

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LVI. BAND — 2014

HEFT 3





1 Ziborium. Washington, National Gallery

VERLOREN UND WIEDERERFUNDEN DESIDERIO DA SETTIGNANO, DIE XIMENES UND DAS ZIBORIUM DER NATIONAL GALLERY IN WASHINGTON

Doris Carl

Für Wolfger Bulst
amicissime

Das Ziborium, das 1952 aus der Sammlung Rothschild in die National Gallery in Washington gelangte, galt lange Zeit als das Sakramentstabernakel, das Desiderio da Settignano für die Florentiner Kirche San Pier Maggiore geschaffen hatte (Abb. 1). Demnach wäre dieses Werk das früheste Beispiel einer monumentalen Sonderform des Sakramentstabernakels in Tempiettoform, die vor allem in der Toskana verwendet wurde, und somit das Vorbild aller späteren Ziborien dieser Art (Abb. 2). Allerdings hat Ida Cardellini die Zuschreibung an Desiderio 1962 in Frage gestellt und zugleich die Authentizität des Werkes insgesamt in Zweifel gezogen. Sie ging da-

von aus, dass es sich bei dem heutigen Ziborium um das Werk eines unbekanntes Bildhauers des 19. Jahrhunderts handelt, der, gestützt auf einige Fragmente des Originals, die sich bei dem Abriss der Kirche im Jahre 1784 erhalten hätten, eine 'desiderieske' Imitation geschaffen habe.¹ Dem haben Anne Markham Schulz 1964 und Ulrich Middeldorf 1976 widersprochen. Für beide stand die Entstehung des Werkes im Quattrocento und seine Identität mit dem in den Quellen überlieferten Ziborium von Desiderio außer Frage. Dabei ging Markham Schulz davon aus, dass das Ziborium wenn nicht von Desiderio selber, so doch "under his close supervision" geschaffen wurde,² während Middeldorf einen Schüler des Bildhauers, Gregorio di Lorenzo, als möglichen Autor vorschlug.³

¹ Ida Cardellini, *Desiderio da Settignano*, Mailand 1962, S. 252–256.

² Anne Markham Schulz, Rezension von Ida Cardellini, *Desiderio da Settignano*, Mailand 1962, in: *The Art Bulletin*, XLVI (1964), S. 239–247: 246.

³ Ulrich Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools XIV–XIX Centuries (Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection, [6])*, London 1976, S. 16–19.

Die jüngere Forschung – Giancarlo Gentilini, Francesco Caglioti und Beatrice Paolozzi Strozzi – knüpft an Markham Schulz und Middeldorf an, weist das Werk jedoch einem anderen künstlerischen Umkreis zu, nämlich dem des Benedetto da Maiano.⁴ Die Zuschreibungen, die eher den Charakter von Bemerkungen haben und nicht ausführlicher begründet werden, stützen sich im Wesentlichen auf die gleichen Beobachtungen, die schon von Ida Cardellini zum Beweis der Nichtauthentizität des Ziboriums angeführt worden waren:⁵ Sein Aufbau stimme nicht mit der Beschreibung von Francesco Bocchi überein,⁶ und der Stil des figürlichen und ornamentalen Schmucks passe nicht zu dem von Desiderio. Dagegen sind unterschiedliche Meinungen zum Erhaltungszustand und zur Provenienz des Werkes in Washington geäußert worden. Während Caglioti ohne Einschränkung für die Zuschreibung an den jungen Benedetto da Maiano und für eine Datierung um 1464/65 eingetreten ist,⁷ hat Gentilini mehrfach auf spätere Veränderungen und Ergänzungen des Ziboriums hingewiesen. Das Ziborium ist daher für ihn nur “in buona parte riferibile a Benedetto da Maiano”, wobei er jedoch nicht an-

gibt, welche Teile seiner Ansicht nach von Benedetto stammen und welche ergänzt wurden.⁸ Genauer äußerte sich Markham Schulz, die neben dem unteren, mit Rosetten geschmückten Sockel, welcher schon seit langem in der Literatur als eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts gilt, auch die Kuppel als Werk des Ottocento identifizierte.⁹

Auch das Problem der Provenienz ist unterschiedlich beurteilt worden. Während Gentilini an der Identität des Ziboriums in Washington mit dem für San Pier Maggiore überlieferten festhält,¹⁰ gehen Caglioti und Paolozzi Strozzi von einem Verlust des überlieferten Werkes von Desiderio aus.¹¹ Eine dritte Position wird von Victor Coonin vertreten. Wie Gentilini hält er das Ziborium in Washington für ein “pastiche”, eine Mischung aus Elementen aus dem Quattrocento und solchen aus dem Ottocento, jedoch ohne dies zu spezifizieren und ohne sich zur Zuschreibung oder Provenienz zu äußern.¹²

Die hier referierten kurzen Stellungnahmen verdeutlichen, dass eine vertiefte kritische Auseinandersetzung mit dem problematischen Werk in Washington seit Ida Cardellinis Buch nicht mehr erfolgt ist. So

fehlten bislang eine genauere Untersuchung des angeblichen “pastiche”-Charakters des Ziboriums ebenso wie der Nachweis, dass es sich dabei um ein Werk von Benedetto da Maiano handelt. Gänzlich unbeachtet ist bisher die barocke Umgestaltung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore durch die Familie Ximenes geblieben, obwohl diese schon von Richa erwähnt wurde.¹³ Sie ist jedoch von entscheidender Bedeutung für die Lösung des Problems der Provenienz. Cardellinis These, dass das Ziborium in Washington als Ganzes ein Werk des 19. Jahrhunderts sei, wird derzeit nicht mehr in Betracht gezogen. Sie soll hier jedoch, gestützt auf die Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte einerseits und auf eine stilistische Analyse andererseits, erneut zur Diskussion gestellt werden.

Damit ist zugleich ein Problem angesprochen, das über den hier diskutierten Einzelfall hinausgeht und daher nur skizzenhaft behandelt werden kann: die umfangreiche und alle Stillagen beherrschende Fälschungstätigkeit des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Quattrocentoplastik. John Pope-Hennessy hatte 1974 in seinem bahnbrechenden Aufsatz “The Forging of Italian Renaissance Sculpture” eine erste Sichtung vorgenommen und eine Reihe von vermeintlich originalen Reliefs aus dem Quattrocento als Imitationen entlarvt.¹⁴ Seine auf langer Erfahrung beruhende und durch sorgfältige stilistische Analysen begründete Untersuchung könnte die Grundlage für eine stilkritische Beurteilung solcher Werke sein. Doch ist in der jüngeren Literatur eine rückläufige Tendenz zur ‘Rehabilitierung’ von Werken zu beobachten, die eindeutig aus dem Ottocento stammen. Umstrittene Reliefs, wie die sogenannte *Santa Cecilia* in Toledo und die *Dama Ford* in Detroit, die von Pope-Hennessy zu Recht als Werke des 19. Jahrhunderts identifiziert wurden, ha-

⁴ Giancarlo Gentilini, “Fonti e tabernacoli... pile, pilastri e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano”, in: *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Akten der Tagung Fiesole 1991, hg. von Daniela Lamberini/Marcello Lotti/Roberto Lunardi, Florenz 1994, S. 182–195; 192; *idem*, “Desiderio in bottega: maestri e allievi, opere e committenti nelle attestazioni documentarie e delle fonti”, in: *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, Kat. der Ausst. Paris/Florenz/Washington, DC 2006/2007, Mailand 2007, S. 25–47; 26, 31; *idem*, “L’amorevolezza del maestro: compagni e discepoli di Desiderio, ‘giovane eccellente nella scultura’”, in: *Desiderio da Settignano*, Akten der Tagung Florenz 2007, hg. von Joseph Connors *et al.*, Venedig 2011, S. 101–122; 114; Francesco Caglioti, in: *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Kat. der Ausst. Lucca 2004, Mailand 2004, S. 408, Nr. 4.3; *idem*, “Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore”, in: *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, Akten der Tagung Florenz 2003, hg. von Jörg Stabenow, Venedig 2006, S. 53–89; 67; Beatrice Paolozzi Strozzi, “Desiderio, Matteo Palmieri e un’opera perduta”, in: *Desiderio da Settignano* 2011, S. 61–78; 68. Die Zuschreibung an Benedetto da Maiano war schon von Hans Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient: Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kulturelle Funktion*, München 1964, S. 54, vorgeschlagen worden.

⁵ Cardellini (Anm. 1), S. 253.

⁶ Der Tempio in Washington weist einen hexagonalen Grundriss auf, während Bocchi eine oktogonale Struktur beschrieb. Auch besitzt das Washingtoner Ziborium nur einen Sockel, Bocchi hingegen erwähnte drei. Vgl. Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1591, S. 175, und *idem*, *Le bellezze della città di Firenze*, hg. von Giovanni Cinelli, Florenz 1677, S. 356.

⁷ Caglioti 2004 (Anm. 4), S. 408; *idem* 2006 (Anm. 4), S. 67.

⁸ Gentilini 1994 (Anm. 4), S. 192; *idem* 2007 (Anm. 4), S. 26, 31.

⁹ Markham Schulz (Anm. 2), S. 246.

¹⁰ Gentilini 1994 (Anm. 4), S. 192; *idem* 2007 (Anm. 4), S. 26, 31; *idem* 2011 (Anm. 4), S. 114.

¹¹ Caglioti 2004 (Anm. 4); *idem* 2006 (Anm. 4), S. 67; Paolozzi Strozzi (Anm. 4), S. 61. Paolozzi Strozzi (*ibidem*) hat dem Ziborium Desiderios eine ausführliche Untersuchung gewidmet. Gestützt auf die Beschreibung von Bocchi 1591 (Anm. 6) hat sie versucht, den Nachweis zu erbringen, dass Matteo Palmieri bei der Vergabe des Auftrags eine entscheidende Rolle gespielt hat. Auch habe er dem Bildhauer Nicolaus Cusanus’ Schrift *De visione Dei* empfohlen, die die formale und ikonographische Gestaltung des Ziboriums inspiriert habe.

¹² Arnold Victor Coonin, “Desiderio da Settignano: Cherub’s Head”, in: *Masterpieces of Renaissance Art: Eight Rediscoveries*, Kat. der Ausst. 2001, Salander O’Reilly Galleries, New York 2002, S. 10–17.

¹³ Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne’ suoi quartieri*, I, Florenz 1754, S. 144.

¹⁴ John Pope-Hennessy, “The Forging of Italian Renaissance Sculpture”, in: *Apollo*, XCIX (1974), S. 242–267, wiederabgedruckt in *idem*, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, Princeton 1980, S. 223–270.



2 Benedetto da Maiano, Ziborium. Siena, San Domenico

ben nun wieder in das Œuvre von Desiderio da Settignano Eingang gefunden.¹⁵ Die hier vorgetragenen Überlegungen sollen daher auch als ein Beitrag zum Problem der pseudoquattrocentesken Werke verstanden werden.

Zur Überlieferungsgeschichte des Ziboriums in Washington

Unabhängig von der Beurteilung des Ziboriums in Washington geht die jüngere Literatur im Allgemeinen von der Annahme aus, dass sich die Überlieferungsgeschichte von Desiderios Ziborium in San Pier Maggiore lückenlos vom Quattrocento bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgen lässt.¹⁶ So nahm Ulrich Middeldorf an,¹⁷ dass das Ziborium, das Francesco Albertini 1510, Giorgio Vasari 1568, Francesco Bocchi 1591 und dann die Quellen des 18. Jahrhunderts in San Pier Maggiore beschreiben,¹⁸ beim Abriss der Kirche in eine “bottega di marmista” übertragen worden sei, wo es ein Vasari-Kommentator 1832 erwähnt.¹⁹ Danach sei es von dem Florentiner Antiquitätenhändler Tito Gagliardi an Nathaniel Rothschild verkauft worden²⁰ und schließlich 1952 in die National Gallery in Washington gelangt.²¹ Auch Ida Cardellini ging davon aus, dass das Ziborium bis 1784 in San Pier Maggiore stand und danach in fragmentarischem Zustand in jene “bottega di marmista” gelang-

te, dort aber dem Schöpfer des heutigen Ziboriums als Vorlage diente.²²

Diese Annahme ist jedoch nicht zutreffend, wie an Hand des hier erstmals präsentierten dokumentarischen Materials gezeigt werden soll. Ich stütze mich dabei auf die Urkunden zur Patronatsvergabe der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore an die Familie Ximenes, die Beschreibung des Hochaltars in der *Visita pastorale* von 1682 sowie die ausführliche Dokumentation, die den Abriss der Kirche in den Jahren 1784/85 belegt (Anhang, Dok. 1–5). Darunter sind die Dokumente zur Patronatsvergabe in unserem Kontext von besonderer Bedeutung, erlauben sie doch, sich ein genaues Bild vom Umfang der barocken Umgestaltung zu machen, die Gherardo Silvani im Auftrag der Ximenes durchführte. Sie ermöglichen außerdem den Nachweis, dass Desiderios Ziborium damals verloren ging.

Die neuen Dokumente

Der Patronat der Hauptchorkapelle einschließlich des Hochaltars, den bis dahin die Benediktinerinnen von San Pier Maggiore innehatten, wurde am 7. März 1612 an Sebastiano di Tommaso Ximenes und die Erben seines Veters, Niccolò di Rodrigo Ximenes übertragen, die eine reiche und kostspielige Neugestaltung der Kapelle in Aussicht gestellt hatten. Dem waren

zähe Verhandlungen zwischen Sebastiano Ximenes, Jacopo Tanagli, dem Prior von San Pier Maggiore, und dem Kaplan der Kirche, Domenico Brunacci, vorausgegangen, deren Ergebnis Tanagli in einem *ricordo* vom 6. März 1612 festgehalten hat (Anhang, Dok. 1). Wie aus diesem hervorgeht, hatte der Kaplan auf eigene Kosten Arbeiten in der Hauptchorkapelle ausführen lassen und dafür vermutlich auf die Konzession der Patronatsrechte gehofft. Er war daher nur schwer dazu zu bewegen, auf diese zu verzichten. Doch musste er sich schließlich dem gemeinschaftlichen Druck von Jacopo Tanagli und Sebastiano Ximenes beugen und seine Ansprüche abtreten, allerdings unter der Voraussetzung, dass ihm die bereits gemachten Ausgaben für die Neuausstattung der Hauptchorkapelle, die sich auf rund 365 Scudi beliefen, von den neuen Patronatsinhabern ersetzt würden.

Ein wichtiger Grund für den Sinneswandel des Priors dürfte das Ansehen der Ximenes und die verlockend hohe Summe gewesen sein, die diese für die Neuausstattung der Hauptchorkapelle auszugeben bereit waren. Sebastiano Ximenes hatte dafür die “valuta grande” von mehr als 6000 Dukaten in Aussicht gestellt – ein stattlicher Betrag, der eine kostbare und umfangreiche Neugestaltung der Hauptchorkapelle versprach.²³ Bei der schriftlichen Niederlegung des Vertrages mit Brunacci waren auch der Architekt Gherardo Silvani und der Bildhauer Agostino di Piero Ubaldini, genannt Bugiardini, als Zeugen anwesend.²⁴ Der Gesamtentwurf für die Umgestaltung der Kapelle, der von Gherardo Silvani stammte, lag zu diesem Zeitpunkt bereits vor und hatte die Zustimmung des

Priors gefunden.²⁵ Die Ausführung der Arbeiten sollte dagegen offenbar den bewährten Händen Bugiardinis anvertraut werden, mit dem Silvani schon bei der Ausführung des großen Ziboriums von Giovanni Caccini in Santo Spirito zusammengearbeitet hatte.²⁶

Die eigentliche Vergabe der Patronatsrechte über die Hauptchorkapelle an die Ximenes erfolgte am nächsten Tag, dem 7. März 1612 (Anhang, Dok. 2). Der Vertrag wurde von Sebastiano Ximenes geschlossen, auch im Namen der unmündigen Söhne seines Veters Niccolò di Rodrigo, Ferdinando, Rodrigo, Lorenzo und Averardo, für die er als Vormund amtierte. Die Nonnen von San Pier Maggiore konzedierte den Ximenes den Patronat der gesamten Hauptchorkapelle, von deren Rückwand bis zu den Treppenstufen und der Balustrade, die nach dem Entwurf von Gherardo Silvani angefertigt werden sollte, einschließlich des alten Hochaltars und des darauf befindlichen Marmorziboriums. Darüber hinaus wurde ihnen gestattet, die bereits vorhandenen Wappen von Domenico Brunacci, die sich an den Wänden, den Fenstern und an der Orgel der Hauptchorkapelle befanden, zu entfernen und ihr eigenes Wappen in der Kapelle anzubringen. Dafür verpflichteten die Ximenes sich, einen neuen Hochaltar aus “marmi bianchi e misti”, die Chorschranken, die Stufen des Altares und die des Presbyteriums aus weißem Marmor, den Fußboden dagegen aus weißem Marmor und Verde di Prato ausführen zu lassen. Außerdem mussten sie einen Triumphbogen mit Pilastern und Kapitellen in Pietra Serena errichten, ein neues Chorgestühl aus Nussbaum anfertigen und die schadhafte Decke des Chors restaurieren lassen. Alle

¹⁵ Vgl. dazu Alan P. Darr, “Donatello, Desiderio and Geri da Settignano, and Sculpture in Pietra Serena for a Boni Palace and Elsewhere in Florence: A Reassessment”, in: *Desiderio da Settignano* 2007 (Anm. 4), S. 87–101; 95, S. 217–232; 229, und Francesco Caglioti, “Desiderio da Settignano: i profili di eroi ed eroine del mondo antico”, in: *Desiderio da Settignano* 2011 (Anm. 4).

¹⁶ Eine Ausnahme bilden hier lediglich Caglioti 2004 (Anm. 4), *idem* 2006 (Anm. 4), S. 67, und Paolozzi Strozzi (Anm. 4), S. 61, 67.

¹⁷ Middeldorf (Anm. 3), S. 17.

¹⁸ Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, hg. von Gaetano Milanesi/Cesare Guasti/Carlo Milanesi, Florenz 1863 (Erstausg. Florenz 1510), S. 15; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, III, S. 109; Bocchi 1591 (Anm. 6), S. 175; Richa (Anm. 13), I, S. 144; Gaetano Cambiagi, *L'Antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Florenz 1765, S. 77;

Vincenzo Follini/Modesto Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, Florenz 1789–1802, V, S. 85 und 91f.

¹⁹ Middeldorf (Anm. 3), S. 18, Anm. 5, korrigiert hier zutreffend Cardellini (Anm. 1), S. 252, die einen Vasari-Kommentar von 1848 als die erste Quelle für diese Nachricht nennt. Die Notiz ist jedoch nicht auf Desiderios, sondern auf Gherardo Silvanis Ziborium zu beziehen; siehe unten, S. 292, 299–300.

²⁰ Middeldorf (Anm. 3), S. 18, Anm. 6, bezieht sich hier auf eine Errata-Notiz, die Carlo da Prato in das Exemplar seines Buches (*Desiderio da Settignano e diverse sue opere*, Florenz 1890) einklebte, das sich im Kunsthistorischen Institut in Florenz befindet. Hierin berichtet er, der das Ziborium als verloren angesehen hatte (*ibidem*, S. 36), Wilhelm von Bode habe ihm mitgeteilt, dass das Werk vor zehn oder zwölf Jahren von Tito Gagliardi an Nathaniel Rothschild verkauft worden sei. Vgl. für das genaue Datum des Verkaufs unten, Anm. 91.

