

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

58. Sitzung — 26. Februar 1937

Dr. *Herbert Siebenhüner*: „Brunellesco und die Florentiner Domkuppel“.

Herr *Siebenhüner* sprach über die Vorgeschichte des Baus und die Errichtung der Florentiner Domkuppel. An Hand publizierter und unveröffentlichter Urkunden wurde die große Baukrise, die sich mit der Verwirklichung des Trecentoprojekts schon bei der Aufführung des Tamburs ergab und nach dessen Abschluß akut ausbrach, geschildert. Der Vortragende zeigte, daß von Anfang an die Dombaubebehörde an dem Ausführungsbeschluß von 1368 festhielt, während durch Brunellesco mit seinem ersten Modell schon Form und Gestalt der Kuppel in einem neuen Entwurf vorgelegt wurden. Von diesem polaren Gegensatz aus wurden die einzelnen Phasen der Modellkonkurrenzen aufgeklärt, die sich dadurch charakterisieren, daß zunehmend die von Brunellesco vertretene Ansicht Anerkennung fand, und zwar so, daß hauptsächlich durch die neu eingesetzte Baubebehörde der „quattro cittadini“ der Vorschlag Brunellescos (in Gemeinschaft mit Ghiberti) durchgebracht wurde. Der 1420 genehmigte Entwurf wurde auf Grund des Bau-rapports vom Vortragenden zeichnerisch rekonstruiert. Diese Rekonstruktion zugrunde legend, wurde die Darstellung der eigentlichen Baugeschichte begonnen, wobei sich ergab, daß schon im zweiten und dritten Baujahr von dem Programm von 1420 abgewichen wurde, und zwar zunächst nur in dem Sinne, das „überpotenzierte“ Sicherungssystem der Konstruktion zu verringern. Gleichzeitig ließen sich noch weitere Merkmale am Bau zeigen, die Brunellescos allmählich wachsende Einsicht in das Bauegefüge und die zunehmende Sicherheit in der Bewältigung konstruktiver Probleme deutlich machten; z. B. in der Behandlung der „Rippen“konstruktion. Als die entscheidende Wende wurde das Jahr 1426 mit der Vorlage eines neuen Baurapports für die Errichtung der oberen Kuppelhälfte charakterisiert, dessen konstruktive Grundverschiedenheit von der des Programms von 1420 dargelegt wurde. Seit diesem Jahr wurde aber auch von dem äußeren Kuppelprofil, wie es der Rapport von 1420 vorschlug — übrigens auch schon in Abänderung des Modellgedankens von 1368 — der oberen Kuppelhälfte abgegangen, indem der Kuppelkontur steiler geführt wird; daß selbst nochmals während der Arbeit das äußere Profil aufgeweitet wurde, konnte nach Baumessungen gesichert werden. Somit ergab sich, daß sowohl die Konstruktion als auch Form und Gestalt der Domkuppel absolut Brunellescos Entwurf sind, daß der Umriß der Kuppel nach dem Trecentoentwurf flacher und abgerundeter verlief und daß gerade als Renaissanceproblem das Kuppelprofil steiler gezogen wurde, wodurch neben dem Gewinn der Sichtbarkeit auch im verhältnismäßig beschränkten Beobachtungsradius die Einheit von Kuppel und Laterne erreicht wurde. Für den äußeren Kuppelfuß wurde abschließend auf Grund einiger Baufragmente die Gestalt der von Brunellesco geplanten Umgänge erschlossen, wobei wahrscheinlich gemacht werden konnte, daß auch das Konstruktionsgerüst des heutigen Laternenbaus schon von Brunellesco in seinem Entwurf von 1420 beabsichtigt war.

59. Sitzung — 24. März 1937

Ing. *Raffaello Niccoli*: „Osservazioni e recenti scoperte sulla Badia a Settimo“.

Herr *Niccoli* sprach über die Badia di San Salvatore a Settimo bei Florenz, die zwischen dem Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts durch den Grafen Lotario der Familie Cadolgi gegründet wurde. Das Kloster, das zuerst von klüniazenser Mönchen bewohnt wurde, wurde im Jahre 1236 von Papst Gregor IX. den Zisterziensern von San Galgano übergeben, die es bis zur Aufhebung, die vom Großherzog Leopold im Jahre 1782 verfügt wurde, innehatten.

Zu dieser Zeit wurde der Gebäudekomplex geteilt. Ein Teil wurde mit der Kirche verbunden und diente als Pfarrei, der andere Teil ging in Privatbesitz über.

Obleich die Kirche ziemlich umgestaltet wurde, besonders im XVII. Jahrhundert, bewahrt sie noch viele Elemente der ursprünglichen Konstruktion. Hierbei muß bemerkt werden, daß die Höhe des jetzigen Fußbodens in Kirche und Kloster weit über dem ursprünglichen liegt. Diese Überhöhung ist auf die Überschwemmungen des Arnos zurückzuführen.

Die Kirche hatte ursprünglich die Form einer dreischiffigen Basilika mit offenem Dachstuhl,

3 Apsiden, viereckigen Pfeilern und Rundbogen. Das Presbyterium lag erhöht über der Krypta, die noch erhalten ist. Außer der Krypta kannte man bis zu den jüngsten Restaurierungsarbeiten, die im Auftrag der R. Soprintendenza dell'Arte von Florenz von Ingenieur Raffaello Niccoli geleitet wurden, nur noch die linke Apsis. Bei den genannten Arbeiten wurden einige Pilaster, Arkaden und Fenster des Mittel- und der Seitenschiffe sowie die äußere Wand des linken Seitenschiffes freigelegt, so daß eine graphische Rekonstruktion der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustand ermöglicht wurde.

Auf Grund des Dekorationsmotivs der linken Flanke — Lisenen mit Rundbogenfries —, das lombardischen Charakter hat, jedoch auf ravnatische Vorbilder zurückgeht, auf Grund der Mauerstruktur, des Types der Pilaster und anderer Elemente läßt sich die Kirche in die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts datieren.

Der obere Teil der Fassade wurde in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts umgebaut. Auch der Dachstuhl wurde durch die Zisterzienser erneuert und mit den verschiedensten vielfarbigen Dekorationsmotiven verziert. Besonders wichtig sind einige Heiligenfiguren, die sich am Laufgang befinden, der auf den Unterzügen liegt, und die es erlauben, die ganze Dekoration ans Ende des XIII., Anfang des XIV. Jahrhunderts zu setzen. Diese Dekoration ist während der Restaurierungsarbeiten nur im Mittelschiff aufgedeckt worden. Der Campanile hat eine zylindrische Basis und einen polygonalen Aufbau. Er läßt sich in drei Teile gliedern: der unterste gehört ins XI. Jahrhundert, der mittlere an den Anfang des XIII. Jahrhunderts und der obere ins XIV. Jahrhundert. An der Basis des Campanile wie auch an der äußeren Wand des Mittelschiffes befinden sich einige geometrische Ornamente, die mit Backsteinen ausgeführt sind, ganz in der Art der bekannten Ornamentierung an Campanile und Portikus der Abbazia di Pomposa u. a.

