

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

22. Sitzung — 25. Januar 1930

Dr. Heinrich Bodmer: „Die Fresken in der Papstkapelle im Chiostro Grande von S. Maria Novella.“

Dr. Walter Paatz: „Zur Baugeschichte des Bargello.“

Herr *Bodmer* sprach über die Fresken der schwer zugänglichen Papstkapelle im Chiostro Grande von S. Maria Novella, die bei der Wiederherstellung der Papstgemächer aus Anlaß des Besuches Leos X. in Florenz im Dezember 1515 erbaut wurde. Nach Vasari (Leben des Pontormo) sind die Fresken dem Ridolfo del Ghirlandajo übertragen worden, dieser hat jedoch den Pontormo hinzugezogen. Die Untersuchung der Fresken bestätigt die Aussage Vasaris. Die sieben Medaillons der wahrscheinlich von Ridolfo entworfenen Decke stammen von dem kaum zwanzigjährigen Pontormo. Vier in heftiger Bewegung die Marterwerkzeuge Christi herantragende Engelknaben in den vier Feldern der Mittelachsen umgeben das von der Gestalt Gott-Vaters beherrschte Rundfeld der Mitte. Den vier Engelpaaren in den Ecken ist die Aufgabe zugewiesen, die Mediceer-Wappen mit der Papstkrone und dem Schlüsselpaar einzurahmen. Sorgfältiger als diese rasch ausgeführten Fresken ist die Darstellung der hl. Veronika an der Eingangswand gemalt. Sie mag unmittelbar nach dem päpstlichen Besuch in der ersten Hälfte des Jahres 1516 entstanden sein. Daß die Kapelle nicht von Pontormo zu Ende geführt wurde, beweist das Fresko der „Krönung Mariae“ an der gegenüberliegenden Wand, wohl von einem Schüler des Ridolfo del Ghirlandajo in dem konventionellen Stil der Florentiner Malerei der Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts vollendet. Größtes Interesse beanspruchen die Grottesken, welche die unteren Teile der Seitenwände und die Flächen der Decke mit einem außerordentlich temperamentvoll behandelten Rankenwerk überkleiden. Vielleicht liegt hier ein Werk des Andrea die Cosimo Feltrini, des von Vasari eingehend behandelten Schülers des Morto da Feltre vor, dessen Anteilnahme an der Festdekoration für den Einzug Leos X. bezeugt ist, und der mit den am Schmuck der Kapelle beteiligten Künstlern in enger Beziehung stand. Ein strenger Beweis kann freilich in Anbetracht des Verlustes der von Vasari erwähnten zahlreichen Arbeiten des Künstlers in Florenz heute nicht erbracht werden.

Der Vortrag des Herrn *Paatz* „Zur Baugeschichte des Bargello“ erscheint im vorliegenden Heft der MITTEILUNGEN.

23. Sitzung — 15. Februar 1930

Dott. Wart Arslan: „Note sui primitivi Bolognesi.“

Dr. Curt H. Weigelt: „Kleine Beiträge zur frühsienesischen Malerei.“

Herr *Wart Arslan* sprach über die verschiedenen an dem Freskenzyklus in der Bolognini-Kapelle von S. Petronio zu Bologna tätigen Hände und über die Chronologie der einzelnen Teile des Werkes. Die Lünette mit der Krönung Johannes XXIII. läßt sich sicher datieren, da sie während der Regierungszeit dieses Papstes (1410—1415) entstanden sein muß. Ihrem Stil nach gehört sie einem Nachfolger des Simone di Filippo detto de' Crocifissi; die Krönung der Jungfrau Maria auf der linken Wand weist dagegen die Stilmerkmale des Lippo di Dalmasio Scannabecchi auf, während der übrige Teil, nämlich das Paradiso und das Inferno auf der linken Wand, einem Schüler dieses Meisters gehört. Eben diesem, wenig bedeutenden Maler wären auch ein oder zwei Szenen aus der Legende der Heiligen Drei Könige auf der rechten Wand der Kapelle zuzuschreiben. Der Redner findet stilistisch und chronologisch Berührungspunkte zwischen den anderen Fresken aus der Legende der Heiligen Drei Könige einerseits und andererseits einer 1444 datierten Tafel mit zwei Heiligen (Bologna, Pinakothek), einer bezeichneten und 1445 datierten Kreuzigung des Orazio di Jacopo di Paolo und schließlich mit dem bekannten „Werk“ des Michele di Matteo da Bologna. Er schließt also für diese Fresken auf eine Teilnahme von Malern,

die spätestens im fünften Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gearbeitet haben, also Malern, deren Lebenszeit später fällt als Jacopo di Paolo und die zum Teil seine Nachfolger sind. So hätte der Maler der Tafel von 1444 Anteil an den Fresken, und zwar an der Begegnung des Herodes mit Melchior, dem Auszug des Herodes und der drei Könige aus Jerusalem, dem Wunder des Bischofes Petronio vor den Toren von Bologna. Während man die Hand des Orazio di Jacopo in der Szene der Erscheinung des Sternes von Bethlehem zu erblicken hätte. Die beiden letzten, der Anbetung und der Heimkehr der heiligen drei Könige gewidmeten Episoden gehörten in die Nähe des Michele di Matteo da Bologna. Im Zusammenhang mit diesen Fresken zeigte der Vortragende eine dem Michele Giambono sehr nahestehende Darstellung der hl. Ursula in der Pinakothek zu Bologna und führte den Nachweis, daß die Signatur, die das Werk als eine Arbeit der hl. Caterina de' Vigri bezeichnet, falsch ist. Eine Tafel der Madonna mit sechs Heiligen derselben Galerie steht dagegen dem Francesco Lole sehr nahe, der in S. Petronio ein 1419 datiertes Fresko hinterlassen hat. Eine Marienkrönung derselben Sammlung, die dem Jacopo di Paolo nahesteht, enthält deutliche Beziehungen zu nichtitalienischer Malerei. Die weitere Zuschreibung eines Kruzifixus der Bologneser Pinakothek an Giovanni Martorelli läßt sich auf Grund des Zusammenhanges mit dem signierten Triptychon dieses Künstlers in derselben Sammlung, das gegen 1440 entstanden sein mag, rechtfertigen.