²¹ Vgl. Cardellini (Anm. 1), S. 252; Middeldorf (Anm. 3), S. 17.

²² Cardellini (Anm. 1), S. 252f.

²³ Vgl. Anhang, Dok. 1, wo der Prior Brunacci betont, dass aus diesem Grund die Frage des Patronats von höchster Wichtigkeit für die Kirche sei: “[...] considerando detto Signor Brunacci la domanda importare alla chiesa assai per volere detto Signor Ximenes spendere oltre a scudi 6000 e dotarla [...]”. Auch der *ricordo* vom 7. März 1612 (Anhang, Dok. 2), der der Niederschrift des Vertrages der Patronatsvergabe unmittelbar vorausgeht, bekräftigt die Absicht der Ximenes, “un acconcime di valuta grande” machen zu wollen.

²⁴ Beide unterzeichneten gemeinschaftlich mit den anderen Parteien die Absprache vom 6. März 1612 (Anhang, Dok. 1).

²⁵ Vgl. Anhang, Dok. 1: “[...] conforme al modello vistone, fatto, e inventato dall'egregio signor Gherardo Silvani, scultore e architetto fiorentino”.

²⁶ Johann Karl Schmidt, *Studien zum statuarischen Werk des Giovanni Battista Caccini*, Köln 1971; Valerio Tesi, *Gherardo Silvani (1579–1673): la Firenze del Seicento e le scelte di linguaggio architettonico*, Diss. Florenz 1990, S. 93–109; Cristina Acidini Luchinat, “L'Altare Maggiore”, in: *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, hg. von Cristina Acidini Luchinat/Elena Capretti, Florenz 1996, S. 337–356.

Arbeiten sollten in spätestens fünf Jahren abgeschlossen sein.

Die Dokumente zur Patronatsvergabe zeigen also, dass der überkommene Hochaltar samt seinem Ziborium in den Besitz der Ximenes überging. Heißt dies, wie Walter und Elisabeth Paatz annahmen, dass das Ziborium von Desiderio in den neuen Hochaltar übernommen wurde?²⁷

Schon ein kurzer Blick auf die Baugeschichte von San Pier Maggiore in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts macht diese Annahme unwahrscheinlich. Bereits 1568 hatte man auf Befehl des Großherzogs begonnen, die Kirche gemäß den neuen Bestimmungen des Konzils von Trient umzugestalten. So beschlossen die *operai* am 24. Februar 1568, das Chorgestühl abzureißen, das sich im Mittelschiff vor dem Hochaltar befand, und die Gitter, welche die Kapellen der Albizzi und der Filicaia vom Kirchenraum abgrenzten, zu entfernen.²⁸ Offenbar dachte man zu diesem Zeitpunkt bereits an eine Versetzung des Chorgestühls hinter den Hochaltar, was bedeutete, dass man den letzteren so weit wie möglich vorziehen musste, und auch an eine Neugestaltung des Altares selber. In der Tat wurden in diesen Jahren Arbeiten am Hochaltar ausgeführt, ohne dass es jedoch möglich wäre, eine genauere Vorstellung davon zu gewinnen: Aus einer Zahlung der *operai*

vom 13. September 1572 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt das Ziborium vom Hochaltar entfernt und hinter diesem aufgestellt worden war.²⁹ Doch befand es sich 1584 erneut „super altare maius“, wie der Bericht einer Pastoralvisite aus diesem Jahr bezeugt.³⁰ Offensichtlich erwies sich diese hohe Aufstellung des Ziboriums angesichts der nach dem Tridentinum einsetzenden höheren Kommunionfrequenz als unpraktisch,³¹ so dass man dazu überging, das Sakrament für die Kommunion auf dem Altar der Familie Alessandri aufzubewahren. 1611 schließlich ließ der Prior Jacopo Tanagli einen hölzernen Altar mit einem entsprechenden Ziborium zwischen den Kapellen der Alessandri und der Filicaia errichten.³² Zur gleichen Zeit setzten die bereits erwähnten ersten Modernisierungsarbeiten in der Hauptchorkapelle ein, die von Domenico Brunacci und Giuseppe Barni, einem Notar des Erzbischofs, gestiftet worden waren.³³ Diese waren jedoch offensichtlich nicht sehr vermögend,³⁴ so dass an eine neue Gesamtausstattung, die einen neuen Hochaltar und ein neues Chorgestühl eingeschlossen hätte, nicht zu denken war. Die Offerte der finanzkräftigen Ximenes kam daher zu einem denkbar günstigen Zeitpunkt. Sie versprach nicht nur eine dem modernen Geschmack genügende, sondern auch eine funktionellere Ausstattung. Wir dürfen daher davon ausgehen,

dass schon der Prior ein Interesse daran hatte, dass das hohe und daher schwer zugängliche Ziborium aus dem Quattrocento durch ein niedrigeres ersetzt wurde, bei dem das Sakrament bequem zu erreichen war.

Lassen bereits die geschilderten Umstände eine Integration des alten Ziboriums in den barocken Hochaltar von Gherardo Silvani als höchst unplausibel erscheinen, so lässt sich nun mit weiteren Urkunden zweifelsfrei belegen, dass Desiderios Werk entfernt und durch ein neues Ziborium ersetzt wurde. So befand sich bei der Pastoralvisite von 1682 ein Ziborium, das in verschiedenfarbigem Marmor ausgeführt und mit kostbaren *pietre dure* geschmückt war („ciborio marmoreo insertis in eo ornatissime lapidibus duris aliisque versicoloribus marmoribus“) auf der obersten Stufe des Altares³⁵ – eine Beschreibung, die unmöglich mit dem Ziborium Desiderios in Einklang zu bringen ist. Auch den Dokumenten, die den Abriss von San Pier Maggiore betreffen, sowie den Exzerpten, die bei dieser Gelegenheit aus den privaten Kontobüchern der Ximenes angefertigt wurden, lässt sich entnehmen, dass die Ximenes ein neues Ziborium anfertigen ließen. Die Kirche, die durch die 1783 begonnenen Restaurierungsarbeiten des Architekten Zanobi del Rosso angeblich vom Einsturz bedroht war,³⁶ wurde in den folgenden Jahren auf großherzoglichen Erlass abgerissen. Dabei beschloss man, die Ausstattung der Kapellen an die Eigentümer zurückzugeben. Den ersten entsprechenden Antrag stellten die Ximenes, die noch immer den Patronat der Hauptchorkapelle innehatten, am 5. Oktober 1784. Darin erklärte der

Marchese Ferdinando Ximenes d’Aragona ausdrücklich, dass seine Vorfahren „a proprie spese tutto quanto l’altar maggiore con il ciborio posto sopra detto altare“ errichtet hätten.³⁷ Seinem Antrag wurde am 16. Oktober des gleichen Jahres stattgegeben, und am 29. Oktober bestätigte der Marchese durch seine eigenhändige Unterschrift, die Ausstattung der Hauptchorkapelle zurückerhalten zu haben, darunter „tutto l’altar maggiore fatto di marmo bianco con intarsiatura di marmo di più colori, con urna, ciborio intarsiato di pietre dure, gradini, cartello con iscrizione ed ogni altro adobo per il suddetto altare“.³⁸

Die hier publizierten Dokumente belegen also, dass San Pier Maggiore eine barocke Hochaltarausstattung besaß. Diese war von den Ximenes gestiftet und von Gherardo Silvani entworfen worden und umfasste einen neuen Hochaltar sowie ein neues, großes Ziborium aus verschiedenfarbigem Marmor mit Intarsien aus *pietre dure*. Die Arbeiten waren im Winter 1616 abgeschlossen und der neue Hochaltar wurde am 25. Februar des gleichen Jahres feierlich eingeweiht.³⁹ Doch impliziert die Stiftung eines neuen Ziboriums nicht notwendigerweise die Zerstörung des alten. Dass diese jedoch tatsächlich erfolgte, lässt sich einer Klausel des Patronatsvertrags entnehmen, die ausdrücklich besagt, dass den Ximenes der alte Hochaltar samt seinem Ziborium überlassen werde, *damit* er in der neuen Ausstattung je nach Bedarf verwendet werden könne: „et insieme [mit der Hauptchorkapelle] gli concedono il ciborio di marmo esistente sopra detto altare, e con l’altare predetto *ad effetto di servirsene secondo li tornerà bene*

²⁷ Walter Paatz/Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main 1940–1954, IV, S. 639.

²⁸ ASF, SPM, vol. 229, *Libro dell’Opera, Debitori-creditori 1555–1593*, fol. 141r: „a di XXIII di febraio. I Signori operai e il Signor priore [...] deliberano che si doversi levare il coro che è in mezzo della chiesa, detto il coro degli huomini, e così le due cappelle con le graticole di ferro, una degli Albizzi e una de’ Filicai e l’altare che si dice della Gravida, come haveva commesso lo Ill.mo e Exell.mo Signor Duca Cosimo de’ Medici e così che si facesse fare delle panche per la chiesa, secondo che bisognava e dettoro tal commissione al sopradetto Signor Priore e a Luca Mini proveditore [...]“

²⁹ *Ibidem*, fol. 142r: „Ancora stanziorono a Lorenzo di Bernardo legnnaio lire 32 per uno inginchiatoio di albero con cornice di noce per tenere innanzi allo altare maggiore insieme con un altro fatto più tempo fa, e per uno cupolino di legname fatto da lui per tenere sopra il ciborio di marmo che è dreto allo detto altare, tutto dare avere come disopra in suo conto, in questo c. 42.“ Auf fol. 42r findet sich die entsprechende Gegeneintragung über eine Summe von 32 Lire an Lorenzo di Bernardo.

³⁰ AAF, *Visite Pastorali*, XV, Ins. 2, *Atti di visite diverse dell’arcivescovo Alessandro de’ Medici (1575–1606)*: „Visita pastorale a monasteri e chiese parrocchiali della città“, fol. 12r: „Deinde Illustrissimus et reverendus dominus cardinalis et archiepiscopus Florentinus facta oratione per se ipsum visitavit Sanctissimum Sacramentum, quod in quodam tabernaculo marmoreo super altare maius dicte ecclesie retinebatur in pisside argentea deaurata satis decenter, et sic omnia commendavit.“

³¹ Vgl. zur Kommunionfrequenz: Josef Andreas Jungmann, s. v. Kommunion, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, VI, Freiburg 1986, Sp. 410–412.

³² ASF, SPM, vol. 57, *Ricordanze 1611–1679*, fol. 4v: „[an linken Rand:] ererge un altar di legno il priore per uso della comunione. [...] Ricordo come havendo io considerato che il Santissimo Sacramento dell’altare quando si haveva a comunicare il popolo si collocava da qualche anno qua sopra l’altare degli Alessandri [...]“ Vgl. auch *ibidem*, fol. 10r.

³³ ASF, SPM, vol. 57, *Ricordanze 1611–1679*, fol. 8r. Zu Barni vgl. *ibidem*, fol. 42v.

³⁴ Tanagli hatte Brunacci die Ausgaben vorstrecken müssen, und Giuseppe

Barni war lediglich mit 30 Scudi an den Arbeiten beteiligt, die sich aber insgesamt auf eine Summe von 365 Scudi, 5 Lire und 10 Soldi beliefen. Vgl. den *ricordo* vom 13. März 1612 in: ASF, SPM, vol. 57, *Ricordanze 1611–1679*, fol. 14r.

³⁵ Anhang, Dok. 3.

³⁶ Vgl. den bissigen Kommentar von Guido Carocci, „Notizie del mese di settembre: la chiesa di S. Pier Maggiore e la sua demolizione“, in: *L’illustratore fiorentino: calendario storico*, 9. September 1912, S. 119–121.

³⁷ Anhang, Dok. 4.

³⁸ Anhang, Dok. 5. Mit „urna“ ist der Reliquiensarkophag des hl. Benedikt gemeint, dessen in den Kalixtus-Katakomben gefundene Gebeine 1639

den Nonnen von San Pier Maggiore geschenkt und unter dem Hochaltar niedergelegt worden waren (vgl. ASF, SPM, vol. 56, *Ricordanze 1604–1640*, fol. 46r, 47v). Für die Kosten von Demontage und Transport des Materials musste der Marchese selber aufkommen. Der *scarpellino* Gaetano Giovannozzi wurde dafür am 30. Oktober 1784 mit 181.4.3.4 Scudi entlohnt (ASF, SPM, vol. 357, *Entrata e uscita e quaderno di cassa del soppresso monastero di San Pier Maggiore, 1784–1786*, fol. 2v).

³⁹ Vgl. den *ricordo* vom 25. Februar 1616 in: ASF, SPM, vol. 57, *Ricordanze 1611–1679*, fol. 40v: „[...] si consacrò l’altare maggiore dall’Ill.mo Arcivescovo di Firenze e si incluse le reliquie in esso di San Piero, di San Paolo e San Benedetto.“

nella fabbrica da farsi".⁴⁰ Da zu diesem Zeitpunkt Gherardo Silvanis Entwurf für den Hochaltar und das neue Ziborium bereits vorlag,⁴¹ kann diese Klausel nur besagen, dass die Materialien des alten Hochaltars bei der Herstellung der neuen Ausstattung Wiederverwendung finden sollten – ein Punkt, der offenbar Gegenstand vorausgehender Verhandlungen gewesen war.⁴²

Wir dürfen also davon ausgehen, dass das Ziborium, das Desiderio für San Pier Maggiore geschaffen hatte, zerstört wurde. Daher kann es sich bei dem Ziborium in Washington nicht um dieses Werk handeln. Dieses Ergebnis wird auch durch eine kritische Lektüre der gedruckten Quellen bestätigt. Die angeblich lückenlose Überlieferungsgeschichte des Ziboriums beruht nämlich auf einer Verwechslung des Ziboriums aus dem 17. Jahrhundert mit jenem aus dem Quattrocento, die auf Giovanni Cinellis Neuausgabe von Francesco Bocchis *Bellezze della città di Firenze* zurückgeht.⁴³ In der erweiterten Edition aus dem Jahre 1677 übernahm Cinelli die ausführliche Beschreibung, die Bocchi Desiderios Ziborium gewidmet hatte, unverändert in seinen Text, obwohl er Gherardo Silvanis neues Ziborium vor Augen hatte. Dies hatte zur Folge, dass Giuseppe Richa⁴⁴ und die Guidenliteratur nach ihm weiterhin davon ausgingen, dass das Ziborium auf Hochaltar von San Pier Maggiore von Desiderio

stammte. Diesem Irrtum leistete auch Richa Vorschub, indem er Silvanis Hochaltar und Desiderios Ziborium in einem Atemzug nannte, so dass die beiden Künstler späteren Generationen als Zeitgenossen erscheinen mussten.⁴⁵ Es verwundert daher nicht, dass schließlich Zanobi Covoni am Ende des 18. Jahrhunderts Desiderio nicht nur das Ziborium, sondern den gesamten Hochaltar zuschrieb. Covoni war der Bevollmächtigte für die Abwicklung der Auflösung des Besitzes von San Pier Maggiore in den Jahren 1784–1786 und kannte daher den damaligen Zustand des Hochaltars genau. Er hatte die Verhandlungen geführt, die zur Rückgabe der Ausstattung der Hauptchorkapelle an die Ximenes führte. In einem Brief vom 20. August 1786 an den Großherzog gab er ein kurzes Resümee der Geschichte der Kirche und der wichtigsten Stiftungen. Die Stiftung des neuen Hochaltars durch Sebastiano Ximenes beschreibt er dabei wie folgt: "Et appena acquistatolo impiegò altre più rilevanti somme nel costruirvi un magnifico altare incrostato di marmi e pietre dure, opera singolarissima dello scalpello di Desiderio da Settignano."⁴⁶ Covonis Zuschreibung des gesamten barocken Hochaltars an Desiderio verdeutlicht, dass die Tradition, die das Ziborium von San Pier Maggiore mit diesem Künstler verknüpfte, so tief verwurzelt war,⁴⁷ dass dessen Autorschaft schließlich auf den gesamten Altar übertragen werden konnte.

Interessant ist jedoch, dass Richa nur die Charakterisierung des Tempiettos übernimmt, nicht die gesamte Beschreibung des Ziboriums samt der Laterne und der drei Sockel. Dies spricht dafür, dass er einen Unterschied zwischen der Beschreibung von Bocchi/Cinelli und dem, was er vor Augen hatte, bemerkte.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Anhang, Dok. 9.

⁴⁷ So findet sich in den Vasari-Editionen des 18. und 19. Jahrhunderts seit Bottari immer die gleiche Anmerkung der Kommentatoren, dass sich das Ziborium von Desiderio auf dem Hochaltar von San Pier Maggiore befände. Vgl. z. B. Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti: corrette da molti errori e illustrate con note*, hg. von Giovanni Bottari, I, Rom 1759, S. 384: "cioè il ciborio che è sull'altar maggiore". Die Anmerkung wird auch noch wiederholt, als San Pier Maggiore längst abgerissen war; vgl. z. B. die Vasari-Edition von 1791: *idem*, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti [...] arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni*, hg.

Bevor ich mich der Analyse des Ziboriums in Washington zuwende, möchte ich einen kurzen Blick auf die Auftraggeber der neuen Ausstattung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore werfen. Wie wir sehen werden, lassen sich aus den Überlegungen zur Familie Ximenes zusätzliche Argumente gewinnen, die meine Ergebnisse stützen.

Zur Familie Ximenes

Sebastiano Ximenes und sein Vetter Rodrigo stammten aus einer jüdischen, ursprünglich in Spanien sesshaften Familie, die, zum christlichen Glauben übergetreten, den Namen der spanischen Adelsfamilie Ximenes d'Aragona angenommen hatte.⁴⁸ Anfang des 16. Jahrhunderts ließen sich die Ximenes in Lissabon nieder und entwickelten sich rasch zu einer erfolgreichen Kaufmannsfamilie mit internationalen politischen und geschäftlichen Verbindungen. Gemeinsam mit anderen bedeutenden portugiesischen Marranen, wie den Familien d'Evora und Caldeira, mit denen sie auch verschwägert waren, sowie den Fugger und Welser dominierten sie das internationale Konsortium, das den europäischen Pfeffer- und Getreidehandel kontrollierte.⁴⁹ Ferdinando di Odoardo Ximenes (1526–1600), der sich als erster seiner Familie in Florenz niederließ, galt als der reichste Privatmann seiner Zeit. Ihm und seinem weitgespannten Handelsnetz

von Guglielmo Della Valle, IV, Siena 1791, S. 75. Dagegen verknüpfte die Guidenliteratur Richas Nachricht über die Modernisierung der Hauptchorkapelle mit Bocchis Beschreibung des Ziboriums. Vgl. z. B. Follini/Rastrelli (Anm. 18), V, S. 91f.: "L'altar maggiore era stato fatto rimodernare col disegno di Gherardo Silvani, dal marchese Sebastiano Ximenes. [...] il ciborio che rimaneva in alto su' gradini dell'altare era cosa molto bella, fu lavorato in marmo carrarese da Desiderio da Settignano e si ammirava un elegante e raro disegno."