Die heutige Gestalt des Presbyteriums ist eine Konstruktion des XV. Jahrhunderts mit einem glasierten Terracottafries und in den Zwickelfeldern des hinteren Bogens mit zwei Fresken — Verkündigung Mariae — aus der Schule des Domenico Ghirlandaio. Das Kloster ist ausschließlich zisterziensischer Konstruktion, seine Disposition entspricht der aller anderen Zisterziensersiedlungen. Im unteren Stockwerk um den großen Kreuzgang — in seiner heutigen Form aus dem Quattrocento — herum, der rechts von der Kirche liegt, befinden sich die Sakristei, die Cappella Spini — aus dem XIV. Jahrhundert —, der Kapitelsaal, von dem in den letzten Jahren zwei Biforenfenster und die Tür freigelegt wurden, der Feuerraum, die Küche, das Refektorium, Speicher und das Pilgerhospiz.

Hinter der Kirche liegt das Abtei-Quartier und ein zweiter, kleinerer Kreuzgang des XV. Jahrhunderts. Die anderen Räume dagegen gehören dem XIII. und XIV. Jahrhundert an; der älteste wird der des Pilgerhospizes sein. Dieses ist ein großer dreischiffiger Saal mit romanischen Kreuzgewölben, die auf Säulen ruhen, deren Kapitelle alle mit einem doppelten Blattkranz verziert sind. Es ist anzunehmen, daß das Hospiz, das aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts datiert, der erste Bau im florentinischen Bereich war, bei dem sich gotische Formen zeigen.

Das Dormitorium befindet sich im oberen Stockwerk: trotzdem es im Laufe der Jahrhunderte Umänderungen erlitten hat, weist es doch noch die Elemente auf, die eine Rekonstruktion der ursprünglichen Form gestatten. Es war ein großer Saal mit spitzbogigen Quergurten, die ein offenes Balkendach tragen, nach einem Konstruktionsschema, das sich bei anderen Zisterzienserkonstruktionen findet: z. B. bei dem Refektorium und dem Krankensaal von Fossanova.

Es ist noch auf die kleine S. Bernhard-Kapelle hinzuweisen, die, von der Kirche getrennt, jetzt wieder hergestellt wurde. Der Bau ist der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zuzuschreiben; er besteht aus zwei Räumen: einem halb in den Boden versenkten und einem darüber erhöhten, der mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist.

Alle Konstruktionen, die vor der Zisterzienserzeit entstanden sind, haben eine Mauerstruktur aus sehr unregelmäßigen Steinlagen, in der der Backstein nur zu Dekorationszwecken verwandt wird. Die Teile des Klosters, die zur Zeit der Zisterzienser entstanden, sind alle in Backsteinen, die auch für die Gesimse und die Bogenfriese verwandt wurden, nicht aber für die Säulen, die aus Stein oder aus Marmor sind.

Ein gut Teil des Klosterbaues ist von einem auf Kragsteinen ruhenden Wehrgang bekrönt. Dieser Wehrgang ist den Befestigungsarbeiten zuzuschreiben, die gegen Ende des XIV. Jahrhunderts von der Gemeinde von Florenz ausgeführt wurden. Ein ähnlicher Zinnenkranz bekrönt auch den Torturm („il colombaione“), der einen der beiden Eingänge zum Kloster beschützte. Der Turm ist mit einem prächtigen Hochrelief geschmückt, das aus Kalkmasse und Backsteinbrocken hergestellt ist und von einem Eisengerüst gestützt wird; es zeigt den Heiland zwischen St. Benedikt und St. Bernhard. Die Gruppe, ursprünglich vielfarbig bemalt, erinnert an französische Skulpturen des ersten Viertels des XIII. Jahrhunderts und wird der Mitte dieses Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

60. Sitzung — 31. Mai 1937

Dr. B. Degenhart: „Gestaltung des Skizzenblattes in der italienischen Handzeichnung“.

Ausgehend von Untersuchungen über die Strichbildung der italienischen Zeichnung sprach Herr Degenhart über die landschaftliche Verschiedenheit der Gesamtform des Skizzenblattes; hierbei konnten grundsätzliche Unterschiede zwischen der oberitalienischen und der florentinischen Zeichnung festgestellt werden. Die Fragestellung ist angedeutet in dem Anhang der Abhandlung des Herrn Dr. B. Degenhart „Zur Graphologie der Handzeichnung“ (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana, I (1937), 330); ferner bereitet der Vortragende eine ausführliche Untersuchung über das Thema vor.

61. Wissenschaftliche Sitzung — 13. Oktober 1937

Dr. L. H. Heydenreich: „Intorno a un disegno di Leonardo da Vinci per l'antico altare maggiore della SS. Annunziata“.

Dr. Robert Oertel: „La Madonna di San Giorgio alla Costa opera giovanile di Giotto?“

Herr Heydenreich führte folgendes aus:

Nach einer alten Klostertradition ist der ehemalige Hochaltar der SS. Annunziata in Florenz, der die Bildwerke Peruginos trug, im Jahre 1500 von Baccio d'Agnolo nach einem Entwurf Leonardos da Vinci ausgeführt worden. Zum ersten Male begegnet diese Aussage in der Klosterchronik des Padre M. Michele Poccianti (Florenz, 1589, S. 176); später taucht sie bei Richa (VIII, 38) und Tonini („Il Santuario . . .“, S. 16) wieder auf. Da jeglicher Urkundenbeleg für die Beteiligung Leonardos an dieser Arbeit fehlt, ist dieser literarisch so spät fixierten Nachricht kaum Glauben geschenkt worden; vielmehr ist man über sie hinweggegangen. Dementgegen versuchte der Vortragende, durch Vergleich der erhaltenen bildlichen Darstellungen des (zu Anfang des 18. Jahrhunderts abmontierten) Altarbaues mit einer kleinen Skizze Leonardos im Codex Atlanticus (fol. 114 recto-B) den Nachweis zu erbringen, daß diese scheinbar legendäre Überlieferung doch einen wahren Kern berge.