Herr Weigelt erörterte einige Fragen und Beobachtungen, die zu Duccio di Buoninsegna mehr oder weniger in Beziehung stehen. Die „Geburt Christi“ im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt nach der vor kurzem erfolgten Reinigung die außerordentliche Qualität der Predellenstücke in der Domopera zu Siena. Nach Entfernung falscher Ergänzungen zeigen Jesaias und Ezechiel heute, wie zu erwarten war, den griechischen Segensgestus. Auch andere sienesische Bilder, wie etwa die kleine „Grablegung“ des Simone Martini — der tiefblaue Abendhimmel mit den roten Wolken der untergehenden Sonne ist eine Ergänzung, vielleicht des frühen 19. Jahrhunderts — könnten durch die Entfernung romantischer Zutaten viel von ihrem ursprünglichen Aussehen wiedergewinnen.

Obwohl die Wirkung der „Maestà“ Duccios, der „thronenden Madonna mit Heiligen“ innerhalb der sienesischen Malerei des Trecento ganz außerordentlich war, ist eine Madonna, wie die in der Pinakothek zu Città di Castello (von einem Schüler Duccios, dem nach diesem Bilde benannten „Meister der Madonna in Città di Castello“) unabhängig vom Bildgedanken der „Maestà“. Daher muß eine Komposition dieses Typus von Duccio selbst existiert haben; vielleicht war es die von Duccio 1302 für die Kapelle des Palazzo Pubblico in Siena gemalte, verlorene „Majestats“. Dagegen spricht nicht, daß die von Toesca (*L'ARTE*, XXXIII (1930), 5 ff.) als Duccio publizierte kleine Madonna in Bern den Beweis für das Vorhandensein des Typus im Umkreise Duccios, und zwar in dessen Frühzeit erbringt. Selbst nach der Photographie läßt sich sagen, daß seit der Wiederauffindung der „Versuchung auf dem Tempel“ (Siena, Domopera) kein Bild zutage gekommen ist, das Duccio selbst so nahe stände wie diese kleine Tafel, die nur um wenige Zentimeter größer ist als des Meisters „Madonna mit den drei Franziskanern“ in der Akademie zu Siena. Die Berner Madonna bringt einmal die thronende Madonna mit drei großen stehenden Engeln rechts und links neben dem Thron, dann zeigt sie den Typus der Glykophilousa in Verbindung mit dem stehenden und schreitenden Kinde. Diese Verbindung ist, wie das Relief aus der Komnenenzeit in S. Marco (Venedig) beweist, byzantinischen Ursprunges und, wie man an der Berner Madonna sieht, in Siena früh rezipiert worden. Bei dem starken Einfluß, den die sienesische Malerei bereits in der zweiten Hälfte des Dugento in Florenz geübt hat, ist es nicht ausgeschlossen, daß die florentinische Redaktion dieses Typus (Madonna der Servitenkirche in Bologna, Madonna Gualino in Turin) von der sienesischen Fassung des Typus abhängt. In jedem Falle aber ist dieser Typus um die Mitte des Dugento in Mittelitalien rezipiert, da er in Siena *und* in Florenz auftaucht. Die Madonna in Bern ist innerhalb der Gruppe frühsienesischer duciesker Bilder um die Madonna Rucellai das älteste Stück. Im Zusammenhang mit der Entwicklung des jungen Duccio, an der mittelitalienischen Entwicklung überhaupt gemessen, kann die Datierung auf 1280 oder auch einige Jahre früher als sicher angesehen werden. Das Täfelchen ist nicht nur ein neues Beweisstück für Duccio als den Meister der Madonna Rucellai, sondern ein wertvolles Zeugnis für die Wirkung sienesischer Malerei in Florenz.

Abschließend zeigte der Redner eine seit dem 8. Januar in den Uffizien ausgestellte „Madonna in Halbfigur“ aus S. Maria dei Servi in Montepulciano, einer Patronatskirche der Nobildonna Baroncelli-Crociani, die es wieder herstellen ließ und der Galerie schenkte. Die seit der Mostra Ducciana von 1912 bekannte Tafel, die auch von Perkins heute nur noch für die Arbeit eines Schülers gehalten wird, gibt *Weigelt* dem nach diesem Bilde benannten „Meister der Madonna aus Montepulciano“ und ordnet dem bedeutenden Stück in chronologisch absteigender Folge zu: eine „Madonna in Halbfigur mit dem Kinde“ der Sammlung Philip Lehman in New York, eine von sehr ähnlicher Komposition in der Sammlung Platt in Englewood und ein Madonnenpolyptychon im Castel Brolio in Chianti (Besitz der Ricasoli), das de Nicola dem Ugolino da Siena zugeschrieben hatte. Der Montepulciano-Meister steht offensichtlich im Zusammenhang mit dem Meister der Madonna in Città di Castello und hat sich später dem Ugolino da Siena angeschlossen. Er ist ein Vertreter jenes gepflegten Synkretismus, der die Bilder dieser Künstler zweiten Ranges immer noch erfreulich macht.

