5. Der hl. Bernhardin und Magdalena, ehemals in Cerreto d'Esi.
6. Fresko in der Casa Bigonzetti-Baravelli, datiert 1457; Fabriano.
7. Triptychon; Gualdo Tadino, Pinakothek.
8. Triptychon; S. Clemente, Genga.
9. Madonna; Matelica, Dom.
10. Polyptychon; S. Croce in Sassoferrato.
11. Polyptychon; Cingoli, Collegiata.

Hierzu kommt das eine oder andere nicht gesicherte Bild. Alle anderen Zuschreibungen halten der Kritik nicht stand.

Antonio ist ein Eklektiker wie so viele andere der Meister, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Marken tätig waren. Er hebt sich aber von ihnen ab durch reichere Erfahrung, bringt die verschiedenen Einflüsse zur Einheit und vermag so selbständig zu bleiben innerhalb der wechselnden malerischen Strömungen in den Marken. Seine Kunst hat eine besondere Note, die sich am stärksten offenbart in seinem Figurentypus, der herb und charaktervoll ist. Sein plastisches Empfinden hat zuweilen etwas Übersteigertes, ist aber niemals ohne Eigenart, was man ebenso von seiner Palette sagen kann. Was aber vor allem seine Bedeutung als Künstler bestätigt, ist sein Stilempfinden, das in dem Kruzifixus zu Matelica zum Ausdruck kommt. Übrigens hat er bemerkenswerte Wirkung auf Francesco di Gentile da Fabriano ausgeübt.

42. Sitzung — 18. Juni 1932

Prof. Dr. Guido Battelli: „Andrea Sansovino, iniziatore della Rinascenza in Portogallo“.

Dr. Heinrich Bodmer: „Die künstlerische Tätigkeit des Niccolò dell'Abbate in Bologna“.

Herr *Battelli* sprach über Sansovinos Tätigkeit in Portugal und erinnerte daran, daß Paul Schönfeld vor mehr als 50 Jahren (Andrea Sansovino und seine Schule, Stuttgart, 1881) beklagte, daß man über Andreas Aufenthalt in Portugal (1490— zirka 1500) so wenig wisse. Das ist bis heute nicht anders geworden und erklärt sich leicht daraus, daß das Studium der Kunstdenkmäler in Portugal noch immer mit den größten Schwierigkeiten verknüpft ist, da sozusagen alle wissenschaftlichen Hilfsmittel fehlen. Infolgedessen haben auch Gelehrte wie Haupt, Watson, Bertaux, Dieulafoy, Gertrud Richert nur wiederholt, daß von Sansovino in Portugal keine Spuren mehr geliebt seien und erklärt, die Denkmäler der Frührenaissance seien französischen Künstlern zuzuschreiben. Dagegen haben ein dreijähriger Aufenthalt in Portugal und eingehende Studien an den Denkmälern den Vortragenden überzeugt, daß der verehrungswürdige Joaquim de Vasconcellos recht hat, wenn er sagt, daß noch heute viele Arbeiten Sansovinos und seiner Schule in Portugal vorhanden seien¹. — Der Redner trägt nun in Kürze die Ergebnisse seiner Studien vor, die er bald in einer besonderen Publikation hofft veröffentlichen zu können. Ein schönes Basrelief-Tondo aus italienischem Marmor im Museum zu Lissabon, darstellend die Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln, zeigt die Arbeit Sansovinos und wird, wie aus der Beschriftung hervorgeht, von der Verwaltung des Museums auch für Sansovino gehalten. Dasselbe Museum bewahrt zwei glasierte Terrakotta-Statuen (Gesicht und Hände in Öl bemalt), die eine, die Madonna mit dem Kinde, die andere der hl. Leonardo, die schon Carl Justi in seinen „Miscellaneen“ dem Sansovino zuschrieb. Die Madonna verrät auffallende Verwandtschaft mit einer bemalten Terrakotta-Statue im Museum von Urbino, die vom Katalog einem toskanischen Meister des Quattrocento gegeben wird. Der hl. Leonard hat Ähnlichkeit im Gesichtsausdruck mit der Büste des Donatello in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz, die fälschlich für eine Büste des Titelheiligen gehalten wird². Ein anderes Stück, das ursprünglich zu dieser Gruppe gehörte, ist der hl. Hieronymus auf dem Hochaltar

¹ J. de Vasconcellos, A pintura antigua di Fr. de Holanda, Porto 1930, p. 344.