Zunächst sprechen die historischen Daten und Umstände durchaus für die Sache. Als Baccio d'Agnolo im September 1500 den Auftrag zur Herstellung des Altarbaues erhielt (Vertrag vom 15. 9. 1500), hatte Leonardo als Gast der Serviten Wohnsitz und Werkstatt im Konvent der Annunziata; seit einem halben Jahre arbeitete er dort an seinem Bilde der Hl. Anna Selbdritt. — Um eine Einwirkung Leonardos auf den Entwurf Baccios als möglich hinzustellen, braucht man folglich keineswegs erst den unglaublichen Bericht Vasaris heranzuziehen, der von der Einmischung des Meisters in die Angelegenheit des an Filippino erteilten Bildauftrags erzählt. Auch ohne Ambition auf den Bildauftrag wird Leonardo an dieser für das Kloster doch wichtigen Begebenheit Anteil genommen haben; und es ist durchaus natürlich, daß er, der so häufig in Bausachen als Berater und Gutachter herangezogen wurde, auch in dieser Frage vom Auftraggeber oder -nehmer um sein Urteil gebeten wurde. Daß er tatsächlich ein solches abgab, scheint die dem ausgeführten Altar sehr nahekommende Zeichnung Leonardos zu beweisen.

Der Hochaltar der Annunziata war nach der Darstellung Cristoforo Alloris: Der Beato Manetto heilt Kranke (Tribuna der Annunziata) und nach einer vom Vortragenden beigebrachten flüchtigen Skizze im Florentiner Staatsarchiv eine Triumphbogenarchitektur mit stark vorgekröpften

Halb- oder Vollsäulen. Daß das innere, das Mittelfeld rahmende Säulenpaar stärker vorgekröpft war als das äußere, wäre zunächst nur aus der Archivzeichnung zu schließen (Abb. S. 403); sowohl Alloris Darstellung wie die offensichtlich in Anlehnung an die Form des Altars ausgeführten Unterbauten der Orgelemporen im Mittelschiff der Kirche scheinen dem zu widersprechen. Allen Darstellungen im gleichen Maße eigen aber ist die ausgesprochene Vertikaltendenz in der Proportionierung des Triumphbogenschemas sowie die starke Ausarbeitung bzw. Hervorhebung des architektonischen Reliefs: hierin unterscheidet sich der Hochaltar der Annunziata wesentlich von den gleichartigen Florentiner Schöpfungen der unmittelbar vorausgehenden Zeit (Ferruccioaltar in Fiesole, Sansovinoaltar in S. Spirito). Eine Entwicklung von frühklassischen zu hochklassischen Stilprinzipien hat sich vollzogen, von der wir fragen müssen, ob sie Baccio d'Agnolo zugetraut werden kann, der noch mit seiner Tambourgalerie des Florentiner Doms ganz im Frühklassischen verharret.

Demgegenüber zeigt Leonardos Skizze gerade diejenigen Stilelemente in besonderer Betonung, die am Annunziataaltar als fortschrittlich auffallen: der Aufbau ist besonders steil proportioniert, die Vorkröpfung des inneren Säulenpaares (der Archivzeichnung erstaunlich ähnlich!) tritt besonders markant in Erscheinung, zumal sie im Giebel ihre logische Fortführung findet. Im Dreiecksgiebel weicht Leonardos Studie vom ausgeführten Altar ab; doch darf sie auch keinesfalls als konkreter „Entwurf“, sondern nur als „Skizze“ gewertet werden. Nur in dieser Form kann sie auch als mögliche Anregung für Baccio d'Agnolo gelten, der ja den Altarbau ausführte, bevor die Malereien in Auftrag gegeben wurden; sie ist ein freier „conchetto“. Als „conchetto“ weist Leonardos Zeichnung die gleichen Stiltendenzen auf wie seine kleine Fassadenstudie in Venedig; Stiltendenzen, wie sie erst über ein Jahrzehnt später in Michelangelos Entwürfen für die Lorenzofassade und in Antonio da Sangallo d. Ä. Altären für S. Biagio in Montepulciano auftauchen.

Wieweit Baccio d'Agnolo Leonardos Formideen verwirklicht hat, läßt sich mit Bestimmtheit aus den gerade in den bedeutsamen Details einander widersprechenden Bild Darstellungen des Annunziataaltars nicht ermitteln; es müßte hierzu das Originalwerk aufgefunden werden, das sich möglicherweise noch in Florenz, unentdeckt oder unerkannt, befindet: 1704 wurde der Altarbau dem Stifter des neuen Altares als Geschenk überlassen und es ist nicht erwiesen, daß er zerstört wurde. Bislang darf dieses wichtige Werk der Florentiner Legnauolokunst, dem möglicherweise ein Conchetto Leonardos zugrunde liegt, nicht als verloren, sondern lediglich als verschollen gelten.

Herr *Oertel* sprach über das Madonnenbild in S. Giorgio alla Costa in Florenz, das bislang als Werk des Cäcilienmeisters angesehen wurde. Faktur wie technische Einzelheiten lassen aber erkennen, daß ein unmittelbarer Zusammenhang mit Giottos Ognissantimadonna und darüber hinaus mit Cavallini — besonders bei den Engeln — besteht. Offensichtlich kann demnach Ghibertis Bemerkung, daß es einen Altar von Giottos Hand in S. Giorgio alla Costa gab, auf das heute noch dort befindliche Bild bezogen werden; es gehört dann Giottos Frühzeit an. Der Altar ist ringsum beschnitten, der Erhaltungszustand der Farbschicht ziemlich schlecht. Die Mitteilung ist in gleichem Umfang in dem Referat: Dr. R. Oertel, Giottoausstellung in Florenz, Zeitschrift für Kunstgeschichte VI (1937), p. 233—238, veröffentlicht worden.

62. Sitzung — 20. November 1937

Prof. Dr. *Ulrich Middeldorf*, Chicago: „Zur Florentiner Goldschmiedekunst des Quattrocento“.