24. Sitzung — 15. März 1930

Prof. Dott. Paolo Fontana: „La Cappella Barbadori nella Chiesa di S. Felicità, opera del Brunelleschi.“

Dott. Cesare Brandi: „L'arte di Rutilio Manetti.“

Dr. Curt H. Weigelt: „Verso la ricostruzione della grande ancona di Guido da Siena.“

Herr Paolo *Fontana* sprach über die Cappella Barbadori in S. Felicità zu Florenz und legte vier Pläne von verschiedenen Schnitten und Detailzeichnungen der Kapelle vor. Seit alters dem Brunelleschi zugeschrieben, hat sie in der Literatur niemals genügend Beachtung gefunden und ist infolgedessen auch niemals in würdiger Form aufgenommen und vermessen worden. Herr *Fontana* begleitete die Vorlegung der unter seiner Leitung gezeichneten Blätter mit einer Zusammenfassung der Quellen-Aussagen über die Cappella Barbadori, die in der sogenannten Manetti-Vita und von Vasari erwähnt wird. Bei dem Umbau der Kirche im 16. Jahrhundert durch Vasari wurde die Kapelle ihrer Kuppel beraubt, um dem Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti Platz zu geben. Schließlich wies Herr *Fontana* auf die Verwandtschaft der Cappella Barbadori mit dem Architektur-Prospekt auf dem Fresko des Masaccio in S. Maria Novella hin, besonders in bezug auf das sonst seltene (nur an dekorativen Teilen) Vorkommen der ionischen Ordnung im Werke des Brunelleschi. — Der Vortrag des Herrn *Fontana* erscheint im nächsten Heft der „MITTEILUNGEN“.

Herr *Cesare Brandi* behandelte den Maler Rutilio Manetti (1571—1639), der in Siena geboren wurde und Schüler des Francesco Vanni war. Wenngleich Manetti für eine verhältnismäßig lange Zeit den Zielen dieses seines Meisters nachstrebte, so konnte er doch weder in dessen ausgesprochen barocker Gesinnung, noch in der ein wenig oberflächlichen Eleganz des Ventura Salimbeni das für seinen eigenen Weg Entscheidende finden. Man spürt also dem frühen Manetti eine gewisse Unsicherheit an. Er arbeitet mit Leichtigkeit und Bravour, aber ohne besondere Feinheit, und verglichen mit Vanni und Salimbeni ist das Spiel seiner Farben und seines Helldunkels heftiger, ja gewöhnlicher. Seine Vorliebe für einen kräftigen Naturalismus und die Betonung der Räumlichkeit lassen freilich schon damals den künftigen Anhänger des Caravaggio voraussehen. Die Wandlung Manettis wird erst 1616 offenbar, als er mit dem „Tode des Beato Antonio Patrizi“ (Monticiano, S. Agostino) eine ausgesprochene Persönlichkeit enthüllt, die von den Ergebnissen Caravaggios bereits Besitz ergriffen hat. Aber er wird kein bloßer Nachtreter. Seine Auffassung von Licht und Raum trennt ihn von Caravaggio, und sein Stil wird weniger naturalistisch, man möchte sagen mehr „klassisch“, etwa im Sinne der Valentin, Saraceni, Gentileschi und Gherard Honthorst. Wenn Manetti in den Werken seiner zweiten Phase, die mit der „Ruhe auf der Flucht“ (Siena, S. Pietro) ihren Gipfel erreicht, den Guercino vorwegzunehmen scheint, so gelangt er mählich zu einer Auffassung des Dynamischen, die ihn zu einem Vorläufer des Mattia Preti macht, mit dem er in der Tat überraschende Ver-

wandtschaft zeigt („Das vom Teufel besessene Weib“ 1628, Siena, S. Domenico; „Die Töchter Lots“ 1628, Florenz, Slg. Sergardi). Manettis koloristische Begabung setzt ihn deutlich gegen alle toskanischen Maler des 17. Jahrhunderts ab, denn er ist der einzige von ihnen, der eine fast venezianische Wärme des Tones erreicht. Seine malerische Anschauung ist verglichen mit Gentileschi weniger klar und durchsichtig, aber sein Temperament wärmer und leidenschaftlicher. Obwohl hochbetagt, malt er den „Triumph des David“ (Lucca, Pinakothek, 1637) und „Die Lautenspieler“ (Siena, Conte Chigi-Saracini, 1637) mit einem junglinghaften Schwung und gibt darin Beweise für eine bewundernswerte Klarheit der malerischen Anschauung. — Da Manetti fast nur in Siena gelebt hat (der größte Teil seiner Arbeiten findet sich noch heute dort und in der sienesischen Provinz), gewann er nur geringe Erfolgschaft, die bald erlosch; seine Werke und sein Name wurde vergessen. Aber es gibt keinen anderen toskanischen Maler des 17. Jahrhunderts, der ihm gleichgesetzt werden könnte, ausgenommen Gentileschi, der freilich nur von Geburt ein Toskaner war. — Vgl. den Artikel des Vortragenden über Rutilio Manetti im XXIV. (1930) Bande des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons.

Herr *Weigelt* sprach über die Rekonstruktion der großen Ancona des Guido da Siena (Siena, Palazzo Pubblico), die nach Sigismondo Tizio († 1528) ein Triptychon gewesen ist, dessen Flügel religiöse Darstellungen enthalten haben müssen, da sie Tizio in der Kirche aufgehängt fand. Es werden Szenen aus dem Leben Christi gewesen sein, zu zweien nebeneinander, zu mehreren Reihen übereinander angeordnet, wie in dem bekannten Triptychon der Pinakothek in Perugia (Nr. 877). Eine neue und genaue Messung der Ancona Guidos ermöglichte es, eine alte Vermutung des Redners zu bestätigen, daß eine Reihe von Szenen aus dem Leben Christi zu Guidos Triptychon gehört haben, und zwar: Siena, Akademie Nr. 9—13, Kindermord, Verrat des Judas, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung; ferner Altenburg, Galerie Nr. 6—8, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten, Geißelung, die vor zwanzig Jahren vom Redner als zu der vorigen Reihe zugehörig erkannt wurden. Schließlich: Utrecht, Erzbischöfliches Museum, Kreuzbesteigung Christi, die van Marle neuerdings der Reihe hinzufügen konnte. Sämtliche Bilder (wenn auch besonders die in Siena schlecht erhalten und restauriert, zum Teil verstümmelt) gehören nach Stil, Technik und Format zusammen. Sie haben ursprünglich jedes an Breite 46/47 und 36/37 cm an Höhe gemessen, Maße, die zur Ancona Guidos passen, so daß zwei Flügel von je vierzehn „Geschichten“ rekonstruiert werden können, die in zwei Reihen neben- und übereinander angeordnet waren; beginnend mit der „Verkündigung“, schließend mit dem „Pfingstfest“. Die kritische Prüfung der bisher kaum beachteten Bilder läßt trotz deren schlechtem Zustande einen wirklich bedeutenden Künstler erkennen, der besonders durch sein großes Pathos sich von den Malern der anderen aus dem Kreise des Guido erhaltenen Bilder abhebt, so daß auch innerlich die Berechtigung vorhanden ist, die erhaltenen neun Szenen mit Guido selbst zu verbinden. Ihr Vergleich mit den nicht übermalten Teilen der Ancona Guidos ergibt keine Widersprüche zu einer solchen Annahme. — Der Vortrag erscheint in erweiterter Gestalt im BURLINGTON MAGAZINE, LVIII (1931).