² Vergl. oben S. 140.

der Kirche in Belem. Philipp II. sagte, daß dieser Statue nur die Sprache fehle, so stark ist der realistische Ausdruck, der an Donatellos Zuccone oder besser an die berühmte Büste des Niccolò da Uzzano erinnert. Ein hervorragendes Werk der Architektur und der Bildhauerkunst wäre das Grabdenkmal für den Kronprinzen von Portugal geworden, (gestorben in Santarem zwanzigjährig im April 1492 durch einen Sturz vom Pferde). Es ist uns nur in der Zeichnung der Uffizien erhalten, da der Künstler das große Projekt nicht ausführen konnte, denn Don João II. starb bald darauf, wie es heißt, aus Kummer über den Verlust des Sohnes.

Von architektonischen Werken muß man dem Andrea die kleine höchst elegante Kirche Nossa Senhora da Conceição in Thomar zuschreiben, in der Watson und Haupt mit Recht die Hand eines Schülers des Brunellesco sahen. Aber das Hauptwerk des Sansovino in Portugal ist das prachtvolle Renaissanceportal an der Nordseite der Kathedrale Sé Velha von Coimbra, das ganz die Großartigkeit eines Triumphbogens hat und in seiner allgemeinen Anordnung von drei Säulenstellungen übereinander an den Triumphbogen des Alfonso d'Aragona am Kgl. Schloß in Neapel erinnert. Die Errichtung des Portales wurde 1501 begonnen, in dem Jahr, da Sansovino Portugal verließ, aber es wurde sicherlich nach Andreas Plänen ausgeführt von jenen seiner Schüler, die er nach Vasari dort zurückließ¹. Für Sansovinos Aufenthalt in Coimbra haben wir ein Zeugnis in zwei Statuetten des hl. Hieronymus und Johannes d. T. in der Familien-Kapelle des Grafen von Valença in S. Silvestro, nahe dem Kloster von S. Marco, für dessen Kirche, wie Vasari berichtet, Andrea eine Statue des hl. Markus gearbeitet hat. Andere Spuren seiner Tätigkeit findet man in einem Relief der Kreuzigung Christi in S. João Baptista zu Thomar, in dem Medaillon der Fortuna im Museum von Coimbra, in den schönen Portalen des ehemaligen Klosters des hl. Thomas in Coimbra (heute Museum ebenda), der Misericordia in Abrantes, der Bernhardkirche in Portalegre, der Kirche Sant'Iria in Thomar und São Domingos in Elvas. Auch eine Gruppe viergeteilter Fenster mit Balustrade am alten Palast der Patriarchen von Coimbra, erinnert deutlich an die Fenster des Palazzo Bartolini-Salimbeni in Florenz und muß der direkten Einflußsphäre des Sansovino zugeteilt werden.