Herr *Middeldorf* gab einen kurzen Abriß über die Entwicklung der Florentiner Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert und besprach einige Werke, die sich auf Grund von Stilvergleichen und von Dokumentenfunden näher bestimmen lassen. — Die Bronzepak aus S. Stefano a Linari, die durch Mostra del Tesoro (1933 in Florenz) bekanntgeworden war, ließ sich als ein Werk des Filarete, wahrscheinlich aus der Zeit vor dessen erstem römischen Aufenthalt, d. h. vor 1433, erweisen. — Eine Reihe von Fassungen des Halbedelsteingefäßes aus dem Besitze des Lorenzo il Magnifico konnte mit einem Kreuze des Giusto da Firenze im Dom von Cortona (1457) in Verbindung gebracht werden. Danach ist es wahrscheinlich, daß die Fassungen um 1460—1470

entstanden sind; sie zeichnen sich durch Formgebung und besondere Emailtechnik aus, die transalpinen (burgundischen?) Ursprungs sind. Unter den anderen Fassungen des Medicischatzes sind ferner Arbeiten von nordischen (deutschen?) Goldschmieden zu finden. — Die Identifizierung und Datierung zweier Reliquien in der Badia von Florenz und zweier Paxtafeln, aus der gleichen Kirche stammend und jetzt im Louvre und im Museum von Baltimore aufbewahrt, gelang dem Vortragenden durch Dokumentfunde. Sie entstanden zwischen 1477 und 1492; die daran beteiligten Goldschmiede sind ein bisher unbekannter Meister Donato di Leonardo und Antonio di Salvi, Schüler des Antonio Pollaiuolo, von dem das große Antoninsreliquiar des Florentiner Domes (1514) herrührt. — Dem Antonio Pollaiuolo wurde der Entwurf zu einem Reliquiar (Zeichnungssammlung der Uffizien 618 Orn.) zugeschrieben, der bislang unter dem Namen des Antonio Rossellino lief. Die besprochenen Monumente veranschaulichen auf das glücklichste eine Entwicklung, die von einer extremen frühen Renaissancebestrebung zu einer gotisierenden Reaktion verläuft, um dann in die reife Frührenaissance des Jahrhundertendes einzumünden. Herr Middeldorf plant, diese Einzelfeststellungen zur Basis eines Buches zu machen.

63. Sitzung — 22. Januar 1938

Dott. G. Marchini: „La Chiesa di S. Anna a Prato“.

Dr. F. Kriegbaum: „Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte der Neuen Sakristei von S. Lorenzo“.

Herr Dr. G. Marchini sprach über die bislang unbeachtet gebliebene Kirche S. Anna bei Prato, die ein schlichtes, aber charakteristisches Beispiel kirchlicher Architektur vom Anfang des Cinquecento darstellt. Es handelt sich um eine einschiffige tonnengewölbte Anlage in Form eines lateinischen Kreuzes mit einer Tamburkuppel in der Vierung. Stilistische Zusammenhänge weisen auf verwandte Bauten des späten Quattrocento. Der Hochaltar — 1505 datiert — mit Freistützen und verkröpftem Gebälk, ist eine der Inkunabeln des Cinquecentoaltartyps. Die Mitteilung ist ausführlich in der Zeitschrift *Palladio* Bd. II (1938), p. 215—221, publiziert worden.

Herr Kriegbaum teilte „Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte der Neuen Sakristei von S. Lorenzo“ mit. Aus Einzelbeobachtungen an den Statuen und aus der Interpretation der Urkunden und Zeichnungen ergeben sich Anhaltspunkte für die Datierung der Skulpturen, für deren ursprüngliche Verteilung an den Grabwänden und gegenständliche Benennung, die bisher vernachlässigt worden sind. Die Ergebnisse werden in erweiterter Form veröffentlicht werden.

64. Sitzung — 4. März 1938

Dr. Wolfgang Lotz: „Neue Zeichnungen Vignolas und seines Kreises“.

Herr Lotz legte eine größere Zahl von Handzeichnungen des Vignola und anderer Cinquecentoarchitekten vor, die er im Staatsarchiv in Parma finden konnte. Die Zeichnungen erhellen die Geschichte der Bauten, die Vignola im Dienste der Farnese entworfen und ausgeführt hat (Caprarola, Piacenza und kleinere bisher unbekannte Bauunternehmungen). Auch ein für die Baugeschichte des Vatikans wichtiges Blatt findet sich in Parma: ein Entwurf für Konklavenräume an der Westseite des Cortile di Belvedere. Dort plante Vignola als Kapelle des neu zu errichtenden Bautenkomplexes einen Ovalbau, der in der Reihe der Ovalbauten des Architekten und in der Geschichte des Ovalbaues überhaupt eine bedeutende Stellung einnimmt. Die Ausführungen von Herrn Lotz sind in erweiterter Form erschienen, z. T. im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LIX (1938), S. 97, z. T. in „Vignolastudien“, Würzburg 1939.

65. Sitzung — 30. April 1938

Prof. Dr. Jean Seznec: „Vita, Innocenza e Morte“, Saggio iconografico sopra un medaglione della Certosa di Pavia.

Dr. W. Haftmann: „Memoria“. Zur Wirkung ihrer Idee und zu ihrer Bedeutung für die künstlerische Überlieferung im Mittelalter.

Herr Seznec sprach über ein Marmormedaillon an der Fassade der Certosa von Pavia, dessen

Ikongraphie noch ungeklärt war. Unter Heranziehung einer Medaille des Giovanni Boldù und der Inscriptiones des Apianus konnte der Bildinhalt gedeutet werden: Das Medaillon stellt eine besondere Allegorie der memoria mortis dar.

Abschließend folgten einige Bemerkungen zu der schon von J. v. Schlosser bemerkten Abhängigkeit der Reliefs in Pavia von antiken und italienischen Medaillen.

Die Mitteilung ist in gleichem Umfang in dem Journal of the Warburg Institute I (1937/38), p. 298—303, erschienen.