25. Sitzung — 12. April 1930

Dr. Heinrich Bodmer: „Die Bildnisse des Raffaellino del Garbo.“

Dr. Ludwig Heinrich Heydenreich: „Die Baugeschichte der ‚Tribuna‘ der SS. Anunziata in Florenz.“

Herr *Bodmer* wies darauf hin, daß sich aus der großen Zahl von Portraits, die Botticelli zugeschrieben werden, eine kleine Gruppe von Bildnissen ausscheiden läßt, die einen von Sandro Kunst durchaus abweichenden Stilcharakter trägt. Die mannigfaltigen Beziehungen zu den Werken des Raffaellino del Garbo machen es wahrscheinlich, daß hier Arbeiten dieses Künstlers vorliegen. Das erste dieser Bildnisse, der Jüngling in der Londoner Nationalgalerie, früher bei Sir Honry Layard in Venedig, ist der Forschung schon seit sechzig Jahren bekannt. Es wurde von Merelli dem Raffaellino del Garbo zugeschrieben. Das zweite in der Nationalgalerie zu Dublin war in der Italienischen Ausstellung zu London 1930 zu sehen und stellt einen Musiker

dar, welcher eine Saite auf seine Bratsche aufzieht. Ist das erste dieser Bildnisse vermutlich kurz nach der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert entstanden, so ist das zweite wohl gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des Cinquecento anzusetzen. Zu diesen Bildnissen treten das Jünglingsportrait im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 78), das vermutlich den Neunzigerjahren des Quattrocento angehört, und ein ganz frühes Gemälde in der Galerie Corsini zu Florenz, ebenfalls mit der Darstellung eines Jünglings. In diesen Werken verrät sich Raffaellino del Garbo durch ein starkes Empfinden für das Dramatische im Ausdruck und durch eine Schilderung des Milieus, die über alles hinausgeht, was wir in ähnlichen Darstellungen des Quattrocento kennen. Damit wird seine Kunst zur typischen Vertreterin jener Übergangszeit vom Quattrocento zum neuen Jahrhundert, in der zwar die früheren Gestaltungsprinzipien noch wirksam sind, sich aber in der ganzen Bildauffassung schon die inhaltlich vertiefte und nach der menschlichen Seite bereicherte Portraitdarstellung des neuen Jahrhunderts ankündigt.

Der Vortrag des Herrn *Heydenreich* über die „Baugeschichte der ‚Tribuna‘ der SS. Annunziata in Florenz“ ist in Heft V dieser „MITTEILUNGEN“ erschienen.

26. Sitzung — 23. Mai 1930

Prof. Dott. Mario Salmi: „Un quesito nella storia della scultura trecentesca: l'Altare Maggiore del Duomo di Arezzo.“

Dr. Werner Meinbof: „Leonardos Hieronymus.“

Dr. Walter Paatz: „Ein wiedergefundener Kruzifixus von Baccio da Montelupo.“

Herr *Salmi* sprach über den Hochaltar des Domes in Arezzo. Vasaris Zuschreibung dieses umfangreichen Altarwerkes an Giovanni Pisano und seinen Gehilfenkreis, die schon Cavalcaselle mit vollem Recht bezweifelte, hat Alessandro del Vita wieder aufgenommen (Rassegna d'Arte 1911; Il Duomo di Arezzo, Milano 1914), indem er auf der Vorderseite die Madonna mit dem Kind, die zwei Heiligenfiguren und die Geschichten aus dem Leben des S. Donato als Arbeiten aus der Schule des Giovanni Pisano bezeichnete. In den Geschichten aus dem Leben des Heiligen auf der Rückseite wollte er ein Werk des Agostino und des Agnolo di Ventura und wahrscheinlich auch des Giovanni d'Agostino erkennen. Die Predella und die gesamten oberen Teile des Altars mit den Episoden aus dem Marienleben datierte er in die zweite Hälfte des Jahrhunderts und gab sie, auf Grund von Notariatsakten der Jahre 1369 und 1375, die Milanesi aufgefunden hatte, dem Giovanni di Francesco d'Arezzo und dem Betto di Francesco da Firenze. Diese beiden Künstler, die allgemein als Nachfolger des Orcagna galten, hätten demnach den gesamten Altar geschaffen. Auf Grund einer eingehenden Prüfung der einzelnen Teile des Werkes stellt *Salmi* dagegen fest, daß die Hauptfigur der Madonna — ikonographisch abhängig von Giovanni d'Agostino, vielleicht mit dem Umweg über Alberto Arnoldi — Beziehungen zu Orcagna und zu den Skulpturen aufweist, die zwischen 1365 und 1377 für das Hauptportal der Fassade von S. Maria del Fiore in Florenz ausgeführt worden sind. Auch die Episoden des Lebens des hl. Donatus, in denen freilich auch sienesische Einflüsse zu verspüren sind, stehen im Zusammenhang mit der Florentiner Plastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Da also dieses Abhängigkeitsverhältnis gesichert ist, kann Alessandro del Vitas These nicht mehr aufrecht erhalten werden. Der gesamte plastisch-architektonische Schmuck des Altars macht einen durchaus einheitlichen Eindruck und ist gleichzeitig, freilich wohl von verschiedenen Künstlern, ausgeführt worden. Der Stil der Geschichten des S. Donato mit ihrer gepflegten Arbeit steht im Gegensatz zu jener vulgären und ungelungenen Formensprache des Marienlebens, die sich auch in den Abschlußfiguren wiederfindet. Es haben also noch mehr Meister an dem Werk mitgearbeitet, als bloß die beiden in den Dokumenten erwähnten Künstler. Auf einen dritten, einen Jacopo di Piero da Firenze, hat Pasqui hingewiesen (Numero unico per l'inaugurazione della facciata del Duomo di Arezzo, Arezzo 1914). Außerdem arbeiteten noch verschiedene Künstler aus Arezzo mit, z. B. der in den Notariatsakten von 1369 als „Magister lapidum“ angeführte Giovanni d'Agnolo Toldi und der 1375 in den Akten genannte Baldino di Cino, sowie Niccolò di Francesco da Firenze, die in diesem Jahre den Palazetto der Fraternità in Arezzo