⁴⁸ Giorgio Viviano Marchesi, *Galeria dell'onore ove sono descritte le segnalate memorie del sagr'ordine militare di S. Stefano P. e M. e de'suoi cavalieri*, Forlì 1735, S. 366, 401, 426, 447, 469 u. 479; Giuseppe Maria Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze*, Neapel 1754, I, S. 109f.; *ibidem*, II, S. 226; Carlo Sebregondi, *Famiglie patrizie fiorentine*, I, Florenz 1940: Ximenes d'Aragona, Taf. I–V.

⁴⁹ Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, II, London 1972, Kap. III, S. 282–321.

war es zu verdanken, dass regelmäßige Lieferungen von Getreide aus Nordeuropa in die seit der Mitte der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts von Hungersnöten gebeutelte Toskana gelangten.⁵⁰ Doch waren es nicht nur diese Verdienste, sondern auch das immense Vermögen der Ximenes, das Ferdinando I. de' Medici veranlasste, die Familie durch die Verleihung einer Reihe von Privilegien nach Florenz zu ziehen. Er nahm sie in den von Cosimo I. gegründeten Ritterorden des hl. Stefan auf, was einer Nobilitierung gleichkam,⁵¹ und schenkte ihnen den alten Medici-Palast in Pisa. Auch Sebastiano di Tommaso, der für die neue Ausstattung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore verantwortlich war, erfreute sich der persönlichen Gunst des Großherzogs. So erhob ihn Ferdinando I. 1593 zum Markgrafen von Saturnia und gab ihm ein Jahr später die aus einer bedeutenden Nebenlinie der großherzoglichen Familie stammende Caterina di Raffaele di Francesco de' Medici zur Frau.⁵² Sebastiano bekleidete zahlreiche öffentliche Ämter und wurde 1625 zum Senator ernannt. 1603 erwarb er ein Haus im Borgo Pinti, das von Giuliano und Antonio da Sangallo in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts errichtet worden war und ließ es von dem Architekten umbauen, dem er auch die Umgestaltung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore anvertraut hatte: Gherardo Silvani.⁵³

⁵⁰ *Ibidem*, S. 364–368. Vgl. zu der wirtschaftlichen Situation der Toskana in dieser Zeit Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici: a Sua Altezza Reale il Serenissimo Pietro Leopoldo Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana*, Florenz 1781, II, S. 459–480; Samuel Berner, "Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", in: *Studies in the Renaissance*, XVIII (1971), S. 202–246: 214f.

⁵¹ Danilo Barsanti, "Portoghesi a Firenze: le commende Ximenes e Mendez", in: *Toscana e Portogallo: miscellanea storica nel 650° anniversario dello Studio generale di Pisa*, Pisa 1994, S. 191–193; Franco Angiolini, "La nobiltà 'imperfetta': cavalieri e commende di Santo Stefano nella Toscana moderna", in: *Quaderni storici*, XXVI (1991), S. 875–899; *idem*, *I cavalieri e il principe: l'Ordine di Santo Stefano e la società toscana in età moderna*, Florenz 1996.

⁵² Sebregondi (Anm. 48), Taf. V.

⁵³ Vgl. den Vertrag vom 11. Oktober 1603 in: ASF, *Notarile moderno*, vol. 5793, "Ser Bernardo di Carlo Masini, 1603–1604", fol. 75v–80v.

Die Ximenes gehörten damit zu jenen Emporkömmlingen, deren Aufstieg von den Großherzögen konsequent durch die Verleihung von Privilegien, Ehrenämtern und Adelstiteln gefördert wurde.⁵⁴ Ziel war es, eine neue promediceische Elite zu schaffen, die dem Fürsten ebenso verpflichtet wie ergeben war. Diese neue Elite verschmolz mit dem alten florentinischen Patriziat und ließ eine höfische Gesellschaft entstehen, die danach trachtete, durch prunkvolles Mäzenatentum ihrem neu gewonnenen sozialen Prestige Ausdruck zu verleihen.⁵⁵

Charakteristisch für diese Situation im großherzoglichen Florenz war das Bestreben, Patronatsrechte von Kapellen zu erwerben, um diese mit größtmöglichem Prunk auszustatten.⁵⁶ Die Ximenes befanden sich hier nicht nur im Wettstreit mit den alteingesessenen Patriziern wie den Gaddi, Niccolini und Salviati, deren neue Familienkapellen in den letzten Jahrzehnten des Cinquecento entstanden,⁵⁷ sondern auch mit anderen Parvenüs wie den Usimbardi, deren Kapelle in Santa Trinita von Lodovico Cigoli entworfen wurde.⁵⁸ Dabei war die Familienkapelle als öffentlicher Raum und Grabstätte der Familienmitglieder ein Statussymbol, das die erreichte gesellschaftliche Position durch eine reiche und kostbare Ausstattung vor Augen führte. Religiöses und Profanes, christliche Jenseitshoffnungen, der Gedanke der *Memoria* und die Zurschaustellung

politischer Macht und irdischen Reichtums ließen sich hier vereinen, ohne die Gebote der Frömmigkeit zu verletzen.

Doch ist der Erwerb der Patronatsrechte der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore und deren umfassende und kostspielige Neugestaltung durch die Ximenes nicht nur als ein Akt der *magnificenza* und der Selbstdarstellung zu verstehen. Eine wichtige Rolle dürfte dabei auch ihre prekäre religiöse Situation gespielt haben, denn die Ximenes waren Marranen, das heißt zum Christentum konvertierte Juden. Sie gehörten damit zu jenem Personenkreis, der besonders von der Inquisition verfolgt wurde, da viele Marranen sich als Katholiken ausgaben, heimlich jedoch den jüdischen Glauben praktizierten. Zwar betrieben die toskanischen Großherzöge seit Cosimo I. eine judenfreundliche Politik, die 1593 in der *Costituzione Livornina* von Ferdinand I gipfelte,⁵⁹ dieser Erlass, der das Wachstum von Livorno fördern sollte, aber Auswirkungen auf die gesamte Toskana hatte, zielte vor allem auf die kapitalstarke und unternehmerische Elite der portugiesischen Marranen, denen nicht nur eine Reihe von Privilegien und Schutz vor der Inquisition, sondern auch vollständige Religionsfreiheit versprochen wurde.⁶⁰ Doch geboten weder diese Privilegien noch Reichtum und eine einflussreiche politische Stellung der Inquisition Einhalt, wie zahlreiche Beispiele be-

legen.⁶¹ Wirksamen Schutz vor der Verfolgung bot lediglich eine untadelige katholische Lebensführung.

Gherardo Silvanis Umgestaltung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore

Die problematische Situation der marranischen Familien im damaligen Europa hilft nun auch besser zu verstehen, warum die Wahl der Ximenes bei der Suche nach einem geeigneten Objekt für eine großzügige Stiftung auf die Kirche von San Pier Maggiore fiel. Zwar war diese ihre Pfarrkirche; doch bot sie den Ximenes vor allem die seltene Gelegenheit, den Patronat einer Hauptchorkapelle zu erwerben und diese entsprechend den Dekreten des Tridentinums umzugestalten. Die Umgestaltung schloss auch die Errichtung eines neuen, von Pilastern getragenen Triumphbogens aus Pietra Serena ein.⁶² Wie dieser ausgesehen haben könnte, verdeutlicht das Beispiel der Hauptchorkapelle von Santa Felicita, deren Neugestaltung von Lodovico Cigoli im Auftrag von Piero Guicciardini im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts begonnen und später von Gherardo Silvani vollendet wurde (Abb. 3).⁶³ Hier hatte Cigoli eine von Halbsäulen getragene und von einem Tympanon überfangene, fassadenartige Blendarchitektur geschaffen, deren hoch geschwungener Eingangsbogen den Blick in die Kapelle freigab. Das große, ehemals im Bogenscheitel angebrachte Wappen der Guicciardini verwies dabei unmissverständlich auf den Stifter und Patron der Kapelle.

Wie der Wortlaut des Dokuments vermuten lässt, könnte Silvanis Verblendung des Eingangsbogens der



3 Florenz, Santa Felicita, Innenansicht gegen Osten

gotischen Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore ähnlich ausgesehen haben, zumal die ursprünglich vorgesehenen Pilaster schließlich in Säulen abgewandelt wurden, wie ein späteres Dokument andeutet.⁶⁴ Wie in Santa Felicita diente die barocke Blendarchitektur dazu, den Blick des Betrachters auf die Hauptchorkapelle und den unterhalb des Triumphbogens aufgestellten Hochaltar zu lenken. Die prospekthafte Gestaltung

⁵⁴ Vgl. die in Anm. 50 zitierte Literatur und Antonio Anzilotti, *La costituzione interna dello stato fiorentino sotto il Duca Cosimo I de' Medici*, Florenz 1910; Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana, I: I Medici*, Turin 1976; Robert B. Litchfield, "Office-Holding in Florence after the Republic", in: *Renaissance Studies in Honour of Hans Baron*, Florenz 1971, S. 546–551; Franco Angiolini/Paolo Malanima, "Problemi della mobilità sociale a Firenze tra la metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento", in: *Società e storia*, II (1979), 4, S. 17–47.

⁵⁵ Vgl. für diese neue Definition der 'nobiltà' Vincenzo Borghini, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, hg. von J.R. Woodhouse, Bologna 1971, S. 16f.; Furio Diaz, "L'idea di una nuova élite sociale negli storici e trattatisti del principato", in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Akten der Tagung Florenz 1980, II, Florenz 1983, S. 665–681.

⁵⁶ Siehe zu dieser Tendenz Giorgio Spini, *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Florenz 1974; Vittorio Franchetti Pardo, "L'architettura toscana del Seicento", in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea*

Palladio, XXIII (1981), S. 99–117; Carlo Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Rom 1990; Rosamaria Martellacci, "Cappelle gentilizie fiorentine in epoca di Controriforma", in: *Architetture di altari e spazio ecclesiale: episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, hg. von Carlo Cresti, Florenz 1995, S. 74–111.

⁵⁷ Vgl. *ibidem* und die dort angegebene Literatur zu den einzelnen Kapellen.

⁵⁸ Zum kometenhaften Aufstieg der Usimbardi *ex nibilo* in die höchsten und einflussreichsten Ämter vgl. Berner (Anm. 50), S. 205f.

⁵⁹ Attilio Milano, "La costituzione 'Livornina' del 1593", in: *La rassegna mensile di Israel*, XXXIV (1968), S. 397–432; Lucia Frattarelli Fischer/Paolo Castagnoli, *Le Livornine del 1591 e del 1593*, Livorno 1987.

⁶⁰ Das Privileg war zunächst auf 25 Jahre beschränkt, wurde dann aber verlängert. Juden brauchten keine Diskriminierungen zu fürchten, und wer Marrane war, konnte zum Judentum zurückkehren, ohne die Inquisition fürchten zu müssen. Vgl. Milano (Anm. 59), S. 397–420.

⁶¹ So konnte Cosimo I seinen eigenen Arzt Odoardo Gomez nicht vor der Inquisition schützen. Vgl. *Processi del S. Uffizio di Venezia contro ebrei e giudaizzanti (1548–1560)*, hg. von Pier Cesare Joly Zorattini, I, Florenz 1980, S. 225–247, und II, Florenz 1982, S. 67–96. Auch Alvaro Mendes, der Sohn von Fernando Mendes, eines einflussreichen Auditors di Rota in Florenz, konnte sich nur durch die Flucht nach Konstantinopel retten. Obwohl Ritter des hl. Ordens von Santiago und gut eingeführt an den Höfen Englands und Frankreichs, wo er der Finanzier und Ratgeber Caterina de' Medicis war, wurde er 1588 vor das venezianische Inquisitionsgericht gestellt. Vgl. Hermann Kellenbenz, "I Mendes, i Rodrigues d'Evora e i Ximenes nei loro rapporti commerciali con Venezia", in: *Gli ebrei e Venezia: secoli XIV–XVIII*, Akten der

Tagung Venedig 1983, hg. von Gaetano Cozzi, Mailand 1987, S. 143–161; Brian Pullan, *Gli ebrei d'Europa e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, Parma 1985, S. 290f.

⁶² Vgl. Anhang, Dok. I.

⁶³ Valentina Fallani, "Piero Guicciardini, il Cigoli, Gherardo Silvani e nuovi documenti sulla Cappella Maggiore della chiesa di Santa Felicita di Firenze", in: *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hg. von Cristina De Benedictis, Florenz 1996, S. 173–191; Francesca Fiorelli Masci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Florenz 1986, S. 101–105, 151–153.

⁶⁴ ASF, SPM, vol. 351, *Filza I degli affari del patrimonio di San Pier Maggiore, 1784–1785*, Ins. 10: "Inventario di tutti i mobili, arredi sacri, argenti ri-

des Triumphbogens war daher Teil einer szenographischen Zurschaustellung des Hochaltars und des darauf aufgestellten Ziboriums mit dem Allerheiligsten. Sie entsprach einer der wichtigsten Bestimmungen des Konzils von Trient, die eine Aufbewahrung der Eucharistie *nur* auf den Hochaltären der Kirchen forderte und das Tabernakel in neuer Weise als das Zentrum der Kirche definierte.⁶⁵ So stellte laut den *Instructiones* des hl. Karl Borromäus der Hochaltar das Ziel der die Kirche durchschreitenden Gläubigen dar, wobei das Tabernakel nicht nur für den Klerus, sondern für alle Gläubigen gut sichtbar aufgestellt sein sollte.⁶⁶ Diesem kam nun als Symbol des eucharistischen Dogmas und damit der katholischen Lehre der Transsubstantiation eine zentrale Bedeutung in der liturgischen Ausstattung der Kirche zu, da es in seiner hervorgehobenen Position den "Triumph der Rechtgläubigkeit über die Häresie" symbolisieren sollte.⁶⁷ Das Dekret hatte bekanntlich die Entstehung zahlreicher monumentaler Ziborien auf dem Hochaltar zur Folge.

Zur barocken Neugestaltung gehörten nun aber auch eine neue Treppenanlage, das aus Nussbaum gefertigte Chorgestühl hinter dem Hochaltar und eine neue Freskenausstattung. Letztere ist in den Quellen überliefert und wurde von den Malern Matteo Rosselli, Fabrizio Boschi und Niccodemo Ferrucci ausgeführt⁶⁸ – Malern also, die zu den führenden Künstlern des damaligen Florenz gehörten und sowohl für die Großherzöge selber als auch für die höfischen Kreise tätig waren. Während Matteo Rosselli und Fabrizio Boschi auf den seitlichen Wänden der Hauptchorkapelle Szenen aus dem Leben Petri darstellten, sind wir über das Sujet der Fresken von Niccodemo Ferrucci,

die sich unterhalb und um die Orgelempore herum auf der Kapellenrückwand befanden, nicht unterrichtet. Aufgrund der Dedikation der Kirche dürfte es sich dabei ebenfalls um Petruszenen gehandelt haben. Die Fresken wurden beim Abriss der Kirche zerstört und es existiert keine bildliche Dokumentation. Doch lässt sich wenigstens von Fabrizio Boschis Gemälde eine gewisse Vorstellung gewinnen, da der Maler dasselbe Sujet – *Die hll. Petrus und Paulus werden zum Martyrium geführt* – bereits 1606 in einer Pala für die Certosa del Galluzzo behandelt hatte.⁶⁹

Ein Grundriss, der vor 1784 angefertigt wurde, bildet einen Anhaltspunkt für die Rekonstruktion der marmornen Treppenanlage (Abb. 4). Er zeigt eine geschwungene, mehrstufige Treppenanlage, die sich ins Langhaus erstreckt. Sie wurde von marmornen Chorschranken eingefasst, die mit Ximenes-Wappen geschmückt waren.⁷⁰ Zusammen mit dem oberhalb des Triumphbogens angebrachten, als kostbare Marmorintarsie ausgeführten Wappenschild der Ximenes⁷¹ kennzeichneten sie den gesamten Chorbezirk der Kirche als Patronat dieser Familie. Die mehrstufige Treppenanlage erhob das Presbyterium und den Hochaltar über das Niveau des Mittelschiffes. Sie war daher ebenso wie der Triumphbogen Teil jener wirkungsvollen prospekthaften Inszenierung, die den Blick des in die Kirche eintretenden Gläubigen auf den Hochaltar und das Sakramentstabernakel fokussierte.

Es kam Sebastiano Ximenes daher offenbar nicht nur auf eine künstlerisch zeitgemäße und prunkvolle Gesamtausstattung an, die seinem Reichtum und seiner gesellschaftlichen Stellung entsprach und mit den Stiftungen anderer dem Hof nahestehenden Familien

trovati nel monastero di San Pier Maggiore", Nr. 42: "Una cassetta grande entrovì i parati che coprono le colonne dell'altar maggiore di fondo rosso con ricamo d'oro ed argento in no. 4 pezzi".

⁶⁵ Hans Caspary, "Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum", in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, IX (1965), S. 103–130: 125.

⁶⁶ Carlo Borromeo, "Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae" (1577), in: *Trattati d'arte del Cinquecento: tra maniera e Controriforma*, hg. von Paola Barocchi, III, Bari 1962, S. 3–113: 22.

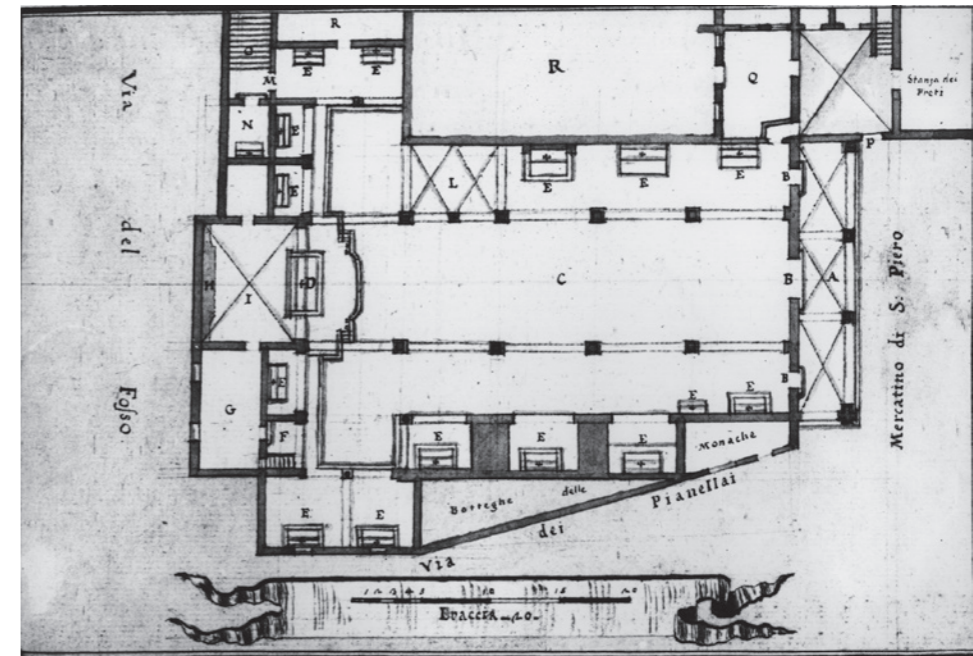
⁶⁷ Caspary (Anm. 65), S. 126.

⁶⁸ Bocchi 1677 (Anm. 6), S. 356; Richa (Anm. 13), I, S. 144f.