Anknüpfend an die Umschrift „Memoria Mortis“ auf dem von Herrn Sez nec behandelten Medaillon sprach Herr *Haftmann* über die allgemeine Typik der mittelalterlichen Todesvorstellung. Er stellte ihr die stoische Auffassung von der Figur des Todes der Kirchenväter und Moralisten gegenüber und die zynische oder apokalyptische Schreckensfigur mittelalterlicher Popularliteratur und Endschilderungen, die wohl östlicher Phantasie zuzuschreiben ist; der Redner zitierte einige Stellen altjüdischer Literatur, wie die Todesschilderung im „Testament des Abraham“. Die dritte Form der „Memoria Mortis“ ist mehr vermittelnd. Durch die ganze mittelalterliche Literatur wird Memoria mit ihrem dunklen Partner, dem Tod, im Sinne eines moralischen Ausgleichs verbunden. Die „memoria mortis“ gibt erst den rechten Blickpunkt diesem Leben gegenüber, ist geeignet, die Vorstellung der „gloria“ in die „vana gloria“ zu verkehren und führte so zurück zur Heerführerin der christlichen Tugenden, zur „humilitas“. Diese Vorstellungen hatten im Gegensatz zur Moderne gegenständliche Beweiskraft, sie waren personifizierte Ideen. Dies hängt mit der Vergegenständlichung ideeller Begriffe der Antike im Mittelalter zusammen. — So vergegenständlicht sich auch philologisch der Begriff „memoria“, und zwar verknüpft mit dem Begriff „memoria mortis“. „Memoria“ bezeichnet im Mittelalter nicht mehr im Sinne des klassischen Lateins die abstrakte Idee „Erinnerung“, sondern bedeutet im normalen Sprachgebrauch kurzweg „monumentum“, das Grabmal, bezeichnet also den gegenständlichen Punkt, an dem die Erinnerung einsetzt, und verbindet sich eng mit der Idee des Todes. Es ist überaus bezeichnend, daß mit den monumentalen Malen antiker Gloriavorstellung das Mittelalter den Tod verknüpft. Die großen antiken Denkmäler werden mit Vorliebe als Grabdenkmäler bezeichnet. Die antike Gloriavorstellung aber lebte als erinnertes Bildungsgut im Bewußtsein des Mittelalters weiter; man wußte, daß die Antike solche Vorstellungen gehabt hatte. Der Todesvorstellung gegenüber bewahrt sich die Gloriavorstellung als heroische Fiktion, „memoria“ wird die fiktive Schutzgöttin wider den Tod. — Der Vortragende zeigte am Beispiel der antiken Denkmalssäule, wie diese mittelalterliche Erinnerung arbeitet. Eutropius, Prosper, Cassiodor erwähnen sie kurz als Grabsäule, ohne den Denkmalssinn zu behandeln, und diese Gewohnheit geht in aller Breite in die mittelalterlichen Weltchroniken ein. Aber seit dem 10. Jahrhundert tauchen immer mehr interessante Zusätze auf. Ekkehard von Aura weiß noch zu berichten, daß sich auf der Säule ein Standbild befunden habe. So wandelt sich das äußere Bild schon zur Triumphsäule, und das Wort „columpna triumphalis“ fällt denn auch in der Rombeschreibung des Magister Gregorius zu Anfang des 13. Jahrhunderts. Die volle Restitution des antiken Denkmalsgedankens bringt im 14. Jahrhundert Johannes Caballinus in der Interpretation der Antoninssäule. Dieses Beispiel macht deutlich, wie die Vorstellung des Denkmals durch das Mittelalter hindurch immer mehr im Wachsen ist. Man brachte folgerichtig ein gewußtes Bildungsgut mit den erhaltenen Monumenten in Zusammenhang. Der antike Denkmalsgedanke konnte sich im christlich-abendländischen Denken nur in der Erinnerung an die Antike verwirklichen und wurde oft auf kuriose Weise mit antiken Monumenten in Verbindung gebracht. So werden etwa in den Mirabilia die beiden Dioskuren als die Statuen der Philosophen Phidias und Praxiteles interpretiert, die dem König seine geheimsten Gedanken sagen konnten. Als Belohnung erbitten sie sich ein Denkmal: „nullam pecuniam sed nostrorum memoriam postulamus“. — Zum allgemeinen Problem übergehend bezeichnete der Redner die konkrete Frage, die das gegenständliche Denken des frühen Mittelalters fordert. Sie lautet: Wie behauptet sich der Mensch in seiner Existenz gegen den Tod? — Das Mittel ist „Memoria“ und das dingliche Denken des Mittelalters präzisiert dies näher: memoria id est monumentum. So stellt das Mittelalter aus einem menschlichen Uraffekt, dem Gedanken an den Tod, das historische Problem des Denk-

mals. Das frühe Christentum, das des Menschen Leben und Ruhm als vergänglich erfahren hatte, entzog dem antiken monumentalen Denkmal die Grundvoraussetzungen. Das antike Denkmal konnte sich im Mittelalter nur als erinnertes Bildungsgut, das sich auf die Antike bezog, im Bewußtsein halten. Als Beispiel der „fortuna“ der antiken Denkmalsidee behandelte der Redner das Schicksal einer der monumentalsten Formen antiker Ehrung, das Säulenmonument. Er wies nach, daß ein unbeachtetes Erinnerungsmal, das christliche Säulenkreuz, die „columnella triumphalis“ (Eusebius) des Christentums, eine bedeutende historische Funktion zugewiesen bekam, und zwar erhielt sich in ihm nach der „interpretatio christiana“ der antike Denkmalsgedanke. Die christlichen „columnellae triumphales“ waren aus dem antiken Denkmalsgedanken entstanden, in ihnen blieb er ständig implicite, wenn auch ungewußt, enthalten. Dabei war in einer bestimmten Oberschicht des Wissens der heidnische Ursprung des Säulenmonumentes durchaus klar. Durch dieses Wissensgut mit dem ständig möglichen Rückschluß auf die Antike war das Säulenmonument von der profanen Seite her außerordentlich bedroht. Jede Erinnerung an den antiken Denkmalsgedanken konnte den christlichen Sinn des Säulenmonumentes gefährden, ihm seine antike Denkmalsbedeutung zurückgeben. Man errichtete durch das ganze Mittelalter Erinnerungsmale an fromme Geschehnisse und Wundertaten, man errichtete symbolische Monumente, besonders Stadtmonumente und Siegesmale. Nicht realisiert aber wurde das Personaldenkmal. Erst mit der wachsenden Geltung des Individuums und der sich stärkenden Kenntnis der heidnischen Antike wurden im 13. Jahrhundert die ersten personalen Monumente errichtet, die nun den immer bekannt gebliebenen, erinnerten Gedanken an die antike Denkmalsvorstellung verwirklichten. — Auch für die künstlerische Überlieferung im Mittelalter erhält der Memoria-gedanke eine große Bedeutung. Wie sehr die künstlerische Analogie im Sinne des Erinnerns an andere künstlerische Formen verbreitet war, zeigte der Vortragende an Einzelbeispielen. Die künstlerische Überlieferung arbeitete einmal mit der gegenständlichen Erinnerung: zwei Monumente werden miteinander in Beziehung gebracht; zum anderen mit einer allgemeinen formalen Erinnerung, die sich in den mittelalterlichen Stilbegriffen kennzeichnete und ausdrückte. „Memoria“ im Sinne von Erinnerung kann so als die treibende Kraft mittelalterlicher Überlieferungspraxis in Anspruch genommen werden, zugleich aber zeigt sie auch den Weg, um hinter den künstlerischen Vorstellungsbesitz des Mittelalters zu kommen. Damit bekommt das ganze Problem eine kunsthistorische Bedeutung.

66. Sitzung — 5. Dezember 1938

Dr. B. Degenhart: „Unbekannte Zeichnungen des Francesco di Giorgio Martini“.