begannen. So hat also der Altar als das Ergebnis einer umfangreichen Unternehmung zu gelten, in der die Spuren nicht völlig verwischt sind, die das Zusammenarbeiten so verschiedener Künstler zurückgelassen haben. Seiner künstlerischen Bedeutung nach nicht sehr hervorragend, fügt er sich, stilistisch betrachtet, vorzüglich seiner Umgebung in der Kathedrale zu Arezzo ein, die gleichfalls der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört. Adolfo Venturi hat durchaus recht, wenn er jene zierliche Madonna im Museum zu Arezzo einem am Oberteil des Altars beschäftigten Bildhauer zuschreibt. Er ist jedoch im Irrtum, wenn er Giovanni d'Arezzo, der ebenfalls an dem Altar mitarbeitete, für identisch mit Giovanni Fetti oder auch mit jenem Giovanni da Firenze erklärt, der seinen Namen an der eleganten Nische der Cappella Dragomanni in S. Domenico zu Arezzo anbrachte.

Herr *Meinbof* sprach über Leonardos Hieronymus. Eine Zeichnung des Antonio Pollaiuolo (Florenz, Uffizien, Nr. 101) ist für das Hieronymusbild Leonardos vorbildlich gewesen. Ihre Datierung, um 1466, läßt sich durch Vergleich mit den Stickereien Pollaiuolos gewinnen. Die stilistischen Elemente der Zeichnung sind heterogen: ein antikisierendes Reliefprinzip bestimmt die Gestaltung der Figur und ihre Anordnung vor dem Felsen; ein von den Niederlanden beeinflußtes Raumgefühl bestimmt die Gestaltung der kleinteiligen Fernlandschaft. Niederländisch ist auch der Typ des bartlosen Hieronymus, der dem Bedürfnis, durch Abbildung der Mimik dem Kopf gesteigerten Ausdruck zu geben, entgegenkommt. Pollaiuolo nützt diese Möglichkeit plastisch noch wenig aus. Es zeigt sich, daß Cosimo Tura darin viel weitergeht und für die kontinuierlich und großzügig bewegte Modellierung des Kopfes als Vorbild Leonardos in Frage kommt (am deutlichsten in dem sogenannten S. Giacomo della Marza, der aber nach Leonardos Hieronymus entstanden ist). Turas Hieronymus in London versucht die Bewegung der Figur aus der Relieffläche zu lösen und in den Tiefraum auszudehnen. Sein Kniemotiv könnte von Leonardo übernommen, auch die einzelnen landschaftlichen Motive in Turas Bild könnten für Leonardo vorbildlich gewesen sein. Damit sind alle Vorbedingungen zu Leonardos Bild bezeichnet. Mit den motivischen Übernahmen findet er durch Pollaiuolo den Weg zu antikem Körpergefühl einerseits, zu der quälenden Selbstanalyse der Niederländer anderseits, und durch Cosimo Tura zu dem repräsentativen Selbstbewußtsein seiner Zeit. In dem Hieronymusbild werden diese Elemente zu einheitlicher Form, deren Vielseitigkeit mit einzigartiger Intensität verschmolzen wird. Die Nachwirkungen des Hieronymusbildes von Leonardo beruhen alle nur auf motivischen Übernahmen, empfinden alle nur die repräsentative Seite. Filippino Lippis Bild der Fürbitte Christi (München) und das auch von Filippino beeinflusste Hieronymusfresko des Bartolomeo della Gatta (Arezzo, Domsakristei) belegen das eindeutig. Ein Einfluß auf Signorelli (Beweinung Christi mit Hieronymus, Cortona) ist nicht sicher. Eine Hieronymuszeichnung Pontormos (um 1520—1525, Uffizien) zeigt die äußerste Grenze möglicher Auswirkungen des Bildes von Leonardo, da hier die ikonographische Bezeichnung nachträglich, d. h. nicht mehr formerzeugend ist und die artistische Leistung bei dem starken Subjektivismus Pontormos mit direkten Entlehnungen ihren spezifischen, in der Spontaneität beruhenden Wert verlieren würde.