⁶⁹ Das Bild befindet sich heute im Museum des Cenacolo di San Salvi in Florenz. Siehe dazu *Fabrizio Boschi: pittore barocco di "belle idee" e di "nobiltà di maniera"*, Kat. der Ausst., hg. von Riccardo Spinelli, Florenz 2006, S. 76, Nr. 7.

⁷⁰ Vgl. Anhang, Dok. 2, 5, 6.

⁷¹ Siehe Anhang, Dok. 5.



4 Grundriss von San Pier Maggiore. Prag, Staatsarchiv, Familienarchiv der Habsburger in der Toskana, Inv. VII, 2/6 (Cabrei, vol. 2: *Chiese della città di Firenze*)

konkurrieren konnte. Die tridentinischen Normen konforme Gestaltung des Hochaltars mit dem monumentalen Ziborium zielte ebenso darauf ab, die katholische Rechtgläubigkeit des Stifters unter Beweis zu stellen. Denn Ximenes war und blieb in den Augen seiner Zeitgenossen trotz seines Reichtums und der Gunstbezeugungen der Großherzöge ein aus fremden Ländern stammender jüdischer Parvenu von dubioser religiöser Gesinnung. Dieses offenbar tief sitzende Ressentiment gegenüber den marranischen Familien ist noch in einem Dokument des Jahre 1754 zu spüren, in dem es von Sebastiano Ximenes heißt: "un portoghese venuto di nuovo nella città nostra e forese alla nostra fede".⁷²

Die Rekonstruktion der barocken Neugestaltung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore bestätigt somit nicht nur die bereits aus der Analyse der

Dokumente gewonnenen Erkenntnisse. Sie macht auch deutlich, dass das Ziborium von Desiderio in der Planung Gherardo Silvanis und seiner Auftraggeber nicht nur aus praktischen und religiösen Erwägungen, sondern auch aus ästhetischen Gründen keinen Platz haben konnte. Allzu sehr hätten der weiße Marmor und die schlichten Formen der Frührenaissance mit der am neuen Hochaltar entfaltenen Pracht kostbarer Materialien und der üppigen barocken Formensprache seines Dekors kontrastiert. Desiderios Werk war denn auch nicht das einzige Sakramentstabernakel aus dem Quattrocento, das einer barocken Umgestaltung zum Opfer fiel. Das gleiche Schicksal ereilte das Ziborium, das Francesco di Simone Ferrucci um 1485 für den Hochaltar des Doms von Prato geschaffen hatte.⁷³ Nachdem es schon am Ende des 16. Jahrhunderts

⁷² ASF, SPM, vol. 42, *Notizie e descrizioni delle cappelle e sepolture della chiesa di San Pier Maggiore fatta dall'Ill.mo Signore Simone Bindo Peruzzi circa l'anno 1754*, fol. 3r.

⁷³ Die Dokumente zum Prateser Ziborium wurden von Cornelius von Fabriczy, "Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole", in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXIX (1908), S. 1–28: 8, 25f., publiziert.

vom Hochaltar entfernt worden war, dürfte auch hier die barocke Umgestaltung des Presbyteriums durch Gherardo Silvani sein Schicksal endgültig besiegelt haben.⁷⁴ In anderen Fällen haben sich die abgebauten Ziborien immerhin erhalten: so das große Marmorziborium von Mino da Fiesole, das 1590 vom Hochaltar des Doms von Volterra entfernt worden war,⁷⁵ oder das Ziborium des im frühen 17. Jahrhundert abgerissenen Hochaltars von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano.⁷⁶

Fragt man sich nun, wie das Ziborium ausgesehen haben könnte, das den künstlerischen und liturgischen Höhepunkt der barocken Umgestaltung des Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore darstellte, so liefert uns Silvani etwas später entstandenes Ziborium in San Simone in Florenz (Abb. 5) einen guten Anhaltspunkt. Hier hatte der Architekt im Auftrag des Malteserritters Fra Bartolomeo Galilei in den Jahren 1625–1630 ebenfalls eine durchgreifende barocke Neugestaltung der Kirche durchgeführt, die geschnitzte Decken und einen neuen Hochaltar einschloss. Das Ziborium, das noch heute den Hochaltar schmückt, hat die Form eines achteckigen Tempiettos. Vorgestellte Säulchen tragen ein verkröpftes Gesims, auf dem

die mit Biberschwänzen geschmückte Kuppel ruht, die der Domkuppel Brunelleschis nachgebildet ist. Der Tempietto erhebt sich über einer Basis, die von ausladenden geschweiften Voluten mit Engelsköpfchen getragen wird. Der Tempietto und die Basis sind in verschiedenfarbigem Stein und *pietre dure*, die Kuppel dagegen aus schlichtem weißem Marmor gearbeitet.

Silvanis Ziborium für den Hochaltar in San Pier Maggiore könnte eine ähnliche Gestalt besessen haben. Wie schon gezeigt wurde, war es ebenfalls in verschiedenfarbigem Marmor ausgeführt und mit Intarsien aus *pietre dure* geschmückt.⁷⁷ Nach Richas Zeugnis besaß es einen achteckigen Grundriss,⁷⁸ und seine Kuppel wurde ebenfalls von Säulchen getragen, wie ein Dokument, das die spätere Umarbeitung des Altares betrifft, vermuten lässt.⁷⁹ Die Kuppel trug eine kleine Laterne, die, wie in San Simone, von einer Kugel und einem Kreuz bekrönt war. Reparaturarbeiten an der Kuppel und an der Laterne werden mehrfach in den Dokumenten des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt,⁸⁰ ebenso wie an der hölzernen Treppe, die hinter dem Altar den Zugang zum Ziborium ermöglichte und ein ähnliches Aussehen gehabt haben könnte wie diejenige, die sich in San Simone erhalten hat.⁸¹

⁷⁴ Ferdinando Baldanzi, *Della chiesa cattedrale di Prato: descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato 1846, S. 33.

⁷⁵ Vgl. Gaetano Leoncini, *Illustrazione sulla Cattedrale di Volterra*, Siena 1869, S. 29, 73, 117. Zuvor hatte man im Zuge der tridentinischen Reformen den Chor hinter den Hochaltar verlegt, diesen neu gestaltet, geschnitzte barocke Decken in den Kirchenschiffen eingezogen und die Chorkapelle mit neuen Fresken ausgestattet.

⁷⁶ Vgl. Doris Carl, *Benedetto da Maiano: Ein Florentiner Bildbauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, Regensburg 2006, S. 221–241: 229. Von den Ziborien des Quattrocento verblieben lediglich Vecchiettas Bronzeziborium im Dom von Siena und Benedetto da Maianos Ziborium in San Domenico, ebenda, am Hochaltar. Vecchiettas Ziborium hatte schon 1542 auf einem von Baldassarre Peruzzi entworfenem hohen Stufenaltar Aufstellung gefunden, dessen Gestalt tridentinischen Normen entsprach. Benedetto's Ziborium hingegen entging der Entfernung, weil die Hauptchorkapelle mit dem Hochaltar in der Hand der Familie Spannocchi verblieb, und diese den Hochaltar nach dem Vorbild des Domes 'modernisieren' ließen. Vgl. *eadem*, "Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi, con

un excursus per la storia architettonica della chiesa", in: *Rivista d'Arte*, XLII (1990), S. 3–74: 37f.

⁷⁷ Vgl. Anhang, Dok. 3, 5, 8.

⁷⁸ Richa (Anm. 13), I, S. 144.

⁷⁹ Vgl. meine Ausführungen zum Schicksal und den Umarbeitungen des Hochaltars unten, S. 299–300, und AOI, vol. 5694, *Uscita. Filza di computisteria di riscontro di cassa dal primo luglio 1786 a tutto il dì 6 marzo 1787*, Nr. 15/I, Ins. 479: im Konto von Giuseppe Saracini den Eintrag Nr. 273 vom 21. Oktober: "Per essere andati a segare i perni di 6 colonnine di marmo dell'altare, e perso mezza giornata sc. 1.6.8."

⁸⁰ ASF, SPM, vol. 241, *Conti e ricevute dal dì 23 di settembre 1675 al dì 26 di Marzo 1679*, segn. Y 4, Nr. 296: das Konto von Ambrogio Cattani vom 20. Mai 1679, und vol. 267, *Filza di conti e ricevute, 1.7.1780–31.5.1784*, segn. E, Nr. 573: das Konto von Gaspero Pollini.

⁸¹ Vgl. für die Treppe den der im Anhang (Dok. 4) publizierten Petition beigefügten Zahlungsbeleg: "1731 a 31 gennaio [stile fior.] sc. 6.3, portò cantanti maestro Filippo Bimbi legnajolo per aver restaurato la scaletta di legno dietro a detto altare, compreso il gesso" (ASF, SPM, vol. 351, *Filza I degli affari del patrimonio di San Pier Maggiore, 1784–1785*, Ins. 18: "Affare Ximenes").

Während die Ausführung des Ziboriums in San Simone in den Händen von Giovanni Battista Cennini lag,⁸² dürfte dasjenige in San Pier Maggiore von Agostino Bugiardini gearbeitet worden sein, da dieser, sicherlich nicht zufällig, bei der Absprache mit Domenico Brunacci anwesend war.⁸³ Gherardo Silvani und Agostino Bugiardini gehörten zu den Schülern von Giovanni Caccini und waren zusammen mit Cennini an der Ausführung des prunkvollen Ziboriums beteiligt, das Caccini im Auftrag von Giovanni Battista Michelozzo für den neuen Hochaltar von Santo Spirito entworfen hatte. Dort führten Silvani und Bugiardini gemeinsam den Sockel aus, der, wie in San Simone, auf weit ausladenden Konsolen mit Engelsköpfchen ruht. Nach Caccinis Tod im Jahre 1608 war es Silvani, der den Hochaltar von Santo Spirito vollendete.⁸⁴

Schwieriger ist es, sich vom barocken Hochaltar in San Pier Maggiore eine Vorstellung zu machen. Wie die hier publizierten Dokumente belegen, wurde die Ausstattung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore samt Hochaltar, Ziborium, Fußboden und Treppenanlage zunächst in den Palast des Marchese Ximenes im Borgo Pinti transportiert und gelangte dann als seine Schenkung in den Besitz des Ospedale degli Innocenti.⁸⁵ Dort hatte man unter der Leitung des Architekten Bernardo Fallani mit der Neugestaltung der Kirche begonnen und die frühere Ausstattung, darunter das Hochaltarbild von Domenico Ghirlandaio samt dem Rahmen von Giuliano und Antonio da Sangallo, entfernt.⁸⁶ Der Stufenaltar aus San Pier Maggiore, der in der neuen Kirche aufstel-

⁸² Bruno Santi, s. v. Giovanni Battista Cennini, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Rom 1979, S. 571f.

⁸³ Vgl. Anhang, Dok. I.

⁸⁴ Acidini Luchinat (Anm. 26), S. 340.

⁸⁵ Anhang, Dok. 5–7; vgl. für Abriss und Transport oben, Anm. 38. Der Vorsteher des Ospedale, Francesco Niccolini, war zunächst mit der Bitte an den Marchese herangetreten, ihm die Chorschranke für die Neuausstattung der Kirche zu verkaufen, worauf ihm Ximenes diese samt Altar zum Geschenk anbot, wie Niccolini in einem Brief an den Großherzog Pietro Leopoldo vom 6. Mai 1785 berichtet: "[...] pensai di chiedere al Marchese



5 Giovanni Battista Cennini, Ziborium. Florenz, San Simone

Ximenes la balaustrata di marmo di sua pertinenza, che era nell'antica chiesa di San Pier Maggiore, e egli m'accordò in dono non solo la detta balaustrata, ma tutto ancora l'altar di marmo con i suoi finimenti" (AOI, vol. 6286, *Filza d'archivio di negozi diversi*, 1785, fol. 236r).

⁸⁶ Francesco Bruni, *Storia dell'I. e R. Spedale di S. Maria degli'Innocenti di Firenze e di molti altri pii stabilimenti [...]*, Florenz 1819, I, S. 8f.; Federigo Fantozzi, *Nuova guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Florenz 1847, S. 421; Guido Morozzi/Attilio Piccini, *Il restauro dello spedale di Santa Maria degli Innocenti 1966–1970*, Florenz 1971, S. 51f.; *Gli Innocenti e Firenze nei secoli: un ospedale, un archivio, una città*, hg. von Lucia Sandri, Florenz 1996, S. 145f.



6 Florenz, Santa Maria degli Innocenti, Presbyterium

lung finden sollte, wurde nach einem Entwurf von Fallani vom *scarpellino* Bartolomeo Buoninsegna vollständig umgearbeitet, so dass es unmöglich ist, eine Vorstellung von seinem ursprünglichen Aussehen zu gewinnen. Der Abrechnung von Buoninsegna, die hier im Anhang nur auszugsweise wiedergegeben werden kann, ist jedoch zu entnehmen, dass die Maße des Al-

tares den Proportionen der Kirche angepasst, die Stufen der ehemaligen Treppenanlage auf zwei und die Stufen des Altares selber auf drei reduziert wurden. Wiederverwendet wurden die mit bunten Marmoreinlagen geschmückten Stufen des Altares, während die Volutenkonsolen der obersten Stufe ebenso wie die vorderen und seitlichen Kartuschen der Mensa neu gearbeitet wurden.⁸⁷ Da der Altar den Blick auf das Tafelbild von Domenico Ghirlandaio nicht verstellen sollte, das nun in einem Ädikularahmen an der Chorrückwand seinen Platz fand (Abb. 6),⁸⁸ hatte man für Silvanis Ziborium ebenso wie für den geschnitzten und vergoldeten Rahmen der Brüder Sangallo keine Verwendung mehr. Vom Ziborium fehlt seither jede Spur.⁸⁹

Das Ziborium in Washington

Wie gezeigt wurde, handelt es sich bei dem Ziborium in Washington nicht um das Tabernakel, das Desiderio für den Hochaltar von San Pier Maggiore geschaffen hat. Dieses Ergebnis schließt jedoch weder die von Caglioti und Paolozzi Strozzi vorgeschlagene Zuschreibung an Benedetto da Maiano aus, noch widerlegt es die These von Coonin und Gentilini, dass das Werk aus Elementen des Quattrocentos und Ergänzungen des 19. Jahrhunderts zusammengesetzt sei. Ich werde daher im Folgenden das Ziborium einer genauen technischen und stilistischen Untersuchung unterziehen, um die Zuschreibung an Benedetto da Maiano zu überprüfen und Ergänzungen von eventuell originalen Bestandteilen zu unterscheiden. Dabei

de schon 1736–1739 von Ferdinando Ruggieri verändert (vgl. Paatz/Paatz [Anm. 27], II, S. 74; Fiorelli Malesci [Anm. 63], S. 101f.). Auch andere kostbar mit *pietre dure* geschmückte Ziborien wurden entfernt und gingen verloren, da sie unpraktisch und auch aus theologischen Gründen obsolet geworden waren, als die Auseinandersetzung über die Eucharistie ein Ende fand. So wurde das monumentale Ziborium, das am Ende des Cinquecento auf dem Hochaltar von Ognissanti überliefert ist, 1674 durch das Bronzekruzifix von Bartolomeo Cennini ersetzt (Paatz/Paatz [Anm. 27], IV, S. 423). Der Verlust betraf auch die monumentalen Ziborien aus Holz, die als zu groß und deshalb als störend empfunden wurden. Vgl. die Bemerkung von Richa (Anm. 13), I, S. 271, zum Ziborium in San Jacopo tra i Fossi, das

bieten sich Benedettos unverändert auf uns gekommene Ziborien in San Gimignano und Siena wegen der Übereinstimmungen des formalen Aufbaus zum Vergleich an.

Das Ziborium besteht aus sechs Elementen (Abb. 7): dem untersten Sockel, der in der Mitte und an den Ecken mit Rosetten geschmückt ist (1); einem zweiten Sockel, der mit Cherubsköpfchen geschmückt und mit dem Fuß des Ziboriums aus einem Block gearbeitet ist (2); der Basis des Tempiettos (3); dem Tempietto selber (4); der Kuppel samt angearbeitetem *cornicione* (5) und der Laterne (6).

Was den untersten Sockel angeht, so lässt sich jetzt bestätigen, was schon öfters vermutet wurde: dass dieser nicht zum ursprünglichen Bestand gehört.⁹⁰ In dem Antrag, den der Antiquitätenhändler Tito Gagliardi 1876 an das Florentiner Ufficio Esportazione für die Ausfuhr des Ziboriums stellte, ist dessen Höhe mit 2,90 m angegeben.⁹¹ Dies entspricht genau den Maßen unseres Ziboriums, jedoch ohne den 31 cm hohen Sockel.⁹² Es kann daher kein Zweifel bestehen, dass dieser erst von den Rothschilds hinzugefügt wurde, nachdem sie das Ziborium von Gagliardi erworben hatten.

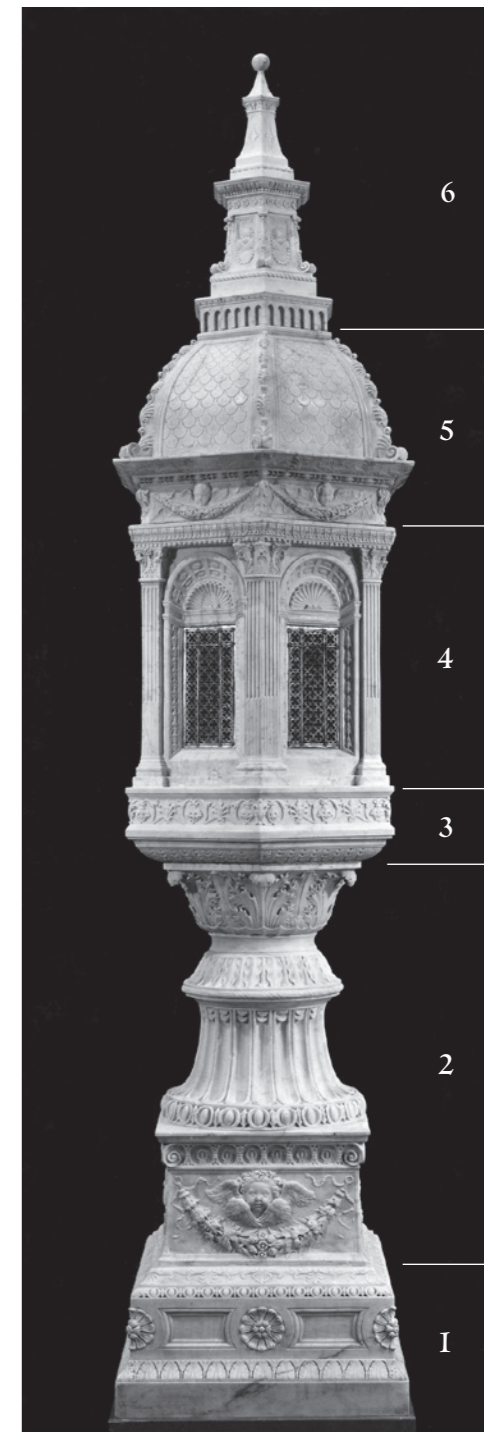
Auch die Untersuchung der Basis des Tempiettos ergibt, dass diese ursprünglich nicht zum Ziborium gehört haben kann. Ihre Unterseite weist eine circa fünf Zentimeter tiefe runde Aushöhlung auf (Abb. 8), während der Ziboriumsfuß oben eine plane Oberfläche besitzt; hier befindet sich außerdem eine rechteckige Öffnung, die der Verankerung des darüber

eine Stiftung von Ferdinando II war: “[...] mancando il grande e ricco ciborio, il quale, benché fosse tutto d’intagli dorati, donato da Ferdinando II, è stato levato via dai Padri, perché la grande macchina recava loro imbarazzo”.