Dr. W. Hartmann: „Francesco di Giorgio und die Tonbildnerei in Siena“.

Herr Degenhart legte mehrere neugefundene, dem Francesco di Giorgio zugeschriebene Zeichnungen vor, die das zeichnerische Werk des Meisters in überraschender Weise erweitern. Die inhaltliche Bedeutung einiger Blätter läßt sich, ähnlich der des sog. Discordiarieliefs in London, nicht ohne weiteres bestimmen; die neugefundene Zeichnungen dürften etwa in derselben Zeit wie das Relief entstanden sein, d. h. um 1480.

Eine Zeichnung in Lille mit drei männlichen Akten deutete Herr Degenhart als drei verschiedene Ansichten eines Modellmännchens. In Zusammenhang mit ähnlichen Blättern anderer Zeichner läßt sich als Prototyp dieser Darstellung ein Musterblatt aus dem Kreise der Pollaiuolo wahrscheinlich machen, das nach der Beschriftung einiger der fraglichen Zeichnungen als Wiedergabe des frühesten nachweisbaren Modellmännchens aufzufassen ist. Bei diesem Modellmännchen hat es sich wahrscheinlich um eine auf Albertis „Exempeda“ beruhende Proportionsfigur gehandelt; auch Leonardo muß diese Figur gekannt haben.

Abschließend versuchte der Vortragende die erhaltenen sienesischen Quattrocentozeichnungen zu gruppieren und bestimmten Künstlerpersönlichkeiten zuzuteilen; mehrere Zeichnungen stammen wahrscheinlich von der Hand des Antonio Federighi, darunter auch eine Aufnahme nach der bekannten Gruppe der drei Grazien.

Der Aufsatz ist in erweiterter Form in der Zeitschrift für Kunstgeschichte VIII (1939), 117, erschienen.

Anlässlich der Ausstellung der sienesischen Bildhauerkunst des Quattrocento im Pal. Pubblico in Siena sprach Herr *Haftmann* über Francescos di Giorgio Anteil an der Tonbildnerei Sienas. Er vertrat die Ansicht, nachdem er das gesicherte Oeuvre Cozzarellis umgrenzt und vorgeführt, daß Cozzarelli als Autor für die Terrakottastatue des knieenden Johannes der Domopera in Siena nicht in Anspruch genommen werden könne, daß vielmehr Francesco di Giorgio als Autor zu gelten habe. Aber nicht nur der Johannes, sondern die ganze Beweinungsgruppe in der Osservanza bei Siena, zu deren Zugehörigkeit zum Johannes der Vortragende nach nochmaliger genauer Nachprüfung am Ort sich entschied, hat im Entwurf und auch in bestimmten Teilen der Ausführung, die sich deutlich von den übrigen und sicher stilistisch Cozzarelli zuzuweisenden abheben, als Werk des Francesco zu gelten. Die eigentümliche Ikonographie der Beweinungsgruppe, die noch vertreten wird von einer kleinen Terrakotta im Museo Industriale in Rom und einer anderen in Quercegrossa, führte der Redner auf Francesco di Giorgio zurück. Zur gegenständlichen Begründung wies er dabei auf das bekannte Beweinungsrelief des Francesco hin.

67. *Wissenschaftliche Besprechung* — 20. Januar 1939

Dr. *H. Pée*: „Vorzeichnungen zur Basilika des Palladio“.

Dr. *W. Lotz*: „Entwürfe Sangallos und Peruzzis für S. Giacomo in Augusta in Rom“.

Herr *Pée* sprach über die Paläste Palladios, hauptsächlich über die Basilika in Vicenza, für die er Zeichnungen aus der Royal Society of Architects, London, als Entwürfe ansprach. Die Mitteilung ist in erweiterter Form in der Dissertation des Herrn Herbert Pée, Die Palastbauten des Andrea Palladio, Würzburg 1939, erschienen.

Herr *Lotz* besprach eine Gruppe von Architekturzeichnungen von Antonio da Sangallo d. J. und Baldassare Peruzzi aus dem Gabinetto delle Stampe der Uffizien. Es handelt sich um Entwürfe für den großen Hospitalkomplex von S. Giacomo degli Incurabili (oder in Augusta) in Rom, der, zwischen Corso und via Ripetta gelegen, in etwa 80jähriger Bauzeit im 16. Jahrhundert entstanden ist. Der Vortragende versuchte, die erhaltenen Entwürfe chronologisch zu ordnen und aus ihrer mutmaßlichen Reihenfolge Schlüsse auf eine Veränderung der Bauaufgabe während der Bauzeit zu ziehen.

Das anscheinend früheste der erhaltenen Projekte von Antonio da Sangallo (Uffizien, arch. 870), einer der eindrucksvollsten Entwürfe der Renaissance, umfaßt das ganze Areal zwischen Corso und Ripetta (Abb. 1). Als Mitte des Bautenkomplexes erscheint eine große Zentralkirche mit einer Kuppel von 22 m Durchmesser. Den Eingang zur Kirche bildet eine geräumige Vorhalle, die sich in drei Arkaden nach der heutigen via Canova (der Verbindungsstraße zwischen Corso und Ripetta) öffnet. An den Ecken gegen die Hauptstraßen sind kleine Zentralbauten, vermutlich Oratorien, vorgesehen. Zu beiden Seiten der Kirche liegen Krankensäle, die sich hufeisenförmig um große Arkadenhöfe entwickeln. Weitläufige Treppentakte führen vom Straßenniveau in die Säle des Obergeschosses; diese Treppentakte haben gleichzeitig die Funktion, die durch die Konvergenz von Corso und Ripetta entstehende trapezförmige Begrenzung des Bauplatzes zu einer rechteckigen Innenform umzubilden, indem dieselbe Stockwerkshöhe bald in steilerem, bald in flacherem Anstieg von einem kürzeren bzw. längeren Treppenlauf erreicht wird. Sind so Grundriß und Stufenhöhe aller Treppen dieses Projektes asymmetrisch, so ist doch für die Gesamtanlage die strengste Rechtwinkligkeit und Achsengerechtigkeit im Verhältnis von Kirche, Höfen und Sälen erreicht, was zusammen mit der großartig zentralisierenden Anordnung der Kuppelkirche und der die Ecken akzentuierenden Oratorien als charakteristisch für den Bramanteschüler Sangallo aufgefaßt werden darf. Auch die drei Straßenfassaden hätten zentralisierende Motive erhalten; die lange Front nach der via Canova wäre in der Mitte durch die Arkaden der Kirchenvorhalle, die kleineren Fronten gegen Corso und Ripetta durch Pilasterordnungen neben den Portalen gliedert worden.