Herr *Paatz* berichtete über einen wiedergefundenen Kruzifixus des Baccio da Montelupo. Gaetano Milanese hat in seinen Vasari-Kommentaren (Bd. IV [1879] 541 n. 1) zuerst darauf hingewiesen, daß Baccio 1501 ein Prozessionskreuz für die Compagnia di Gesù Pellegrino gearbeitet hat, deren Bruderschaftsgebäude am Chiostro Vecchio von S. Maria Novella der Anlage des Bahnhofplatzes zum Opfer fielen. Jacques Mesnil hat dann die betreffende, von Milanese nur dem Sinne nach wiedergegebene Quellennachricht in der Rivista d'Arte (Bd. I [1904], S. 72) abgedruckt. In dem Schenkungsregister der Bruderschaft findet sich folgende Eintragung: „Amaddio del Giocondo, setaiolo, uno dei nostri fratelli, donò alla nostra Compagnia del Pellegrino questo dì tre di Marzo 1501 uno crocefisso grande di braccia $1\frac{3}{4}$ in circha, ed è di rilievo, el quale è da portar fuori quando si va alla processione, e fù lavorato e finito di mano di Bartolomeo di Giovanni d'Astora da Montelupo scultore, el quale detto Amaddio da pel amore di Dio e per salute dell'anima sua.“ Mesnil setzt hinzu, daß daneben in Schriftzügen des 18. Jahrhunderts vermerkt sei, dieser Kruzifix stehe auf dem Altar des großen Zimmers hinter der Tri-

buna der Bruderschaftskapelle. Er, wie auch Milanesi, erklärten das Werk für verloren, ebenso Gottschewski in seiner Vasari-Ausgabe (VII [1910] 1., S. 126). Nun hat sich aber in den Räumen von S. Maria Novella ein Kreuz (Abb. 1, S. 362) erhalten, das mit Baccios Arbeit identifiziert werden kann. Es ist ein Holzkruzifix in dem Verbindungsgang zwischen der Cappella della Pura und dem Sotterraneo unter der Cappella Rucellai. Diese Skulptur hat den Stilcharakter einer Schöpfung des Baccio di Montelupo, wie ein Vergleich mit dem gesicherten Kruzifix in der Badia SS. Fiora e Lucilla in Arezzo ergibt (vgl. Rivista d'Arte VII [1910] 90). Sie stimmt außerdem in den Maßen (90 cm) mit dem Prozessionskreuz der Compagnia di Gesù Pellegrino überein: „braccia 1 $\frac{3}{4}$ in circha“ (1 $\frac{3}{4}$ braccia = 101 cm). So darf man wohl annehmen, daß das Werk bei der Zerstörung der Bruderschaftsräume der Compagnia im 19. Jahrhundert gerettet und in den Besitz der Compagnia in der Cappella della Pura übergegangen ist, der es heute gehört. Bei dieser Gelegenheit könnten die offenbar modernen Arme und das Strahlenkreuz mit den Engelsköpfen hinzugefügt worden sein. Sicher waren aber auch die originalen Arme in Scharnieren zu bewegen, damit der Prozessionskruzifix auch als Leichnam für ein heiliges Grab verwendet werden konnte. Das Lententuch besteht aus gipsgetränktem Leinen, wie oft an den Kruzifixen des Baccio da Montelupo. Die Modellierung des Rumpfes ist ruhiger, mehr in großen, gutproportionierten Wölbungen zusammengefaßt, als es die Abbildung infolge der starken Spiegelung erkennen läßt. Die ursprünglich wohl naturalistische Bemalung hat sich in ein tiefes Bronzebraun verwandelt. — Der Kruzifix in S. Maria Novella bietet durch seine Datierung — 1501 — eine willkommene Handhabe, die Reihe der Holzkruzifixe des Baccio da Montelupo chronologisch zu ordnen. Sein hervorstechendes Stilmerkmal ist die klassische Reinheit der Gesichtskonturen und die damit zusammenstimmende, kräftige Strenge der Aktmodellierung (Abb. 2, S. 363). Dieselben Kennzeichen hat der Kruzifix in SS. Fiora e Lucilla in Arezzo vielleicht in noch höherem Grade, so daß er ein wenig später angesetzt werden kann. Umgekehrt verrät sich der urkundlich 1496 datierte Kruzifix im Refektorium von S. Marco (vgl. Dedalo, 1927/28, p. 527) auch stilistisch durch seine Zusammenhänge mit dem Quattrocento-Realismus als ein älteres Werk und noch weit mehr der schöne Kruzifix im linken Nebenraum der Sakristei von S. Lorenzo (vgl. Gottschewski-Vasari, VIII [1910] 1., p. 126), den man wohl als den frühesten erhaltenen Kruzifix des Meisters ansprechen darf. So läßt die Reihe der Kruzifixe des Baccio da Montelupo besonders deutlich jene Entwicklung anschaulich werden, die den Meister von einem expressiven Naturalismus im Sinne der Donatello-Schule zu einem klassizistischen Idealismus führte und zu einem bescheidenen Weggenossen des Andrea Sansovino machte.

27. Sitzung — 7. Juni 1930

Prof. Dott. Giuseppe Fiocco: „Quando nacque Francesco Granacci?“

Dr. Curt H. Weigelt: „Scolari e seguaci di Simone Martini.“

Herr Fiocco sprach über das Geburtsdatum des Francesco Granacci und ging davon aus, daß Gaetano Milanesi, der sich auf Vasari berief, das Geburtsdatum 1469 für Francesco Granacci geleugnet habe, trotz den von Gaye veröffentlichten Urkunden. Das Datum 1477 läßt sich aber schwer in Einklang bringen mit den Nachrichten, die uns Condivi überliefert, der ja berichtet, daß der junge Michelangelo von Granacci in die Anfänge der Kunst eingeführt worden sei. Wie hätte dieses möglich sein können, wenn Granacci 1477 geboren wäre, also zwei Jahre später als Buonarroti. Aber Milanesi zitierte Dokumente, und zwar das Florentiner Taufregister, in dem zu lesen sei, daß Francesco d'Andrea di Marco Granacci am 23. Juli 1477 geboren worden. Der Band des Taufregisters, der sich im Domarchiv befindet, spricht aber durchaus nicht von Granacci, sondern von einem Andrea di Marco, und zwar von einem Andrea di Marco di Simone della Robbia. Granacci erscheint darum nicht unter den Täuflingen von Florenz, weil er nach aller Wahrscheinlichkeit in dem Kirchspiel von Villamagna zur Welt kam, das eine eigene Taufkirche besaß. Sonach wird man für Francesco Granacci bei dem Geburtsjahr 1469 bleiben müssen. — Vgl. Giuseppe Fiocco: La data di nascita di Francesco Granacci e un'ipotesi michelangiolesca, in RIVISTA D'ARTE, XII (1930) 193 ff.