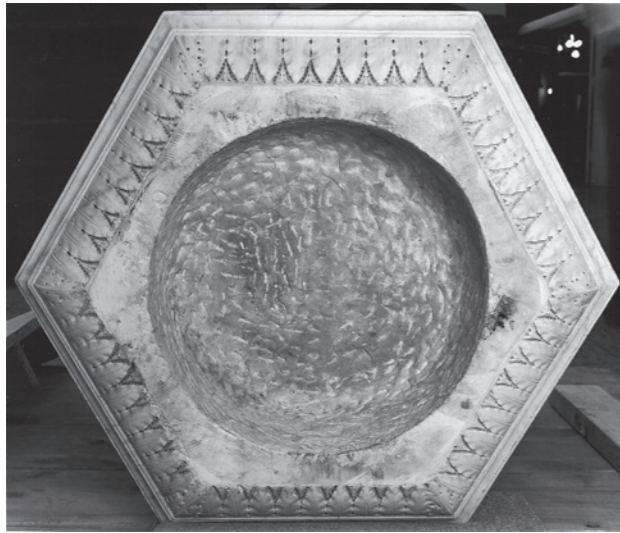
⁹⁰ Cardellini (Anm. 1), S. 253; Markham Schulz (Anm. 2), S. 246; Middeldorf (Anm. 3), S. 17.

⁹¹ Vgl. das Dokument vom 27. Oktober 1876 im Ufficio Esportazione im Palazzo Pitti: “L’infrascritto Tito Gagliardi domanda all’Ill.mo Signor Direttore delle RR. Gallerie e Musei, la facoltà di potere estrarre dal Regno d’Italia gli appresso oggetti di Belle Arti: I Santo Santorum di marmo in più pezzi, marmo, 290 × 75.”

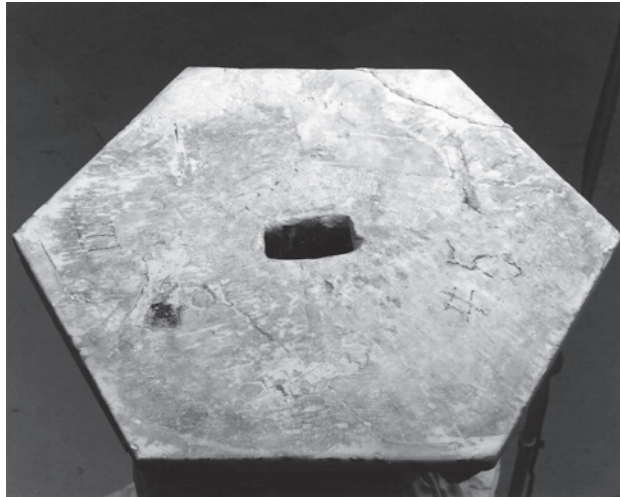
⁹² Middeldorf (Anm. 3), S. 16, gibt die Höhe mit 3,217 m an.



7 Ziborium, Schema der Bestandteile. Washington, National Gallery



8 Ziborium, Basis des Tempiettos. Washington, National Gallery



9 Ziborium, Oberseite des Fußes. Washington, National Gallery

angebrachten Elements dienen sollte (Abb. 9). Dies bedeutet zunächst einmal nur, dass Fuß und Basis nicht für einander gearbeitet wurden; eine Provenienz der Basis aus dem 15. Jahrhundert ist damit nicht ausgeschlossen. Doch sprechen deren guter Erhaltungszustand, die weiche, wenig markante Profilgebung⁹³ und vor allem die Gestaltung des Ornaments, dem offenbar ein missverständlicher Schotenpalmettenfries zugrunde lag, gegen eine solche Annahme (Abb. 10). Die Art, wie hier pflanzliche Motive – zum Beispiel die verbindenden Ranken – ihres vegetabilen Charakters entkleidet und zu flachen Bändern und kreisförmigen Ornamenten umgedeutet werden, ist nicht im Quattrocento, wohl aber im 19. Jahrhundert anzutreffen und wird uns noch an den Kapitellen des Tempietto begegnen.⁹⁴ Auch ist die Basis zu breit und harmonisiert daher nicht mit dem korrespondierenden *cornicione*, wie wir es an Ziborien aus dem Quattrocento beobachten können (Abb. 2).

All dies lässt vermuten, dass hier ein Stück verwendet wurde, das zunächst für einen anderen Kontext bestimmt war. Prüft man nun die Laterne (Abb. 11), so stellt man schnell fest, dass auch diese nicht aus dem Quattrocento stammen kann. Der zweigeschossige Aufbau und die konische Form der Laterne, die zudem, im Widerspruch zu ihrer Funktion, ganz geschlossen ist, lässt sich an keinem Ziborium des Quattrocento nachweisen. Vielmehr verraten die überreiche Ornamentik, die mit dem Drillbohrer gezeichneten Rhomben sowie die süßlich-weiche Gestaltung der Engelsköpfchen, dass wir es hier mit einer Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts zu tun haben.

Die Analyse der Kuppel und des *cornicione* führt zu dem gleichen Ergebnis. Dies lässt sich an einer Gegenüberstellung mit den Ziborien von Benedetto da Maiano zeigen (Abb. 12). Seine Kuppeln greifen in ihrer architektonischen Struktur mit den kräftig pro-

⁹³ Man vergleiche etwa die scharfe Profilgebung der entsprechenden Partie in Benedetto da Maianos Ziborium (Abb. 2).

⁹⁴ Vgl. meine Ausführungen unten, S. 308.

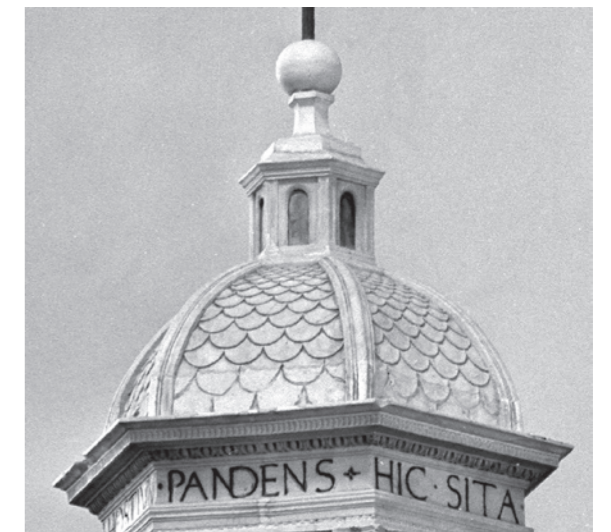


10 Ziborium, Basis des Tempiettos, Detail. Washington, National Gallery

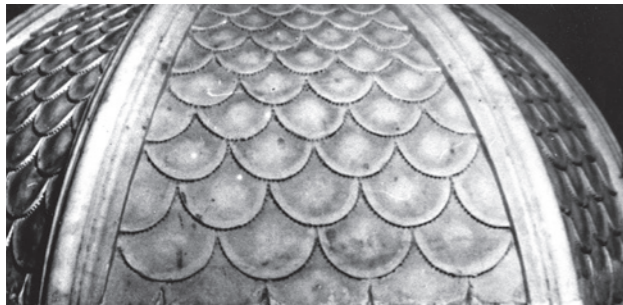
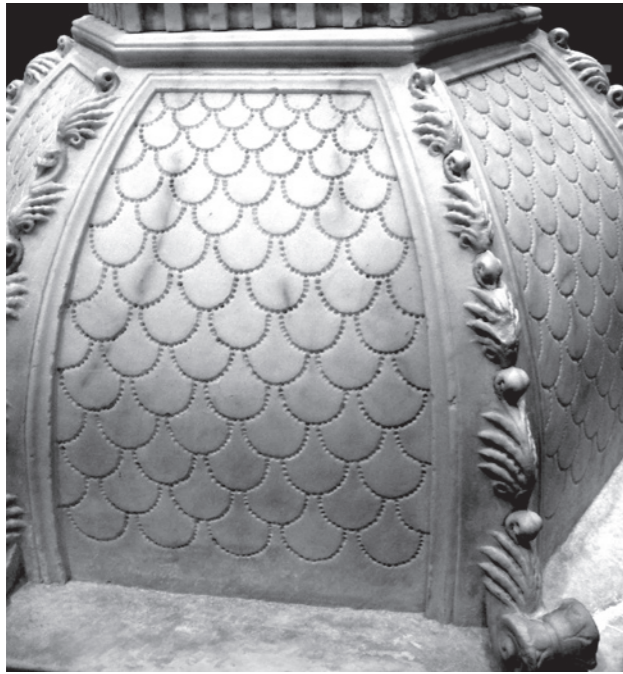
11 Ziborium, Laterne und *ballatoio*. Washington, National Gallery

filierten Rippen, zwischen die die Kuppelsegmente gespannt sind, auf Brunelleschis Florentiner Domkuppel zurück. Dabei verdeutlicht die klare Unterscheidung zwischen den tragenden und den lastenden Elementen, dass der Bildhauer die konstruktiven und funktionalen Prinzipien von Brunelleschis bahnbrechenden Werk verstanden hat. Funktional sind auch die Ziegel aufgefasset, die überlappende und im Relief erhabene Schuppen bilden; die Kuppel bleibt so als ein Dach, das vor der Witterung schützt, verständlich. Ganz anders ist dagegen die Kuppel des Ziboriums in Washington gestaltet. Diese übernimmt zwar die Gliederung in Rippen und Segmente von Benedetto da Maianos Werk, doch ohne dass die architektonische Struktur verstanden wurde. Die Rippen sind nun zu flachen Bändern verkümmert und außerdem mit gotisierenden, krabbenähnlichen Palmetten besetzt, wie sie sich in ähnlicher Form auch an der Laterne finden (Abb. 13, 14).⁹⁵ Die Kuppelsegmente, die sich bei Benedetto kraftvoll zwischen den einzelnen Rippen

⁹⁵ Das Motiv lässt sich weder bei den ausgeführten Ziborien des Quattrocento noch auf Entwurfszeichnungen nachweisen. Vgl. dazu die drei Entwürfe für Sakramentsaltäre bei Linda Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci*:



12 Benedetto da Maiano, Ziborium, Kuppel und Laterne. Siena, San Domenico



13 Ziborium, Detail der Kuppel.
Washington, National Gallery

14 Benedetto da Maiano, Ziborium, Detail
der Kuppel. Siena, San Domenico

wölben, sind hier spannungslos gerahmte, ornamental aufgefasste Felder, in die die Dachziegel, flach und mechanisch einzeln mit dem Drillbohrer konturiert, als reine Dekoration eingezeichnet sind.

Dieses offenkundige Unverständnis der zugrunde liegenden konstruktiven Prinzipien erlaubt daher eine erste Schlussfolgerung in Hinblick auf das eingangs aufgeworfene Problem der Zuschreibung: Benedetto da Maiano kann nicht der Schöpfer dieser Kuppel sein. Darüber hinaus legt die rein dekorative Auffassung ebenso wie die eklektische Mischung aus gotischen und quattrocentesken Elementen die Vermutung nahe, dass wir es überhaupt nicht mit einem Werk des 15. Jahrhunderts zu tun haben.⁹⁶ Dies wird durch eine nähere Betrachtung des *cornicione* (Abb. 15, 16) bestätigt. Seine Dekoration erweist sich als eine direkte Kopie des Sieneser Ziboriums (Abb. 17). Dies belegt nicht nur die Art der Girlanden, die hier wie dort aus langen, lanzettförmigen Blättern und kleinen, kugelförmigen Früchten bestehen, sondern auch der Charakter einiger Köpfchen, die sich im Typus und im Ausdruck eng an die Sieneser Engel anlehnen. Doch sind wie bei der Kuppel auch hier große Unterschiede zu bemerken. In Washington bestehen die Girlanden aus locker aneinandergereihten Blättern und kugelförmigen, nicht näher bestimmbar Fruchten, wobei die Oberfläche außerdem durch den übermäßigen Einsatz des Drillbohrers in zahllose, gut sichtbare Bohrlöcher aufgelöst ist. Dagegen sind Benedettos Girlanden plastisch modelliert, und die Blätter sind in ihren botanischen Eigenarten – hier Lorbeer – sorgfältig charakterisiert und in symmetrischen Gruppen um die mit Rosetten besetzte Mitte angeordnet. Unterschiedlich sind auch die technische Ausführung und der Einsatz des Drillbohrers, der dem Verfahren Benedettos diametral entgegengesetzt ist: Ihm diente dieses Werkzeug nicht für die Auflö-

itinerari di uno scultore fra Toscana, Romagna e Montefeltro, Florenz 2007, S. 151, 155, 156.

⁹⁶ So schon Markham Schulz (Anm. 2), S. 246. Dagegen hatte Middeldorf (Anm. 3), S. 17, nur Zweifel an der Echtheit der Laterne.



15, 16 Ziborium, Detail des *cornicione*.
Washington, National Gallery

17 Benedetto da Maiano, Ziborium,
Detail des Fußes. Siena, San Domenico



18 Ziborium, Engelsköpfchen des *cornicione*. Washington, National Gallery

sung der Oberfläche, sondern für schattenbildende Unterschneidungen, die die Plastizität der einzelnen Formen erhöhen, wobei das einzelne Bohrloch kaum in Erscheinung tritt. Auch die Gestaltung der Engelsköpfchen in Washington weicht in der Technik und in der stilistischen Durchführung entscheidend von den Vorbildern Benedettos ab. Keines der Köpfchen – und die Anlehnungen im Gesichtstyp lassen dies umso stärker hervortreten – zeigt die für Benedetto charakteristischen, mit sicherer Hand erfassten plastischen Rundungen, die überzeugende Materialität der Flügel oder die feine Belebung der Mimik (Abb. 17, 19). Vielmehr handelt es sich um nachlässige und schematische Kopien, die nicht annähernd an das Vorbild heranreichen.

Doch schließt der eklatante Unterschied in der bildhauerischen Qualität, der den *cornicione* in Washington von den Werken Benedettos trennt, nicht nur seine eigenhändige Autorschaft aus. Auch in den Arbeiten, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind – etwa dem Tabernakel in San Barnaba (Abb. 20) –, lässt sich eine derartig flüchtige und nachlässige Ausführung nicht nachweisen. Ebensowenig kann es sich um das Werk eines Nachfolgers oder Nachahmers handeln, denn die Engelsköpfchen verraten ein ähnliches Unverständnis dessen, was kopiert wurde, wie wir es bereits an der Kuppel beobachten und als ein Indiz für



19 Benedetto da Maiano, Ziborium, Engelsköpfchen. Siena, San Domenico

die Entstehung im 19. Jahrhundert werten konnten. Dies zeigt sich nicht nur in dem botanisch undefinierbaren Charakter der Girlanden, sondern auch in der lockeren Anordnung von Flügeln und Köpfchen, die bei den beiden Engeln, welche nicht auf ein direktes Vorbild von Benedetto zurückgehen, am auffälligsten ist (Abb. 18). Hier sind die Flügel, die die Engelsköpfchen ihrem ikonographischen Typus gemäß eng umschließen sollten, völlig verkümmert, so dass die Köpfchen ohne Halt auf dem Reliefgrund schweben. Ambivalent zwischen Putten und Engeln schwankend, stehen die Köpfchen in der weichlichen Modellierung und dem süßlich-banalen Ausdruck denjenigen an der Laterne nahe und sind daher eindeutig als Produkte des 19. Jahrhunderts zu erkennen.

Dass Kuppel und *cornicione* nicht im Quattrocento entstanden sind, lässt sich schließlich durch eine weitere Überlegung bestätigen. Beide Elemente weisen Stilbrüche auf, die in der Werkstattpraxis des 15. Jahrhunderts undenkbar sind. Einerseits stilistisch und motivisch deutlich von Arbeiten Benedettos abhängig, zeigen sie andererseits Züge, die zu seinen Werken, seiner Technik und seinem künstlerischen Verständnis in Widerspruch stehen. Eine derartige eklektische Vermischung von Stilelementen verschiedener Epochen sind nicht für die Kunst des Quattrocento, wohl aber für die Kultur des 19. Jahrhunderts typisch, wie sich

auch im weiteren Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird.

Wenden wir uns nun dem Tempietto zu, so hat es zunächst den Anschein, als könne er aus dem 15. Jahrhundert stammen, da seine zahlreichen Brüche und Fehlstellen höheres Alter suggerieren (Abb. 24). Doch lässt sich der schlechte Erhaltungszustand auch damit erklären, dass der Tempietto aus zwei schmalen Marmorstücken gearbeitet wurde, die miteinander verfugt sind, während die übrigen Bestandteile aus monolithischen Blöcken bestehen.⁹⁷ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der fragilste Teil des Ziboriums größere Schäden davongetragen hat, da dieses mehrfach demontiert wurde und zahlreiche Transporte überstehen musste.⁹⁸ Der Erhaltungszustand des Tempiettos liefert uns also keine eindeutigen Anhaltspunkte für seine Datierung. Doch lässt sich anhand einiger Beobachtungen zeigen, dass wir es auch hier nicht mit einem Werk des Quattrocento zu tun haben. Dies soll am Beispiel der Kapitelle ausgeführt werden.⁹⁹ Ihre Vorbilder sind die Kapitelle von Desiderios Tabernakels in San Lorenzo. Desiderio hatte hier für die kannelierten Säulchen, die das Gewölbe des perspektivisch fingierten Innenraums tragen, den antiken Typus des Kelchvolutenkapitells mit tief eingehängten Voluten, zwei Kelchblättern, einer stilisierten Palmette und einer Rosette als Mittelblüte verwendet (Abb. 21). Die Rahmenarchitektur dagegen zeigt eine Variante des Kelchvolutenkapitells, die man in diesem



20 Werkstatt des Benedetto da Maiano, Tabernakel. Florenz, San Barnaba

⁹⁷ Middeldorf (Anm. 3), S. 17. Hier auch eine genaue Beschreibung des Erhaltungszustands.

⁹⁸ 1876 von Florenz nach Wien transportiert, wurde es 1944 konfisziert, aus dem Palais Rothschild entfernt und in ein Depot überführt. Nach dem Krieg gelangte es ins Magazin des Kunsthistorischen Museum und wurde dann den Rothschilds zurückgegeben. 1952 trat es schließlich seine Reise nach Amerika an (Middeldorf [Anm. 3], S. 17). Zahlreiche Beschädigungen sind auch an der Kuppel, am *cornicione* (Abb. 15) und am Fuß festzustellen.