Herr *Bodmer* sprach über den Modenesen Niccolò dell'Abbate, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Bologna die erste Stelle einnahm. Seine Wirksamkeit in der emilianischen Hauptstadt, wo er sich von ungefähr 1547 bis 1552 aufhielt, ist von der größten Bedeutung für die dortige Kunst geworden. Kurz vor seiner Übersiedlung nach Bologna, also im Jahre 1547 ist die für die Kirche von S. Pietro in Modena gemalte Darstellung des Martyriums des Petrus und Paulus (heute in der Dresdener Gemäldegalerie) entstanden. Mit dieser noch unter dem Einfluß der heimischen Lokaltradition stehenden Arbeit hängt das heute zerstörte Fresko der Anbetung der Hirten am Palazzo Leoni (via Marsala 31 in Bologna) aufs engste zusammen, dessen Komposition uns durch einen Stich des Gandolfo erhalten ist. Hier zum ersten Male tritt uns der Künstler, dessen Stil seine Herkunft von Coreggio und Parmigianino nicht verleugnet, als Schöpfer eines großfigurigen, reichbewegten und monumental gegliederten Bildes entgegen. In einer Caritas in Wiener Privatbesitz greift der Künstler wiederum stärker auf den römisch-toskanischen Manierismus zurück. Dann entsteht als das Hauptwerk seiner Bolognesischen Zeit der Freskschmuck eines Zimmers im Palazzo Torfanini (heute Zucchini-Solimei), der vor einigen Jahren von Guido Zucchini wieder entdeckt und von der verhüllenden Tünche befreit wurde. Hier gibt der Stoffkreis von Ariosts Orlando Furioso den Anstoß zu einer ebenso eigenartigen wie fantasiereichen Darstellung des höfischen und gesellschaftlichen Lebens der Zeit. Über dem Werke liegt der stille Zauber der Kunst des Romanino; aber auch die Fabulierfreude des Dosso Dossi und die Farbenpracht der venezianischen Malerei haben ihre Spuren zurückgelassen. Den Höhepunkt der Bologneser Tätigkeit Abbate's bildet der Freskenzyklus im Palazzo Poggi (heute Universitätsbibliothek). Die Darstellungen der Camilla-Legende aus Virgils Äneide in der Aula XIV sind von einem unübertrefflichen Reichtum der Bildgestaltung und einem hinreißenden Schwung der Erzählung erfüllt. In der Aula XV wechseln Szenen spielender Kinder in den Mittelfeldern mit Landschaften in den Seitenfeldern. Der eigentliche Ruhm der Freskenfolge beruht auf den Gesellschaftsdarstellungen der Aula XVI, in denen der Künstler mit einem unerhörten Wirklichkeitssinn Ausschnitte des gesellschaftlichen, vor allen des musikalischen Lebens der höheren Stände wiedergibt. In den seitlichen Darstellungen der Herkuleslegende dieses Raumes und in dem Fries der winkelnernden und zechenden Putten der folgenden Aula XVII macht sich die Mitarbeit von Schülern bemerkbar. Auch diese Szenen zeichnen sich durch Originalität der Erfindung und zarte Anmut der kom-

¹ „se ne tornò a Fiorenza, lasciando che là desse fine all'opere, che rimanevano imperfette.“ Vasari, ed. Milanesi, IV, p. 514.

positionellen Anordnung aus. Die letzte Arbeit, die Niccolò in Bologna in Angriff genommen, ein größeres Freskenwerk in der Palazzina della Viola, ist nicht mehr zu Ende geführt. Vermutlich hat die im Frühjahr 1552 erfolgte Abreise des Künstlers nach Frankreich die Vollendung verhindert. Von Niccolò stammt lediglich der Deckenfries mit spielenden Putten und zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Sylvester und die Begegnung des Papstes mit Konstantin. Während des Aufenthaltes in Bologna hat Niccolò zahlreiche Bildnisse gemalt. Er steht zunächst unter venezianischem Einfluß, wie das (früher Tizian zugeschriebene und ihm von Gamba zurückgegebene) Damenporträt im Prado zu Madrid bezeugt. Später lehnt sich der Künstler mehr an Parmigianino an. Für diese Phase seines Schaffens sind charakteristisch ein Jünglingskopf in den Uffizien (Nr. 1377) und ein Männerbildnis in der Galleria d'Arte antica in Rom, die beide in den betreffenden Galerien Parmigianino zugeschrieben werden. Das Männerbildnis in Wien (Kunsthistorisches Museum) gehört dagegen schon der französischen Zeit an.