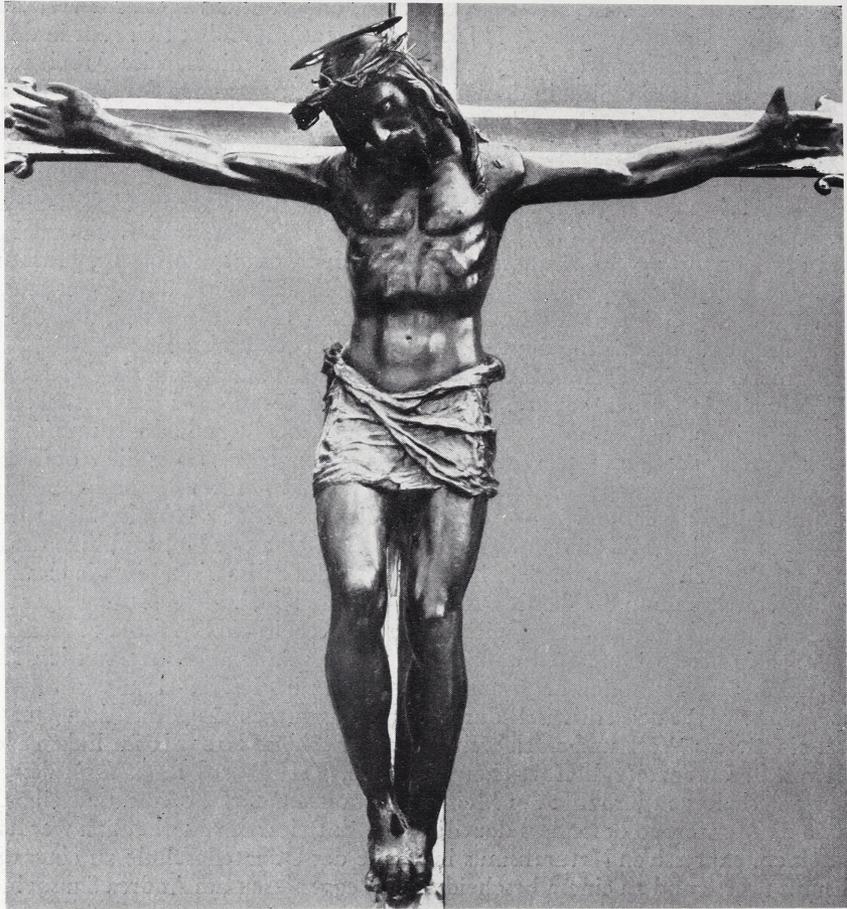


Abb. 1. Baccio da Montelupo, Kruzifixus, Holz, Florenz, S. Maria Novella

Herr *Weigelt* betonte, daß auch die neuere Kritik noch immer zu sehr geneigt sei, unbezeichnete Gemälde des 14. Jahrhunderts vorwiegend den wenigen Künstlern zuzuschreiben, von denen wir auf Grund bezeichneter Werke uns eine klare Vorstellung bilden können, obwohl uns doch aus den Urkunden eine sehr große Zahl von Künstlern bekannt sei. Man müsse es für ganz unwahrscheinlich halten, daß gerade alle Arbeiten der nur urkundlich bekannten Maler verloren gegangen sein sollten. Eine verfeinerte stilkritische Methode vermag, ohne Deckung durch einen überlieferten Namen suchen zu wollen, aus dem erhaltenen anonymen Material Gruppen zu bilden. Es genügt dabei freilich nicht, nur einzelne mehr oder weniger charakteristische Züge der künstlerischen Auffassung und Technik zu studieren, man muß auch den mehr handwerklichen Gebräuchen volle Beachtung schenken, kurz die Untersuchung wirklich auf das Ganze des künstlerischen Organismus ausdehnen und ihn zugleich aus der Gesamtheit geistesgeschichtlicher Begebenheiten begreifen. Die Verfeinerung und Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel kann auch eine sozusagen „religiöse“ Wurzel haben. Je feierlicher, je heiliger der Gegenstand, um so größer auch der künstlerische und technische Aufwand.

Simone hat in seiner Verkündigung von 1333 (einem Prunkbild für den Ansanus-Altar des Domes) im Brokatgewand des Engels und im Brokattuch über der Lehne des Thrones der Maria eine Technik angewendet, die nicht rein malerisch ist, vielmehr aus der Goldschmiedetechnik