⁹⁹ Daneben sei hier nur am Rande noch auf die auffälligsten Ungereimtheiten hingewiesen, wie die zu scheibenförmigen Rhomben verkümmerten 'Rosetten', die verraten, dass der Bildhauer nicht mehr wusste, wie ein Kassettengewölbe konstruiert ist; die Ornamentleisten, die die seitlichen Öffnungen der Innenräume verschließen statt sie offen zu lassen, wie es dieser Typus



21 Desiderio da Settignano, Kapitell des Innenraums des Tabernakels. Florenz, San Lorenzo

22 Desiderio da Settignano, Kapitell der Rahmenarchitektur des Tabernakels. Florenz, San Lorenzo

23 Ziborium, Kapitell. Washington, National Gallery

Fall als eine Mischung aus Kelchvoluten- und Kelchblatt-Rankenkapitell beschreiben könnte (Abb. 22).¹⁰⁰ Seitliche, s-förmig unterhalb des Abakus liegende Voluten rollen sich auf dem Rücken der überfallenden Schotenpalmetten ein, die die Kanten des Kalathos einfassen.¹⁰¹ Diese stehen auf einem Stengelgerüst von dünnen Schoten auf der unteren Kapitellkante, während rankenartige Schoten, die vom Ansatz der Palmetten ausgehen, sich in sanftem Schwung seitlich des in der Mittelachse aufsteigenden Cauliculus einrollen und in Rosetten enden. Dieser, durch drei Manschetten mit den Ranken verklammert, entfaltet sich nach unten in einen Blattfächer, während oben aus einer Blattmanschette eine gefiederte Blüte entsteigt, die sich vor dem Abakus entfaltet.

In den Kapitellen des Ziboriums in Washington sind Elemente dieser beiden Kapitelltypen kombiniert (Abb. 23). So sind die bandartigen, scharfkantigen seitlichen Voluten und die mittlere Rosette von den Kapitellen des Innenraums übernommen. Dagegen dienten die Kapitelle der Rahmenarchitektur als Vorbild für die auf hohen Stengeln stehenden seitlichen Schotenpalmetten und den Cauliculus. Dabei ist jedoch offensichtlich, dass die antike Typologie, der die Kapitelle in San Lorenzo trotz aller Varianten verpflichtet bleiben, nicht mehr verstanden wurde. So werden die Voluten nicht bis zur Kapitellbasis heruntergeführt, wie es das Vorbild zeigt und wie es dieser antike Typus des Kelchvolutenkapitells verlangt. Unverständnis ist auch in der Gestaltung der Motive des vegetabilen Dekors selber zu beobachten, die nicht mehr pflanzlich, sondern rein ornamental aufgefasst sind. Besonders aufschlussreich ist die schematische Stilisierung der Blattmotive des Cauliculus, die den

des eucharistischen Tabernakels forderte; oder der Perlstab des Architravs, der ohne weitere Faszie unmittelbar auf den Kapitellen aufliegt. Vgl. dagegen die entsprechenden Partien in den Ziborien von Benedetto da Maiano.

¹⁰⁰ Vgl. für die einzelnen Typen und die Varianten des Kelchvolutenkapitells Martin Gosebruch, "Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance", in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VIII (1958), S. 63–193; Candida Syndikus, *Leon Battista Alberti: Das Bauornament*, Münster 1996, S. 99–125.

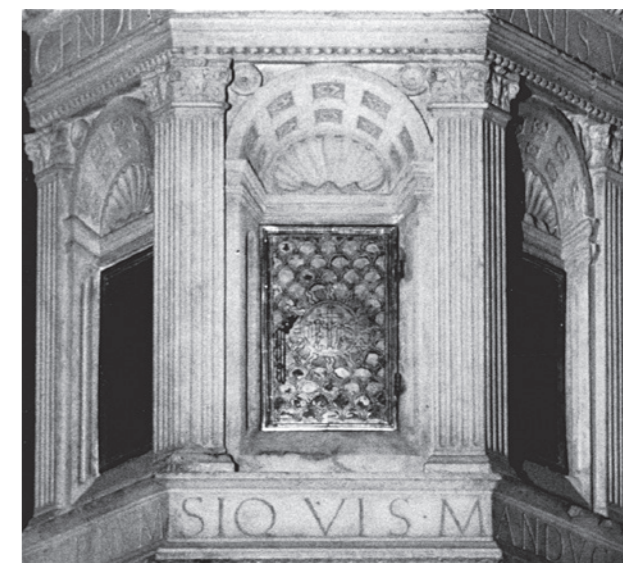
Stengelkelch gänzlich seines pflanzlichen Charakters entkleidet, während die Ranken- und Rosettenmotive zu sinnlosen linearen Schnörkeln verkümmert sind.

Schwerer jedoch als diese Ungereimtheiten des architektonischen Dekors wiegt das grundsätzliche Unverständnis, das der Gestaltung der Innenräume zugrunde liegt (Abb. 24). Diese sind ebenfalls Desiderios Wandtabernakel in San Lorenzo verpflichtet, wo zum ersten Mal eine zentralperspektivische Raumkonstruktion in der Tabernakelarchitektur verwendet wurde. Dabei zielte die räumliche Gestaltung sowohl durch die Verschmelzung von Rahmen- und Bildarchitektur, das heißt von realem und fiktivem Raum, als auch durch die Leere des Raums und die geschlossene Tür, die das Zentrum der perspektivischen Konstruktion bildet, auf die Epiphanie Gottes.¹⁰² Diese spirituelle Bedeutung der zentralperspektivischen Konstruktion trägt Benedetto in den Innenräumen seiner Ziborien trotz des kleinen Formats Rechnung, indem er Rahmen und illusionistischen Bildraum ineinander übergehen lässt und die Tiefenlinien kontinuierlich auf die Tür zuführt (Abb. 20, 25). Ein solches Verständnis der inhaltlichen Bedeutung der räumlichen Gestaltung fehlt jedoch am Ziborium in Washington vollständig. Realer und fiktiver Raum verschmelzen hier nicht miteinander. Vielmehr sind die rahmenden Pilaster durch klobige Basen und mehrstufige Sockel eigens vom Innenraum ausgegrenzt, und statt eines gleichmäßig in die Tiefe führenden Fußbodens finden sich zwei Abtreppungen, so dass die Öffnungen eher als Fenster denn als Türen erscheinen.¹⁰³ Ganz ad absurdum geführt ist schließlich die perspektivische Anlage des Tabernakelraums in jenem Teil, der nachträglich vom Bildhauer durch die Abmeißelung der seitlichen Ele-

¹⁰¹ Die seitlichen Volutenschnecken sind heute abgebrochen. Diese Beschädigung dürfte auf die verschiedenen Veränderungen und Überführungen zurückgehen, denen das Tabernakel im Laufe der Jahrhunderte ausgesetzt war. Vgl. dazu Cardellini (Anm. I), S. 217–223.

¹⁰² Erwin Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form", in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Leipzig 1927, S. 258–330: 267.

¹⁰³ Die Öffnungen der Ziborien werden oft als *finestrini* bezeichnet. Sie müssen jedoch nicht als Fenster, sondern als Türen verstanden werden.



24 Ziborium, Tempietto. Washington, National Gallery

25 Benedetto da Maiano, Ziborium, Detail. San Gimignano, Collegiata

mente zu einer Tür vergrößert wurde (Abb. 1). Das Tonnengewölbe hängt nun in der Luft, und die Tür, die bis auf den Boden reicht, wirkt jeder räumlichen Illusion entgegen. All dies ist im Quattrocento undenkbar. Es kann auch nicht durch künstlerisches Unvermögen erklärt werden. Deutlich wird vielmehr, dass die theologischen Implikationen, die diesem Typus der zentralperspektivischen Gestaltung des Tabernakels im Quattrocento zugrunde lagen, dem Bildhauer des Ziboriums in Washington völlig fremd waren.

Bleiben der Fuß und die quadratische Sockelzone zu diskutieren. Letztere zeigt an allen vier Seiten Cherubimköpfe über Girlanden, die wesentlich sorgfältiger als die Engelsköpfe des *cornicione* ausgeführt sind (Abb. 26–29). Zwei davon (Abb. 26, 27) erinnern vage an Arbeiten Donatellos und Buggianos, die beiden anderen (Abb. 28, 29) an Engelsköpfe von Antonio Rossellino, wie die der Nori-Madonna in Santa Croce oder die des Madonnentondo vom Grabmal des Kardinals von Portugal.¹⁰⁴ Das Motiv des über Girlanden angebrachten Engelsköpfe ist in den gesicherten Werken Desiderios nicht nachweisbar, wohl aber in späteren Werken von Benedetto. Dieser war es auch, der es zum ersten Mal an einem Tabernakel verwendete, nämlich an dem zwischen 1485 und 1487 entstandenen Sieneser Ziborium (Abb. 2). Dennoch schließen sowohl die Engelsköpfe, die sich nicht mit denen von Benedetto (Abb. 17, 19) in Verbindung bringen lassen, als auch die Gestaltung des Fußes selber seine Autorschaft aus.

Darüber hinaus lässt sich zeigen, dass wir auch hier kein authentisches Werk des 15. Jahrhunderts vor uns haben. Die Ziborien Benedettos dienen zwar als Vorbild, wie die aufsteigenden Akanthusblätter, die die Tempiettobasis tragen, und die Kanneluren des unteren Schafts, die sich in ähnlicher Weise am Sie-

neser Ziborium finden (Abb. 2), belegen. Doch lassen sich auch hier wieder grundsätzliche Unterschiede feststellen. So zeichnen sich die Ziboriumsfüße von Benedetto durch einen klar durchdachten Aufbau und harmonische Proportionen aus. Dabei ist der Nodus formal und inhaltlich das zentrale Motiv. Er ist die ruhende Mitte, von der aus sich die auf- und absteigenden Elemente entfalten, und bringt in seiner Anspielung auf den Nodus des eucharistischen Kelches die theologische Bedeutung des Ziboriums als *novum sepulcrum Christi* zum Ausdruck.¹⁰⁵ Dagegen sind am Fuß in Washington einzelne, sich in den Richtungstendenzen widersprechende Elemente hart und schroff gegeneinander gesetzt. So folgt auf die nach oben strebenden Kanneluren unvermittelt ein abfallender Blattfries, der wiederum ohne rechten Übergang die Basis aufsteigender Akanthusblätter bildet. Brück und übergangslos ist auch das obere Ornament des quadratischen Sockels gegen den Eierstab des runden Ziboriumsfußes gesetzt. Dies lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Faktum, dass in dem Ziborium in Washington keine klare Unterscheidung zwischen Sockel und Ziborium gemacht ist. Beide Elemente weisen die gleiche Grundfläche auf und verschmelzen daher optisch und de facto miteinander, da sie aus einem einzigen Marmorblock gearbeitet sind. Dies ist auch der Grund, warum das Ziborium den Eindruck prekärer Statik vermittelt. Dagegen würde man sowohl aus statischen als auch aus inhaltlichen Gründen eine entschiedene Trennung zwischen der Sockelzone und dem Tabernakel erwarten, wie das in Benedettos Sieneser Werk der Fall ist: Hier erhebt sich das Ziborium dominierend oberhalb einer breiten zweistufigen Sockelzone und ist so in seiner Bedeutung als der Aufbewahrungsort des Allerheiligsten hervorgehoben. Diese Beobachtungen offenbaren eine Unkenntnis der formalen und ikono-

Eine Vergitterung der Öffnungen kam erst im Cinquecento auf, als die Ziborien nicht nur zur Aufbewahrung, sondern auch zur Aussetzung des Sakraments verwendet wurden. Siehe dazu Carl 1990 (Anm. 76), S. 23, Anm. 52.

¹⁰⁴ Auch die Aufhängung der Girlanden an Ringen und die flatternden Bänder, die in zwei von Kugeln beschwerten Fäden enden, findet sich dort in ähnlicher Weise.

¹⁰⁵ Carl 2006 (Anm. 76), S. 238f.



—
26-27 Ziborium, Cherubimköpfe der Basis.
Washington, National Gallery



—
28-29 Ziborium, Cherubimköpfchen der Basis.
Washington, National Gallery

graphischen Bedeutung der dekorativen Architektur des Quattrocento, die uns schon an der Kuppel und am Tempietto begegnet war und zeigt, dass auch der Fuß im 19. Jahrhundert entstand.

Betrachten wir zum Schluss den merkwürdigen Fries, der die obere Kante des Sockels schmückt (Abb. 26–29). Er besteht aus stilisierten Lotusblüten, deren rankenartige seitliche Blätter eine Araceenblüte kreisförmig umschließen. Der Fries ist offenbar von einem Anthemionfries inspiriert, dessen Vorlage ein entsprechendes Ornament des Marsuppini-Grabmals gewesen sein könnte. Es befindet sich oberhalb der Girlanden der Sockelzone und zeigt Palmetten und palmettenartigen Anthemien, die in ähnlicher Weise von den seitlichen Blättern einer Lotusblüte gerahmt werden (Abb. 30). Während jedoch der Fries des Marsuppini-Grabmals den Charakter eines klassischen Palmettenfrieses durch die Verwendung der traditionellen Motive wahrt, ist dies am Sockel des Ziboriums nicht der Fall. Vielmehr verliert das Ornament durch die hier gewählte Lösung, die Palmetten und Anthemien durch Araceenblüten zu ersetzen, seinen ursprünglichen Sinn. Dies zeugt von einem willkürlichen Umgang mit klassischen Motiven, der im Quattrocento undenkbar ist. In der Tat ist ein mit Araceenblüten besetzter Fries im 15. Jahrhundert nicht nachweisbar. Araceenblüten fanden lediglich als einzelne Abakusblüten an Kapitellen Verwendung, so zum Beispiel auch bei Desiderio (Abb. 22).

Aufschlussreich ist weiterhin der Verzicht auf eine natürliche Wiedergabe der Araceenblüte. Nur dreimal ist der Versuch unternommen worden, den gezackten Rand der Spatha und den mit Beeren besetzten Blütenstand der Spadix genauer zu charakterisieren (Abb. 27, 28). Überwiegend ist die Araceenblüte geometrisch so stark vereinfacht, dass sie eher wie eine



—
30 Desiderio da Settignano, Grabmal von
Carlo Marsuppini. Florenz, Santa Croce

Calla palustris aussieht (Abb. 26, 29). Dieses Desinteresse an der natürlichen Form steht im Widerspruch zu den Bemühungen der Zeit, aus der das Ziborium angeblich stammt. So hat Botticelli in der *Primavera* 190 verschiedene Pflanzen und Blumen dargestellt, von denen 138 aufgrund ihrer botanisch akkuraten Wiedergabe eindeutig identifiziert werden konnten.¹⁰⁶ Das gleiche gilt für den pflanzlichen Schmuck des Rahmens der Paradiestür von Lorenzo Ghiberti. Hier sind 34 botanische Spezies so realistisch wiedergeben, dass man vermutet hat, sie seien nicht nach botanischen Musterbüchern, sondern direkt nach der Natur gestaltet worden.¹⁰⁷ Ähnlich geometrisch stilisierte Araceenblüten sind aber in der Literatur des 19. Jahr-

¹⁰⁶ Mirella Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*, Florenz 1983.

¹⁰⁷ Maria Adele Signorini, "Le piante della Porta del Paradiso", in: Mirella Levi D'Ancona/Maria Adele Signorini/Alberto Chiti Batelli, *Piante e animali*

intorno alla Porta del Paradiso, Florenz 2001, S. 17–54. An dieser Stelle möchte ich Maria Adele Signorini und ihren Kollegen vom Botanischen Institut der Universität von Florenz herzlich für ihre Hilfe bei der Identifikation der am Ziborium dargestellten Pflanzen danken.

hunderts zu finden, allerdings ohne dass es möglich wäre, ein konkretes Vorbild für die Araceenblüten des Ziboriums zu benennen.¹⁰⁸

Bliebe schließlich noch auf die verschiedenen Inspirationsquellen des Sockels hinzuweisen. Die sich leicht verjüngende Form und die mit Voluten besetzten Ecken vom zweiten Sockel des Sieneser Ziboriums sind von Benedetto da Maiano angeregt, während andererseits in der glatten, scharfkantigen Gestaltung der Schneckenselber Anklänge an die Ornamente von Kapitellen unverkennbar sind.¹⁰⁹ Dies gilt auch für die Kombination von plastischem Ornament und seitlich abschließenden Voluten, die an ionische und komposite Kapitelle des 15. Jahrhunderts erinnert, bei denen sich häufig an dieser Stelle ein Eierstab befindet.¹¹⁰ Wie wir schon an den anderen Teilen des Ziboriums beobachten konnten, sind also auch am Sockel unterschiedlichen Kontexten entnommene Motive bedenkenlos miteinander kombiniert. Eine solche Pasticcio-Technik war dem 15. Jahrhundert fremd, im 19. Jahrhundert aber eine geläufige Vorgehensweise. Sie unterscheidet sich nicht von dem, was auch in den figürlichen Kompositionen zu beobachten ist,¹¹¹ und führte schließlich zu den phantasievollen, überreichen Assemblagen auf allen Gebieten der angewandten Kunst, von den uns die zahlreichen Zeitschriften, die sich der

Förderung der Künste verschrieben hatten, ein anschauliches Bild vermitteln.¹¹²

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen, so lässt sich sagen, dass das Ziborium in Washington als Ganzes kein Werk des 15. Jahrhunderts ist. Wie wir gesehen haben, weist es eine Reihe von Eigenschaften auf, die im Quattrocento undenkbar, jedoch typisch für die stilimitierende und eklektische Kunst des 19. Jahrhunderts sind. Man kann daher von einer 'Wiedererfindung' sprechen, die vorgab, das in den Quellen überlieferte Ziborium von Desiderio da Settignano aus San Pier Maggiore zu sein. Dabei orientierte sich der Bildhauer für die formale Gestaltung an der Beschreibung Bocchis und am Sieneser Ziborium von Benedetto da Maiano, da dieses als einziges der monumentalen Ziborien des Quattrocento noch *in situ* war.¹¹³ Die Dekoration seiner beiden Sockel mit Girlanden und Evangelisten weist außerdem eine gewisse Verwandtschaft mit den Motiven auf, die Bocchi an Desiderios Ziborium erwähnte.¹¹⁴ So beschrieb er über einer aus rosa und weißem Marmor gearbeiteten Basis drei sich verjüngende Sockelzonen, deren unterste mit einer Vase und Fruchtgirlanden, die zweite mit den Evangelistensymbolen und die dritte mit Engelsköpfchen geschmückt war.¹¹⁵ Die Wahl des Engelsköpfchens als Schmuck des dritten Sockels geht somit auf

die die beiden Ziborien nebeneinander abbildet, ein Beleg für die Autorschaft Benedetto.