Von diesem Projekt ist nur das Eckoratorium an der via Ripetta gebaut worden, das als S. Maria in Porta Paradisi, freilich durch spätere Umbauten verändert, noch erhalten ist.

Der weitere Verlauf der Bauplanung unter Sangallo ist an Hand von vier Zeichnungen des

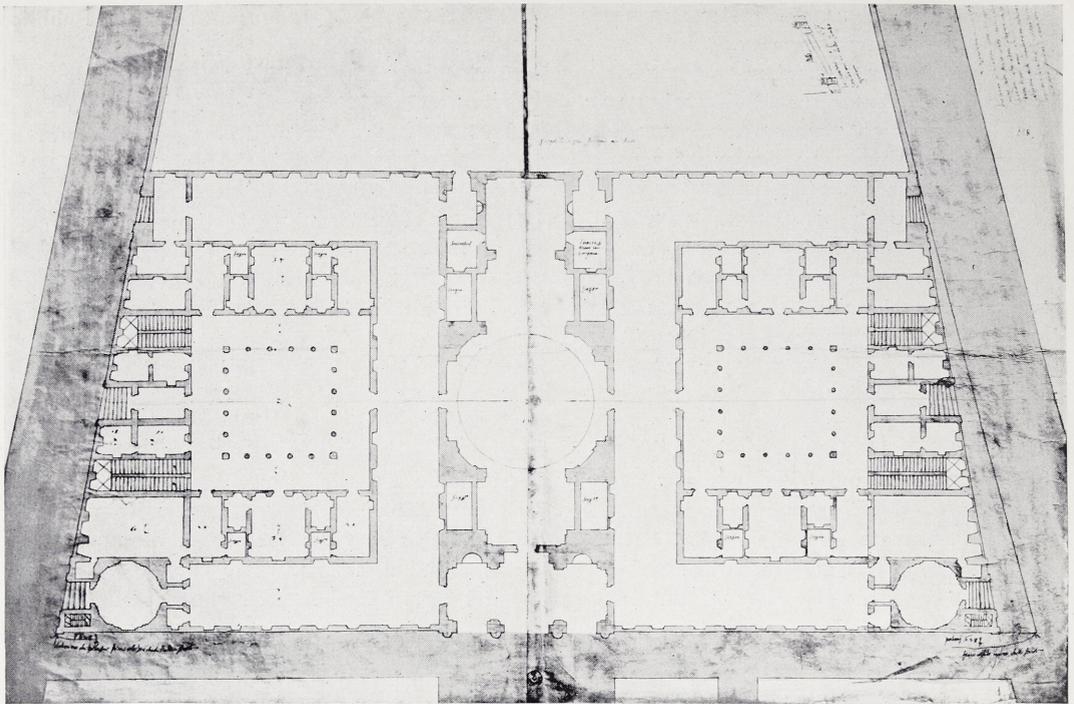


Abb. 1. Antonio da Sangallo d. J. Florenz, Uffizien, arch. 870

Architekten recht genau zu verfolgen (Uffizien, arch. 872, 873, 578, 871). Der Bauherr, die Compagnia des Hospitals, scheint, wie wir aus diesen Zeichnungen erschließen können, auf den ursprünglichen Plan, d. h. die Überbauung des ganzen Areals zwischen Corso und Ripetta, verzichtet zu haben. Sämtliche folgenden Projekte befassen sich nur noch mit dem Komplex an Corso und via Canova, wobei die Kirche mit ihrer Vorhalle an den Corso verlegt und das Eckoratorium schließlich aufgegeben wird. Die Krankensäle erstrecken sich in langen Fluchten beiderseits der Kirche und des hinter der Kirche liegenden Hofes parallel zur via Canova. Das erste Projekt hatte am Corso eine kleine Piazza vorgesehen, offensichtlich zu dem Zweck, den spitzen Winkel der beiden Straßen abzumildern, um möglichst rechtwinklige Verhältnisse innerhalb der Gebäude zu erreichen. Um diese Piazza am Corso entstand, wie die Zeichnungen deutlich verraten, eine Diskussion zwischen Bauherrn, Straßenbaubehörde und Architekten. Das Ergebnis ist die offenbar späteste der Sangallozeichnungen (Uffizien, arch. 871, Abb. 2). Die Piazza fällt fort, die Gebäudefront an der Straße vorgeschoben und zwischen der nun größeren Kirchenvorhalle und der Straße entsteht eine breite, hohe Freitreppe. Allerdings verläuft in diesem Projekt die Kirchenachse nicht mehr parallel mit den Achsen der sie flankierenden Hospitalsäle; es entstehen tote Nebenräume, die Treppen werden unübersichtlich, mehrfach schneiden sich die Achsen benachbarter Räume in unglücklichen Winkeln. Der Entwurf trägt deutlich den Charakter der Notlösung. Der Architekt vermag nicht der neuen Bauaufgabe gerecht zu werden, die durch das veränderte Areal gestellt wird, weil seine planende Vorstellung von dem übersichtlich gegliederten zentral geordneten dreidimensionalen Bild eines Baues, von dem geometrisch einfachen rechtwinkligen Verhältnissen eines Grundrisses und schließlich von der klaren Beziehung zwischen innerer und äußerer Erscheinung des Baukörpers bestimmt wird.

In diese Entwurfsphase scheint auch das Projekt des Peruzzi für den Bau zu gehören, das gerade aus den Schwierigkeiten, die Sangallo nicht befriedigend zu lösen vermochte, die Anregung zu selbständigen und neuen Formen schöpft (Abb. 3). Peruzzi erkennt den spitzen Winkel zwischen