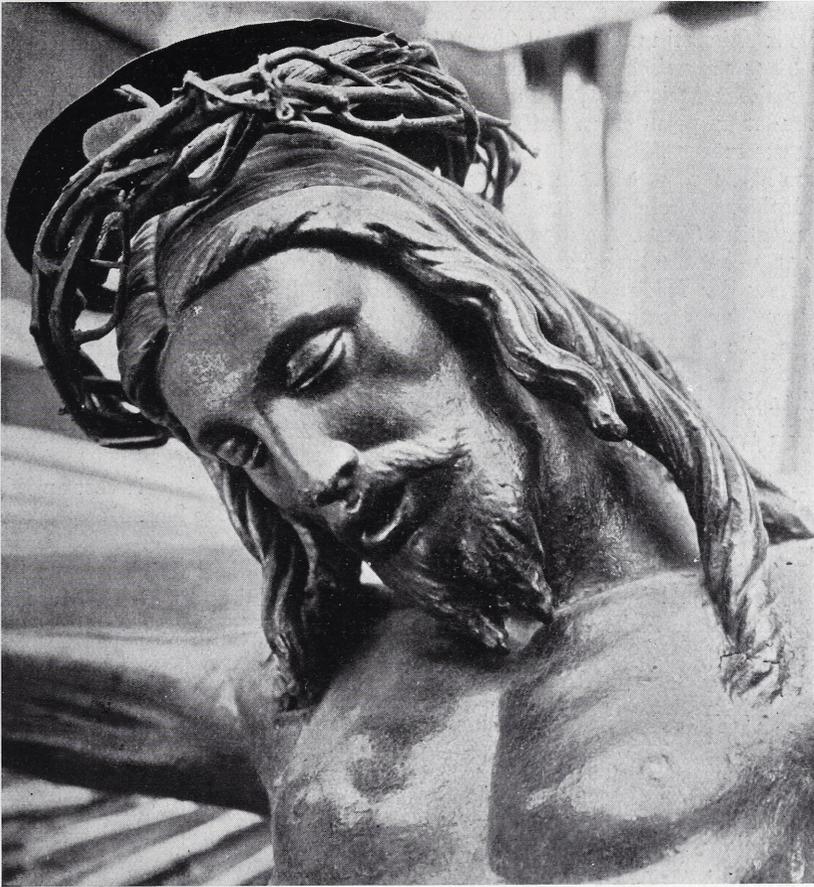


Abb. 2. Baccio da Montelupo, Kruzifixus, Holz, Florenz, S. Maria Novella.
Ausschnitt: Kopf des Gekreuzigten

in die Arbeiten aus vergoldetem Holz (Rahmen, Schmuckkästchen, Cassoni) übergegangen war. Das Brokatmuster wird in sorgfältiger Punzierungstechnik dem Goldgrund eingedrückt. Das Prunkvolle dieser Technik hat charakteristischerweise auf Simones Nachfolger und Nachahmer einen tiefen Eindruck gemacht. Aber was bei dem Meister ein mit Vorsicht und ausnahmsweise angewendetes künstlerisches Mittel war, haben sie zur alltäglichen Regel herabgedrückt. Da sie Simones schöpferische Kraft nicht besaßen, im künstlerischen Takt und Geschmack unsicher waren, glaubten sie das wahrhaft Künstlerische schon mit einer Steigerung der Ausdrucksmittel erreichen zu können. Die Himmelfahrt Mariae des Oville-Meisters (also im Augenblick, da die Werkstatt-Überlieferung des Pietro Lorenzetti mit der Tradition Simones sich verbindet), ist ein Musterbeispiel an Übersteigerung im malerischen Prunk, ein Denkmal verwirrten Geschmacks. Die ganze Komposition ertrinkt im Goldbrokat und damit wird ganz entwertet, was Simone mit soviel sicherem Takt eingeführt hatte. Schon eine solche Feststellung macht es schwer begreifbar, daß es noch immer Kritiker gibt, die einem so großen Künstler, wie Pietro Lorenzetti es ist, diese an sich gewiß nicht unbedeutende Tafel zutrauen wollen.

Solche Beobachtungen sind wichtig, wenn man die zahlreichen Bilder aus dem Umkreise Simones in den richtigen Abstand zu Simone selbst zu bringen versucht. So läßt sich um die Madonna im Palazzo Venezia in Rom, die, so fein und schön das Bild ist, aus dem Werke Simones

ausgeschieden werden muß, eine Gruppe bilden, die über die thronende Madonna mit den beiden Erzengeln Michael und Gabriel (dem Lippo Memmi gewöhnlich zugeschrieben, Sammlung Berenson) bis zur mystischen Vermählung der hl. Katharina in der Akademie von Siena führt. Typisch für diesen Meister ist, daß er das auch bei Simone beliebte Goldblond der Haare sehr gerne anwendet und ihm einen auffallenden Orangeton gibt.

Der Stil des späten Simone wurde auch von einem Künstler bewahrt, der deutliche Beziehungen zum Meister der Madonna im Palazzo Venezia verrät. Es ist der Maler der vier mittelgroßen Halbfigurentafeln mit den Heiligen Johannes der Täufer, Katharina, Paulus und Johannes Evangelista (Siena, Accademia Nr. 85, 86, 93, 94). Wie es scheint, gehört die Halbfigur des hl. Petrus der Sammlung Parry in Gloucester dieser Werkstatttradition an.

Ebenfalls aus der Sphäre des späten Simone kommt der Meister der schönen Madonna aus der Sammlung Percy S. Strauß in New York, die das Mittelstück eines Polyptychons gebildet hat, von dem die hl. Agnes des Museums in Worcester eine Seitentafel darstellt. Prof. Offner lenkte liebenswürdigerweise die Aufmerksamkeit des Vortragenden auf die Tatsache, daß die kleine Verkündigung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 1142) von der Hand dieses Künstlers ist, was unbezweifelbar deutlich wird an den Halbfiguren im unteren Streifen des Bildes.

Ein Meister, der sowohl dem Maler der Madonna im Palazzo Venezia verwandt ist, wie dem der Madonna in New York, zeigt sich in der feinen Madonna der Sammlung Lederer in Wien (ehemals Sammlung von Kaufmann, Berlin), die der Katalog der Londoner Ausstellung herkömmlich als ein Werk des Lippo Memmi bezeichnet, dem die Tafel aber ganz fern steht. Es scheint doch, daß die kleine Madonna mit dem Kinde des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 1511) sehr in die Nähe dieses Meisters gehört, wenn nicht gar eine ältere Arbeit seiner Hand ist.

In die Sphäre dieser künstlerischen Überlieferung gehört auch der einzige der kleineren Simonesken Meister, den wir dem Namen nach kennen, und der der unbedeutendste von ihnen ist: Naddo Ceccharelli.