¹¹⁵ Bocchi 1591 (Anm. 6), S. 175: "All'altar maggiore si vede un Ciborio bellissimo di marmo carrarese, di mano di Desiderio da Settignano. è [sic] raro per disegno questo lavoro; e senza fallo più di tutti gli altri singulare. Di un dado, che è da basso, distinguono la bianchezza marmi rossi con vaga vista. Sopra questo è fatto un basamento di tre ordini; i quali, mentre si alzano, diminuiscono à proporzione; nel primo è divisato un vaso pieno di frutta, e appresso un festone di rara bellezza: ha questo rarissimo artefice ne gli angoli del secondo messi i segni de' quattro Vangelisti di nobile artificio; nel terzo sono quattro Cherubini: sopra questo è posato il piede del Ciborio, e diminuendo, mentre che si alza, vi fa nascere due Cornici, che mettono in mezzo un fregio, sopra cui posa, per dir così, il Casamento del Ciborio: il quale in otto facie scompartito con vista graziosa di vaghissimi pilastri accanalati, fa sembiante di gran muraglia, e rara. L'architrave sopra questo, fregio, e cornice componono un bellissimo Cornicione, e sopra si vede la tribuna, e per fine una Croce, con un ballatoio, quanto più esser puote mirabile, e vago: è fatto il tutto con bellissima grazia, e dagli huomini intendenti sommamente lodato."

die Angaben von Bocchi zurück. Hingegen verzichteten die Fälscher offensichtlich auf die Herstellung der unteren zwei Sockel. Vermutlich wollten sie damit den Eindruck eines unvollständig erhaltenen Werkes hervorrufen, da dies zu seiner angeblichen Herkunft aus einer zerstörten Kirche passte. Außerdem gingen sie auf diese Weise der Aufgabe aus dem Weg, schwierige Elemente wie die Evangelistensymbole erfinden zu müssen.¹¹⁶

Auch der *ballatoio* der Kuppel (Abb. II), der von Bocchi eigens hervorgehoben wurde, dürfte auf dessen Beschreibung zurückgehen. Diese könnte aber auch für die Gestaltung des Ziboriumsfusses verantwortlich sein, bei der die abrupte Abfolge konträr orientierter Elemente auffällt. Bocchi beschrieb einen sich verjüngend aufsteigenden Fuß, dem oben zwei Karniese 'entwachsen', die einen Fries rahmen.¹¹⁷ Offenbar versuchte der Bildhauer, diese schwer verständlichen Angaben umzusetzen, indem er unten aufsteigende Kanneluren und danach als Entsprechung der beiden Karniese einen abfallenden Blattkranz und aufsteigende Akanthusblätter folgen ließ, die ein schmales Band 'in die Mitte nehmen' (Abb. I).

¹¹⁶ Vgl. dazu auch Cardellini (Anm. I), S. 253, die in dem Verzicht auf die Herstellung der beiden anderen Sockel eine kluge Einsicht des Fälschers in seine Fähigkeiten sieht.

¹¹⁷ Vgl. das Zitat aus Bocchi 1591 (Anm. 6), S. 175, in Anm. II5: "[...] sopra questo [dem dritten Sockel] è posato il piede del Ciborio, e diminuendo, mentre che si alza, vi fa nascere due Cornici, che mettono in mezzo un fregio, sopra cui posa, per dir così, il Casamento del Ciborio [...]."

¹¹⁸ Vgl. zur *fortuna critica* von Desiderio Cardellini (Anm. I), S. 89–118, die betont, wie unbestimmt das stilistische Profil des Bildhauers im 19. Jahrhundert war. Er galt als ein Schüler Donatellos, doch wurden seine Werke nicht nur mit dessen Arbeiten, sondern auch mit denen anderer Bildhauer verwechselt. So schrieb man ihm z. B. die *Büste der Beatrice d'Este* zu, die 1846 vom Louvre gekauft wurde, heute aber als ein Werk von Gian Cristoforo Romano gilt, ebenso wie Francesco Lauranas *Büste einer Neapolitanischen Prinzessin*, die 1878 als das von Vasari überlieferte *Bildnis der Marietta Strozzi* vom Berliner Museum erworben wurde. Die wahre *Marietta Strozzi* war jedoch bereits 1842 in dasselbe Museum gelangt, und zwar als ein Werk von Donatello. Erst Wilhelm von Bode schuf 1887 durch den Vergleich mit den gesicherten Werken Desiderios, d. h. vor allem dem Tabernakel in San Lorenzo und dem Marzupini-Grabmal, eine sichere Grundlage für die Beurteilung seines Stils, die eine Erweiterung seines Œuvres erlaubte. Vgl. Wilhelm von Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei* auf

In der stilistischen Durchführung des ornamentalen und figuralen Dekors griff der Bildhauer nicht nur auf Werke Desiderios, sondern auch auf andere Vorbilder aus dem Quattrocento zurück, wie zum Beispiel die typenmäßige Verschiedenheit der Cherubimköpfchen des Fusses oder die Kopien nach Benedetto da Maiano am *cornicione* belegen. Dies hatte seinen Grund nicht nur darin, dass man in dieser Zeit noch nicht über sichere Kriterien verfügte, um den Stil Desiderios von dem anderer Bildhauer des 15. Jahrhunderts zu unterscheiden.¹¹⁸ Möglicherweise wollte man auch ein allzu auffälliges Kopieren nach den gesicherten Werken Desiderios vermeiden. Doch studierte man die Werke des 15. Jahrhunderts sehr genau, so dass man in der Lage war, deren Stil zu adaptieren, auch wenn dabei Irrtümer in der Zuschreibung unterliefen. Ein gutes Beispiel für die imitativen Fähigkeiten ist der vielleicht berühmteste Fälscher des 19. Jahrhunderts: Giovanni Bastianini.¹¹⁹ Von ihm wissen wir, dass er nach einer 'morellianischen' Methode vorging¹²⁰ und Werke im Stil von Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole zu schaffen verstand.¹²¹ Am Ziborium in Washington haben wir ein ähnliches Phä-

Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1887, S. 55–57, 191, 225–231, 255–257.

¹¹⁹ Vgl. zu Bastianini Pope-Hennessy (Anm. 14); Giancarlo Gentilini, "Giovanni Bastianini e i falsi da museo", in: *Gazzetta antiquaria*, N. F., II (1988), S. 35–47; *idem*, "Giovanni Bastianini e i falsi da museo", in: *Gazzetta antiquaria*, N. F., III (1988), S. 27–43; Anita F. Moskowitz, "The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View", in: *Artibus et historiae*, L (2004), S. 157–185; *eadem*, "The Case of Giovanni Bastianini: A Hung Jury?", in: *Artibus et historiae*, LIV (2006), S. 201–217; *eadem*, *Forging Authenticity: Giovanni Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Florenz 2013; Jeremy Warren, "Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's 'Giovanni delle Bande Nere' in the Wallace Collection", in: *The Burlington Magazine*, CXLVIII (2005), S. 729–741.

¹²⁰ Vgl. Diego Martelli, "Quello che vidi e seppi andando a pranzo", in: *Fieramosca*, 18. November 1883, Nr. 322: "[...] a proposito de' veri maestri antichi, Bastianini notava che Donatello [...] aveva per esempio nelle narici un sentimento così mentre Luca lo aveva così [...] e così di sentimento in sentimento commentava, analizzava, anatomizzava."

¹²¹ Vgl. etwa die Ausführungen von Pope-Hennessy (Anm. 14), S. 257, zu Bastianinis Büste der *Lucrezia Donati*, die von Cavalcaselle für ein Meisterwerk von Mino da Fiesole gehalten wurde. Auch Pope-Hennessy zollte der Fälschung im Stile Minos hohes Lob.

nomen beobachten können. Auch hier sind die Stile verschiedener Bildhauer des Quattrocento imitiert, und zwar so überzeugend, dass das Ziborium noch heute als ein authentisches Werk des Quattrocentos gilt. Doch stammt es sicher nicht aus dem Umkreis Bastianinis, sondern muss einer weniger qualitätsvollen Bildhauerwerkstatt zugeschrieben werden, die sich allerdings bei unserem gegenwärtigen Kenntnisstand nicht identifizieren läßt.¹²²

Fragt man sich zum Schluss, welche Voraussetzungen die 'Wiedererfindung' des Ziboriums aus San Pier Maggiore möglich machten, so ist nicht nur auf die allgemeine politisch-kulturelle Situation in Italien und Florenz im 19. Jahrhundert zu verweisen, sondern auch auf die *fortuna critica* von Desiderio und das Bild, das man damals von dem Bildhauer hatte. So muss die Neuschöpfung des Ziboriums zunächst einmal vor dem Hintergrund der nostalgischen Rückwendung zu den großen Meistern des 'Goldenen Zeitalters' verstanden werden, die, alle kulturellen Bereiche erfassend, die Epoche des italienischen Risorgimento prägte. In der Kultur des Quattrocento suchte man nicht nur nach künstlerischen, sondern auch nach literarischen und historischen Vorbildern für die moderne Kunst, um den Mythos einer *fiorentinità* wiederzubeleben, die als ein konstitutives Element nationaler Identität verstan-

den wurde.¹²³ Diese Entdeckung der *primitivi* entsprang einer anti-klassizistischen, puristischen Bewegung, die, von den deutschen Nazarenern inspiriert, in der Kunst die spirituelle Schönheit der christlichen Kunst, wie man sie in den Werken von Luca della Robbia, Fra Angelico und Mino da Fiesole verkörpert sah, wiederzubeleben trachtete.¹²⁴

Charakteristisch für diese Sichtweise des Quattrocento ist das Bild eines 'Donatello cristiano', dessen Werke – etwa in den Augen von Charles C. Perkins – trotz seiner Liebe zur Antike "in subject and feeling" christlich waren.¹²⁵ Voraussetzungen des Quattrocento-Revivals auf dem Gebiet der bildenden Künste waren dabei einmal die zahlreichen Kunstschulen und Akademien, die seit Beginn des Jahrhunderts aus dem Boden sprossen.¹²⁶ Sie strebten nach einer Verschmelzung von Kunst und Kunsthandwerk, auch mit dem Ziel einer industriellen Produktion, und brachten eine große Anzahl exzellent geschulter Künstler und Kunsthandwerker hervor. Zum anderen spielten auch die Werkstätten, die sich nun auf die Anfertigung von Abgüssen und Repliken der Skulpturen des 15. Jahrhunderts spezialisierten, eine große Rolle.¹²⁷ Ihre Kopien dienten als Modelle, trugen jedoch auch der steigenden Nachfrage des internationalen Kunstmarktes Rechnung, der sich seit den 1840er Jahren immer

stärker auf die Kunst des Quattrocento konzentrierte.¹²⁸ Bekanntlich trugen alle diese Faktoren dazu bei, in Florenz seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einen florierenden Kunst- und Antiquitätenmarkt entstehen zu lassen, dem die italienische Kunstgeschichte eine Fülle bekannter – und noch unerkannter – pseudo-quattrocentesker Werke verdankt.

Neben dem religiösen Aspekt traten nun aber seit den fünfziger Jahren auch die technischen und ornamental-dekorativen Qualitäten der Quattrocento-Kunst verstärkt in den Blick. Schon Burckhardt hatte 1855 die Dekoration, die Kunst des *ornato*, als einen eigenen Kunstzweig und Höhepunkt der Renaissancekunst angesehen und die Künstler unter diesem Gesichtspunkt in einem eigenen Kapitel behandelt.¹²⁹ Handwerkliches Können und technische Erfahrung waren nun die gesuchten Qualitäten und prägten das Bild des Quattrocento-Künstlers als *artigiano*: Das gilt für den 'Donatello decoratore' ebenso wie für Desiderio da Settignano, dessen "gentilezza degli ornati" schon von Cicognara rühmend hervorgehoben worden war.¹³⁰ Es war die Wertschätzung seiner Talente auf dem Gebiet der exquisiten Ornamente, die das Bild Desiderios bis zu Wilhelm von Bode wesentlich bestimmten.¹³¹ Daher verwundert es nicht, dass der *ornatista* Angelo Marucelli aus Settigna-

no, der sich durch seine technische und künstlerische Brillanz in der Nachahmung der dekorativen Skulptur des Mittelalters und der Renaissance hervorgetan hatte, als der "novello Desiderio da Settignano" gefeiert werden konnte. In seinen Werken "sembrano rivivere i più celebri maestri di scultura ornamentale", wie es in einer *laudatio* auf den Bildhauer anlässlich der Enthüllung der neuen Fassade des Florentiner Doms im Jahre 1887 hieß.¹³²

Es waren somit diese beiden Aspekte der Quattrocento-Rezeption des 19. Jahrhunderts, die puristische Sichtweise und die Wertschätzung des Ornaments, welche die 'Wiedererfindung' des Ziboriums von San Pier Maggiore ermöglichten und erklären. Einerseits war der eucharistische Behälter ein Werk der christlichen Kunst *par excellence*, andererseits entsprach das Ziborium dem Bild von Desiderio als einem Künstler, der auf dem Gebiet der dekorativen Architektur besonders befähigt war. Die Kreation des reich ornamentierten pseudo-desideriesken Ziboriums in Washington ist daher nicht so exzeptionell, wie es vielleicht scheinen könnte. Sie zeugt vielmehr von dem Geist, der nicht nur die Kopien authentischer Werke, sondern auch die zahlreichen pseudoquattrocentesken Porträts, Madonnenreliefs, Christus- und Johannesbüsten hervorbrachte.

¹²² Auch Gentilini 1988 (Anm. II 9), N. F., II, S. 36, 43, weist darauf hin, dass von den modernen Fälschern nur "un paio di nomi" bekannt seien. Ob akademische Bildhauer, wie z. B. Aristodemo Costoli oder Ulisse Cambi gefälscht hätten, entziehe sich bislang unserer Kenntnis. Zu den Fälschungen von Giovanni Dupré vgl. *ibidem*.

¹²³ Vgl. dazu *Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il romanticismo 1815–1848*, hg. von Carlo Sisi, Mailand 2006; *Storia delle arti in Toscana, VII: L'Ottocento*, hg. von Carlo Sisi, Florenz 1999.

¹²⁴ Vgl. z. B. Pietro Estense Selvatico, *Dell'arte moderna a Firenze*, Mailand 1843, S. 15, 23–25.

¹²⁵ Charles C. Perkins, *Tuscan Sculptors: Their Lives, Works, and Times*, London 1864, I, S. 159: Donatello ist für ihn "the greatest Christian sculptor" (*ibidem*). Vgl. zur *fortuna critica* Donatellos auch Giancarlo Gentilini, "Donatello fra Sette e Ottocento", in: *Omaggio a Donatello 1386–1986: Donatello e la storia del museo*, hg. von Paola Barocchi et al., Florenz 1985, S. 365–446.

¹²⁶ Zur Situation in Florenz siehe: Silvia Meloni Trkulja/Ettore Spalletti, "Istituzioni artistiche fiorentine 1765–1825", in: *Saloni, gallerie, musei e loro*

influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX, Akten der Tagung Bologna 1979, hg. von Francis Haskell, Bologna 1981, S. 9–21; zu den italienischen Akademien allgemein: Sandra Pinto, "La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità", in: *Storia dell'arte in Italia*, II, 2: *Settecento e Ottocento*, Turin 1982, S. 791–1079; Mirella Branca/Annarita Caputo, "La formazione dell'artigianato: dall'apprendistato del mestiere alla didattica della decorazione", in: *La grande storia dell'artigianato: L'Ottocento*, hg. von Maurizio Bossi/Giancarlo Gentilini, Florenz 2001, S. 63–91; sowie die ausgezeichnete Bibliographie von Annegret Höhler, in: *Pittura italiana nell'Ottocento*, hg. von Martina Hansmann/Max Seidel, Venedig 2005, bes. S. 645–647.

¹²⁷ *Le gipsoteche in Toscana: primo censimento per una prospettiva nazionale*, hg. von Simonella Condemi/Claudio Stefanelli, Akten der Tagung Pescia 2001, Borgo a Buggiano 2002; Mila Mastrorocco, "La gipsoteca", in: *Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869–1989)*, hg. von Vittorio Cappelli, Florenz 1994, S. 275–289; *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, hg. von Luisella Bernardini/Annarita Caputo Calloud/Mila Mastrorocco, Flo-

renz 1989. Abgüsse von Werken der sogenannten 'primitivi' wurden schon im 18. Jahrhundert hergestellt; vgl. Steffi Röttgen, "Abbild und Urbild im Dialog: zur Abformung von Ghibertis 'Porta di mezzo'", in: *Plaster Casts of the Works of Art: History of Collections, Conservation, Exhibition Practice*, Akten der Tagung, hg. von Wojciech Marcinkowski, Krakau 2010, S. 65–94: 67–69. Lorenzo Bartolini setzte diese Praxis im großen Stil fort; vgl. dazu die Beiträge von Rossella Campana und Franca Falletti im oben zitierten Sammelband *Le gipsoteche in Toscana*, S. 123–131, bzw. 81–87. Weitere auf Abgüsse spezialisierte Florentiner Werkstätten waren die des *formatore* Banchelli, jene von Pietro Bazzanti am Lungarno sowie die Bronzegießerei von Clemente Papi; zu letzterem siehe Giuseppe Rizzo, "Clemente Papi 'Real Fonditore': vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LIV (2010–2012), S. 295–318.

¹²⁸ Ein Bild von dem, was man an Abgüssen besaß, vermitteln die Kataloge des *formatore* Oronzio Lelli (*Catalogo delle sculture del medio evo che si trovano formate in gesso del formatore Oronzio Lelli al suo laboratorio*, Florenz 1886; *Catalogo*

dei monumenti, statue, bassirilievi e altre sculture di varie epoche che si trovano formate in gesso nel laboratorio di Oronzio Lelli, Florenz 1894). Seine Sammlung bildete den Grundstock der Gipsothek des Istituto d'Arte di Firenze. Vgl. die in Anm. 127 zitierte Literatur.

¹²⁹ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, I, Darmstadt 1957, S. 189–197: 195.

¹³⁰ Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura in Italia dal suo risorgimento sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Angincourt*, Venedig 1813, I, S. 100.

¹³¹ Siehe dazu oben, Anm. 118.

¹³² Francesca Baldry, "Rivisitando Desiderio: degli ornati di Angelo Marucelli e delle teste di Dante Sodini", in: *Desiderio da Settignano 2011* (Anm. 4), S. 247–264: 249; Antonino Fioresi, *Angelo Marucelli detto Canapino novello Desiderio da Settignano*, Florenz 1886. Marucelli (1821–1889) arbeitet im Castello di Vincigliata im Auftrag seines Mäzens John Temple Leader und stand dann dem großen Unternehmen der Fassade von Santa Maria del Fiore vor.

Die konkrete Realisierung des Ziboriums dürfte dagegen jener “unholy alliance between sculptors and dealers in works of art”¹³³ zu verdanken sein, die damals den prosperierenden Florentiner Kunstmarkt dominierte. Für diesen arbeiteten talentierte, technisch hervorragend geschulte und in der Herstellung von Kopien und Repliken geübte Bildhauer, deren Namen jedoch nur in einzelnen Fällen bekannt sind.¹³⁴ Dies führte zu einer wahren Blüte in der Produktion von Werken im Stile des Quattrocento, deren Umfang auch heute kaum abzuschätzen ist.

Auch Tito Gagliardi, der Florentiner Antiquitätenhändler, der das Ziborium 1876 als das Werk von Desiderio aus San Pier Maggiore an Nathaniel Rothschild verkaufte,¹³⁵ war in Fälschungen verwickelt. So beschaffte er seinem Kollegen Giovanni Freppa, “re degli antiquari” der damaligen Zeit,¹³⁶ und dem in dessen Diensten stehenden Bastianini das Modell für die Fälschung der berühmten Savonarola-Büste (heute im Victoria & Albert Museum).¹³⁷ Er war es auch, der Bastianinis *Büste der Giovanna degli Albizzi* dem South Kensington Museum zum Kauf anbot¹³⁸ und die Tonstatuette des Giovanni delle Bande Nere, die erst kürzlich als eine Fälschung des gleichen Bildhauers erkannt worden ist, an den Generaldirektor des Louvre,

Alfred Émilien de Nieuwerkerke, verkaufte.¹³⁹ Es ist daher sehr gut möglich, dass Gagliardi nicht nur als Verkäufer agierte, sondern auch an der Schöpfung des angeblichen Ziboriums von Desiderio beteiligt war.