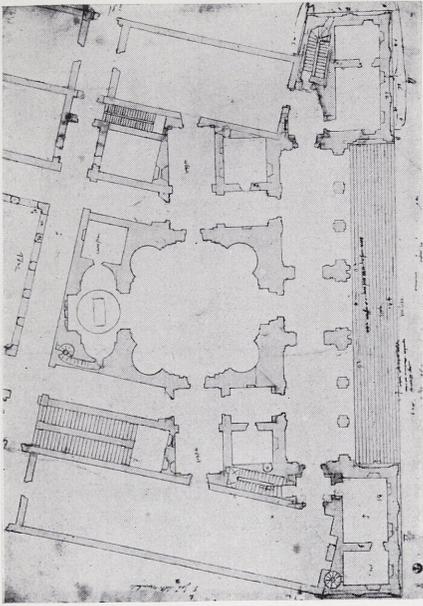


Abb. 2. Antonio da Sangallo d. J.
Florenz, Uffizien, arch. 871

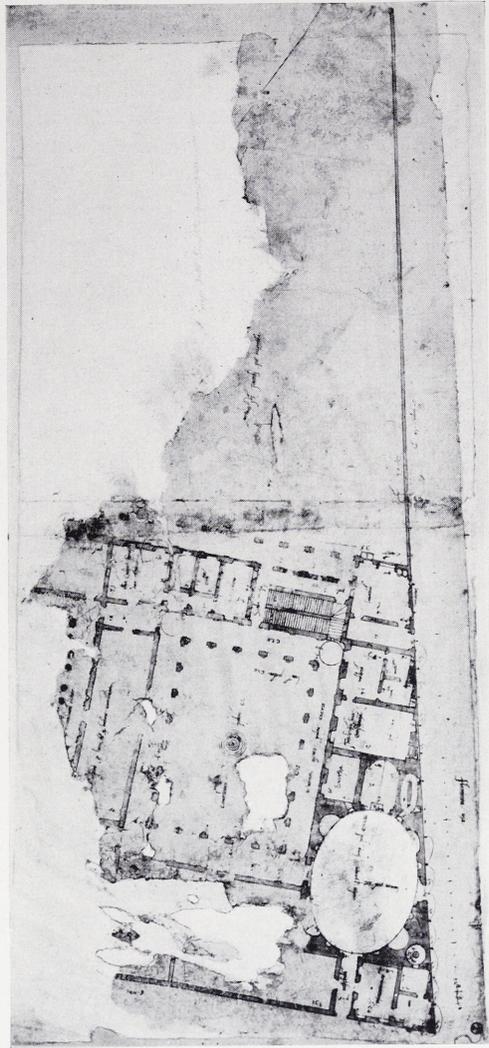


Abb. 3. Bald. Peruzzi. Florenz, Uffizien, arch. 577

den beiden Straßen gleichsam von vornherein an, indem er den trapezförmigen Raum für eine ovale Kirche verwendet, deren Eingang an via Canova liegt. Damit fallen das monumentale Portal und die Loggia gegen den Corso fort; die Straßenfassaden erhalten Gliederungen, die mit dem Inneren nicht übereinstimmen; der Eingang zur Kirche liegt an einer für den Gesamtkomplex unwichtigen Stelle; die Kirche selbst entspricht keiner Achse des übrigen Baues. Andererseits erreicht Peruzzi aber die vollständige Ausnutzung des verfügbaren Areals. Für die Stelle, die Sangallo nur mit Hilfe der kleinen Piazza bewältigen konnte, erfindet Peruzzis Phantasie die ganz neuartige und historisch folgenreiche Form der Ovalkirche, die hier wohl zuerst auftaucht.

In andeutender Weise versuchte der Vortragende, aus dem grundsätzlich verschiedenen Verhalten der beiden Architekten auf grundsätzliche Unterschiede in der Stadtbaustruktur und -vorstellung ihrer Heimatstädte zu schließen. In dem Bestreben des Florentiners Sangallo, die Rechtwinkligkeit der Gesamtanlage aufrechtzuerhalten, in seinem fast sterilen Versagen bei der Planänderung glaubte er eine Eigentümlichkeit der Stadtanlage von Florenz wiedererkennen zu können. Dort zeigen die Straßenbilder seit dem Trecento regelmäßige Rechtwinkligkeit;

immer wieder hat man in Florenz versucht, der dreidimensionalen Erscheinung von Baukomplexen eine sinnvolle plastische Gliederung zu geben und Innen und Außen in ein übersichtliches Verhältnis zu setzen. Der von der gegebenen Linie des Straßenzuges und vom Innenraum ausgehenden Vorstellung des Sienesen Peruzzi dagegen entsprechen gleichfalls Eigentümlichkeiten seiner Vaterstadt. In Siena ordnet sich die Kirchenfassade in ganz anderer Weise als in Florenz der Straßenfront unter, ja sie nimmt oft an der Krümmung von Straßenfluchten teil, so daß die plastische Gliederung der Baukomplexe weitgehend verdeckt und ein übersichtliches Verhältnis von Innen und Außen unmöglich wird. Der Innenraum ist hier in der Regel wichtiger als die Gesamterscheinung eines Baues.

Die Richtigkeit dieser Unterscheidung versuchte der Vortragende an Hand von Skizzenblättern Sangallos und Peruzzis mit jeweils mehreren Entwürfen für einen Baukomplex nachzuprüfen (Uffizien, arch. 873 bzw. 553). Für Sangallo ist die Lage der Kirche auf der Mittelachse des Ganzen selbstverständlich, die Form der Kirche dagegen veränderlich. Peruzzi kann die Kirche innerhalb des Komplexes beliebig versetzen; die Unregelmäßigkeit von Straßenfluchten regt ihn zu immer neuen Varianten an. Peruzzis schöpferische Phantasie richtet sich vorwiegend auf die Gestaltung des Innenraums, dessen einmal gefundene Form nach Möglichkeit beibehalten wird. Sangallo versucht immer von neuem dem unregelmäßigen Areal eine übersichtliche Gestaltung des dreidimensionalen Baukörpers und ein konsequentes Verhältnis von innerer und äußerer Erscheinung abzugewinnen. — Herr Lotz hofft, die angedeuteten Fragen in einer größeren Arbeit ausführlicher behandeln zu können.

68. *Wissenschaftliche Besprechung* — 24. Februar 1939

Dr. E. Kluckhohn: „Beiträge zur Baugeschichte des Domes in Modena“.

Herr Kluckhohn sprach über die Baugeschichte des Domes in Modena. Er entwickelte den genauen Bauablauf vorwiegend auf Grund einer genauen Analyse der Kapitelle. Demnach ist mit der Krypta begonnen worden, dann folgt der Chor und ungefähr gleichzeitig die Fassade, schließlich ist von der Fassade aus nach dem Chor hin der Bau geschlossen worden. Entgegen Frankl ergibt sich aus der Analyse der Bauornamentik, daß der Vorbau des Westportals und die Zwerggalerie zum Urbau gehören und nicht erst ein Jahrhundert später hinzugefügt worden sind, denn die Ornamentformen des Portalvorbaus wie auch der Zwerggalerie gehen mit dem inneren Westportal und mit den Reliefs der Fassaden zeitlich zusammen und bedeuten die Voraussetzungen für die Kapitelle an den Zwerggalerien der Langseiten. — Die Ausführungen sind in größerem Zusammenhang erschienen im II. Band des „Marburger Jahrbuchs“ unter dem Titel „Die Kapitellornamentik der Stiftskirche in Königsutter“.