Fassen wir unsere Ergebnisse zusammen, so hat sich gezeigt, dass das Werk in Washington eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist, die als das in den Quellen überlieferte Ziborium von Desiderio da Settignano in San Pier Maggiore ausgegeben wurde. Dabei orientierte man sich einerseits an der Beschreibung von Francesco Bocchi, andererseits stilistisch und motivisch an erhaltenen Werken des Quattrocento, besonders an den Ziborien des Benedetto da Maiano. Diese Anleihen erklären die jüngsten Versuche, das Ziborium diesem Bildhauer zuzuschreiben. Doch ist dies kein Grund – wie ich hoffe, gezeigt zu haben –, ein authentisches Werk von Benedetto da Maiano mit einer in Fälschungsabsicht geschaffenen Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts zu verwechseln.

Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, der auf dem Studientag Neue kunsthistorische Forschungen für Wolfger Bulst: Skulptur und Ikonographie in der Toskana, 14.–17. Jahrhundert zu Ehren von Wolfger Bulst am 24. September 2012 gehalten wurde.

¹³³ Pope-Hennessy (Anm. 14), S. 237.

¹³⁴ Gentilini 1988 (Anm. 119), N. F., II, S. 36, 43.

¹³⁵ Auch Bode wusste, dass das angebliche Ziborium aus San Pier Maggiore von Tito Gagliardi an die Rothschilds verkauft worden war (vgl. Anm. 20). Es kann daher kein Zweifel sein, dass die Zuschreibung und die Provenienzanangaben von Nathaniel Rothschild (vgl. Anhang, Dok. 10) auf die Informationen von Gagliardi zurück gehen.

¹³⁶ Vgl. Alessandro Foresi, *Dodici capitoli delle memorie*, Florenz 1886, S. 44.

¹³⁷ Moskowitz 2004 (Anm. 119), S. 171.

¹³⁸ Die *Büste der Giovanna degli Albizzi*, heute in der National Gallery in Washington, galt als Werk Desiderios, bis Ida Cardellini sie 1962 als Fälschung Bastianinis entlarvte.

¹³⁹ Warren (Anm. 119). Nieuwerkerke war eine der Hauptfiguren in dem Fälschungsskandal um Bastianinis *Büste des Girolamo Benivieni*, der damals die Kunstwelt in Florenz und Paris erschütterte; siehe dazu die in Anm. 119 zitierte Literatur.

Anhang

I. 1612, 6. März. Ricordo *der Absprache mit Sebastiano Ximenes über die Rückerstattung der Kosten für die beiden Fenster, die Türen und die begonnene Orgel an Domenico Brunacci mit den eigenhändigen Unterschriften von Gherardo Silvani und Agostino Bugiardini.*

ASF, SPM, vol. 57, Ricordanze 1611–1679, fol. 12v–13r.

Ricordo come questo dì 6 di marzo come havendo trattato con il molto Illustrissimo Signor Sebastiano Ximenes, degnissimo Prior di Romagna della Sacra Religione di Santo Stefano, di fare la cappella grande nella chiesa di San Piero Maggiore di Firenze, ha promesso di farla conforme al modello vistone, fatto, e inventato dall'egregio signor Gherardo Silvani, scultore e architetto fiorentino come di questo se ne farà contratto per mano di pubblico notaio; e perché hora in detta cappella sono state fatte due finestre e due porte e principiato l'organo dal molto reverendo Signor Domenico Brunacci cappellano di detta chiesa, quale oltre a quello che ha fatto era obbligato ancora di finire tutto l'organo, eccetto la spesa che si fa con maestro Vincenzo Bolcioni che fe' le canne, havendo io pregato insieme col detto Signor Prior Ximenes più e più volte il detto Signor Domenico che restasse contento di cedere il luogo a detto Signor Ximenes e che detto Signor Ximenes gli rifarebbe tutte le spese; considerando detto Signor Brunacci la domanda importare alla chiesa assai per volere detto Signor Ximenes spendere oltre a scudi 6000 e dotarla, si è contentato di mettere detto Signor Ximenes ne' sua piedi in tutto e per tutto talmente che egli resti obligato a pagare e sodisfare tutti i manifattori e altri che per tal conto havessino avere, obligando all'osservare tutto le convenzioni fatte per scritta. Di que è che questo sopradetto giorno io Jacopo Tanagli, Prior di San Piero in compagnia del sopradetto Signor Silvani e di messer Agostino di Piero Ubaldini, scultore, e di ser Luca di Francesco del Vigna, gli ho mostrato tutti i conti delli denari spesi per detto Signor Brunacci in detti acconcimi, che di presente cede a detto Signor Ximenes, sborsati sino a dì 4 di marzo stanti, quali somme di denari da detto Signor Ximenes sono state molto ben viste, e considerate partita per partita, con sue riscontri ancora e finalmente s'è trovato ascendere alla somma di scudi 369.10.4 di quali detto Signor Ximenes tutti ha approvato eccetto due partite di lire 23 in tutto, che una di 13 et una di 10; e così visto il tutto, il tutto ha approvato e alla presenza delli sopradetti ha promesso e si è obligato che come sarà fatto il contratto fra le reverende monache e sua Signoria mi sborserà la sopradetta somma, acciò che io ne dia conto al sopradetto Signor Brunacci.

E di più ha promesso che pagherà e sodisfarà tutti i manifattori conforme alle convenzioni, che sono fra me e loro per conto

¹⁴⁰ Der Vertrag umfaßt 2 ½ Seiten und ist in die *Ricordanze* eingeklebt.

delle cose appartenenti al loro magistero, et ha dato commessione che io ne facci distendere la minuta del contratto al egregio messer Giuseppe Barni, e a perpetua memoria del fatto ho voluto fare il presente ricordo quale sarà sottoscritto di mano propria dalli sopradetti nominati.

[Es folgen die Unterschriften von Jacopo Tanagli, Luca di Francesco del Vigna, Gherardo Silvani “scultore” und Agostino Ubaldini.]

2. 1612, 7. März. Übertragung des Patronats des Hauptborkapelle von San Pier Maggiore an die Erben des Niccolò di Rodrigo Ximenes und an Sebastiano di Tommaso Ximenes mit dessen eigenhändiger Unterschrift.

ASF, SPM, vol. 57, Ricordanze 1611–1679, fol. 13v.

Ricordo come questo dì sopradetto si è concluso per scritta privata sottoscritta dalli infrascritti che il Signor Sebastiano Ximenes e li eredi del chiarissimo Signor Niccolò Ximenes habbino dalla reverenda Badessa et monache la cappella grande di nostra chiesa per dovervi fare un acconcime di valuta grande per doverne fare di tal convenzione contratto per mano di pubblico notaio, ma per hora siano legati per via di scritta, quale per maggiore sicurtà sarà appiè copiata, cioè per dire meglio sarà l'originale istesso appicato con l'ostia nella faccia di là per maggiore sicurtà e chiarezza del fatto.

Appiè sarà appicata con l'ostia la scritta fatta con li signori Ximenes per conto della capella grande a perpetua memoria del fatto.¹⁴⁰

A dì 7 di marzo 1611 [st. fior.]

Per la presente sia noto qualmente la molto reverenda Badesa concede agli eredi del clarissimo Signor Niccolò di Roderigo Ximenes senatore fiorentino et al molto illustrissimo Signor Sebastiano di Tommaso Ximenes Prior di Romagna nella Sacra Religione di Santo Stefano papa, e martire, e Signore di Saturno a se e loro heredi con le condizioni e patti infrascritti: la cappella et altare maggiore della detta chiesa di San Piero del muro di testa, dove di presente si pone l'organo sino al balastrato da farsi e sua scalini di marmi avanti detto altare, conforme al modello fattone da messer Gherardo Silvani architetto e scultor fiorentino, et insieme gli concedono il ciborio di marmo esistente sopra detto altare, e con l'altare predetto ad effetto di servirsene secondo li tornerà bene nella fabbrica da farsi.

E perché di già nel detto coro sono state fatte due porte di pietra serena e due finestre simili con una vetriata dal reverendo messer Domenico di messer Vincenzo Brunacci, prete e cittadino

fiorentino, e sopra le dette due finestre sono stati murati due arme di pietra, e nella detta vetriata dipinta l'arme di detta famiglia de' Brunacci con espresso consenso di detto messer Domenico, havendone digià dato parola alle dette reverende Badessa e monache, danno facultà ai detti Signori Ximenes a ogni suo piacere di far levare tanto le dette arme murate quanto quella dipinta in detta vetriata, et in luogo di esse farvi mettere e collocare l'arme della famiglia di Cimenes. Li detti Signori Ximenes per se e sua heredi et altrimenti in ogni miglior modo promettono e obligano restituire et attualmente pagare alle dette reverende madri la somma e quantità di scudi 365.5.10.4 tanto sono sin' al presente giorno spesi tanto nelle dette porte e finestre quanto nella doratura dell'organo e suo poggiuolo, alle quali spese era obligato detto Brunacci, restando però a carico di dette reverende madri ragguagliare i conti fra esse e detto Brunacci, e altri che havessino speso.

Et inoltre detti Signori Ximenes sian tenuti a tutti loro spese far finire d'indorare il detto organo, e suo poggiuolo conforme all'ordine di già dato, e di far finire il detto poggiuolo con tutto quello, che circa ciò sarà necessario, sì come anco di far metter su l'adornamento di detto organo, et il poggiuolo predetto a tutte loro spese insieme con la tenda doppia per mantenimento del detto organo, e le cortine con sua ferri sopra il detto poggiuolo, e l'uscioolino che va su l'organo di noce conforme a che s'era obligato il detto Brunacci.

Con questo, che detti Signori Ximenes possino e gli sia lecito far metter l'arme della lor' famiglia de' Ximenes in detto organo, con far levare a suo piacimento l'arme del frontone di legno e ogn'altra, che ci fusse e quella di pietra poterla collocare in detta cappella, in altro luogo o di drento o di fuori pure in detta chiesa.

Item sian tenuti et obligati a tutte loro spese far fare di nuovo il detto altare maggiore di marmi bianchi e misti, sì come anco la ringhiera di balaustri, e li scalini della salita e quelli del detto altare similmente di marmi bianchi.

Item similmente a tutte loro spese siano obligati far fare di marmi bianchi e verdi di Prato tutto il pavimento del detto coro et il pavimento avanti il detto altare maggiore simile quanto terrà la ringhiera de' balaustri.

Item sian tenuti similmente a tutte loro spese far fare l'arco grande di detta cappella di pietra serena con sua pilastri, e capitelli et altro, e sian tenuti a tutte loro spese far fare le prospere di noce conforme al modello e disegno fatto da messer Gherardo Silvani sopradetto, e il tutto possino fare più ricco e men ricco secondo parrà alli detti signori Ximenes e all'architetto predetto, et in oltre far restaurare la soffitta di detto coro in tutti que' luoghi che havrà di bisogno di restaurazione.

Con patto espresso che tutte le sopradette cose devino essere terminate et finite dentro al termine di cinque anni prossimo futuro almeno.

Et inoltre per patto espresso convengono che i detti Signori Ximenes non possino serrare detto coro et avanti detto altare se

non quando sarà in ordine tutto il magistero e materia ad effetto che la chiesa resti meno impedita che sia possibile et tutto sempre a dichiarazione di detto Silvano.

Con patto espresso che per tempo alcuno non possa essere domandato a detti Signori Ximenes la valuta delle canne vecchie e quello si paga a maestro Vincenzio, che fa di nuovo detto organo, come né anche sieno obligati a dare cera, né olio, né pensare a candellieri, lampade, paramenti, né spendere a tener assettato e mantenere l'organo, né salario dell'organista, né restauromento di tetti o altro circa la fabbrica ma che tutto s'eransi tenute lascia à fare alle predette reverende monache.

E più sieno tenuti ogn'anno per la candellaia di dette reverende monache riconoscere dette famiglie come sepoltuarii e benefattori di una candela per ciascuna di dette due famiglie, come le medesime costumano con tutti gli altri sepoltuarii di detta chiesa.

Io Sebastiano Ximenes come tutore curatore de' figli del clarissimo Niccolò Ximenes a di 7 di marzo 1611 [st. fior.].

3. 1682, 20. August. Verbale di Visita des Kardinals Francesco Nerli jun. AAF, Visite pastorali, 22.05., Nr. 7.

[...] Visitaverunt Sanctissimum Eucharistie Sacramentum quod invenerunt apud altare maius in pixide magna enea aurata cum coppa argentea intus bene aurata cum requisitis et mundissime ac nobilissime contenta una cum alia minorie consimili pro infirmis in ciborio marmoreo insertis in eo ornatissime lapidibus duris aliisque versicoloribus marmoribus cum ostio coperto et lamina enea aurata relictis clava aurata que retinentur in sagristia apud clericorum sagristiam in ciborio super altare insita tabula magna decentissima [...].

Visitaverunt altare et invenerunt cum mensa lapidea in totum sacra et lapide sacrum non bene se habent qua restaurare mandaverunt.

Super gradus altaris a candelabra ex oricelecto satis magna cum cruce simili in medio cum imagine crucifixi et alia sex similia et ad minora cum aliis sex minoris argenteis et sex vasibus etiam argenteis.

Super gradus altaris ciborium altum et elevatum ex marmore inventum est sine canapeo, altare etiam marmoreum et de cetero cum omnibus requisitis.

A tergo altaris ostiolum bene clausum intus quod super altaris ara inventum est in capsula decem corpus Sancti Benedicti Martyris que capsula obseratur claves et retinetur cum altera ostiola a monialibus apud quas etiam autentica esse assertum fuit.

[...] visitaverunt chorum a parte posteriori altaris inventum ornatissimum cum picturis pulcherrimis manu Fabritii de Rosellis et Matthei de Rossellis de cetero cum stallis, et omnibus aliis requisitis. In pariete et facie super stallos organum quod stonatum et ad illum habentur accessum ex sacristia.

Super arcam archi maioris insigna nobilissime familie Ximenes a quibus ara maior, chorum et organum conficentur fuisse asseritur et insignia etiam in organum habentur et in scala que descendit ad aram et scala descensa ad eius solo sepulchrum.

Visitaverunt oleum infirmorum quod invenerunt super altare sacristie in medio gradu in loculo intus ciborii invenerunt in duobus vasculis altero stamineo et altero argenteo. [...]

4. 1784, 5. Oktober. Petition von Ferdinando Ximenes d'Aragona an den Großherzog der Toskana auf Rückgabe der von seiner Familie gestifteten Ausstattung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore inklusive des Hochaltars, des Ziboriums und der Orgel unter Beifügung der Belege für die Ausgaben der Instandhaltung dieser Ausstattung aus den Jahren 1721–1784.

ASF, SPM, vol. 351, Filza I degli affari del patrimonio di San Pier Maggiore, 1784–1785, Ins. 18: Affare Ximenes.

Alla Sua Altezza Reale

Il Marchese Prior Ferdinando Ximenes d'Aragona, umilissimo servo e suddito di V.A.R. con tutto l'osequio le rappresenta come gli autori dell'oratore nella chiesa di San Pier Maggiore di questa città di Firenze fecero erigere a proprie spese tutto quanto l'altar maggiore con il ciborio posto sopra detto altare, ed altri annessi al medesimo, ed in oltre fecero fare a proprie spese l'organo esistente in detta chiesa, e successivamente sotto di 13 dicembre 1666 per gli atti di Signor Carlo Novelli uno degli attuari della curia arciepiscopale fiorentina fondarono sopra detto altare un beneficio semplice sotto l'invocazione di San Francesco, a cui assegnavano la dote di annua rendita di scudi cinquanta con il riservo del giuspadronato a favore del primogenito della Casa Ximenes.

Esposne ancora come dal principio che fu eretto il detto altare e fatto il suddetto organo fino al tempo presente la Casa Ximenes ha supplito a tutte le spese occorrenti per il mantenimento tanto delli uno che dell'altro, conforme risulta dall'annessa copia autentica delle partite di spese estratte formalmente da' libri della Casa Ximenes per mano di pubblico notaro fiorentino; e siccome presentemente attesa la rovina accaduta in detta chiesa si deve tutta quanta demolire, che però supplica l'oratore umilmente l'Altezza Vostra Reale a fargli la grazia di ordinare che siano restituite all'oratore suddetto i marmi e pietre di detto altare maggiore, e suo ciborio annesso, come pure l'organo suddetto.

Io Niccolò Biondi procuratore dell'oratore, e per esso io Tommaso Martinelli suo giovane supplico come sopra mano propria.

Il deputato Zanobi Covoni informa e dirà il suo parere allo Serenissimo, li 8 ottobre 1784.

[Es folgen die Belege für die Ausgaben 1721–1784]

5. 1784, 29. Oktober. Rückgabe der Ausstattung der Hauptchorkapelle von San Pier Maggiore an die Familie Ximenes d'Aragona auf Grund des großherzoglichen Erlasses vom 16. Oktober 1784 mit eigenhändiger Quittung des Marchese Ferdinando Ximenes d'Aragona.

ASF, SPM, vol. 351, Filza I degli affari del patrimonio di San Pier Maggiore, 1784–1785, Ins. 18.

Inventario della roba di proprietà dell'Illustrissimo Signore Ferdinando Ximenes che se li consegna in virtù di un rescritto particolare della S.A.R. del dì 16 ottobre 1784:

Tutte le canne del organo tanto grandi che piccole, pancone, mantici e tutt'altro appartenente al medesimo.

Tutto il vasto ornato del medesimo organo colorito in noce, e dorato

Tutti i ferramenti inservienti al medesimo

La tenda per il suddetto organo col suo ferro

Tutta la cantoria compagna al medesimo con suoi modiglioni, ferramenti e ogni altro appartenente alla detta cantoria

Il balaustrato scalinato e pavimento di marmo in più colori il tutto componente il presbiterio dell'altar maggiore e coro con più le sue cimase sopra il balaustrato del presbiterio

Tutto l'altar maggiore fatto di marmo bianco con intarsiatura di marmo di più colori, con urna, ciborio intarsiato di pietre dure, gradini, cartello con iscrizione ed ogni altro adobo per il suddetto altare

Un'arme grande della famiglia Ximenes fatta di più diversi marmi posta nella sommità dell'arco dell'altar maggiore

A di 29 ottobre 1784

Io appiè sottoscritto ho ricevuto le suddette robe alle quali prometto e m'obbligo di restituire le medesime a chiunque comparisce che avesse migliori e potiori ragioni di me medesimo, et in fede etc.

Io Marchese Ferdinando Ximenes mano propria

6. 1784, 24. Dezember. Brief des Marchese Ferdinando Ximenes d'Aragona an den Verwalter des Ospedale degli Innocenti, Francesco Niccolini, in dem er auf der Schenkung der Balustrade aus San Pier Maggiore besteht.

AOI, vol. 6286, Filza d'archivio di negozi diversi, 1785, fol. 227.

Ill.mo Signor Prov. Colendissimo

Giaché mi trovo trattenuto in casa da un qualche leggiere incomodo di salute, e che sono altr'io debitore a Sua Ill.ma di conveniente risposta intorno al balaustrato, di cui ebbe la degnazione di trattarmi, mi dò l'onore di parteciparle per questo rispettoso mezzo, che il detto balaustrato, sempre che si intenda

di riceverlo in dono resta sempre ad intiera di Lei disposizione, salvo le spese di riduzione.

Se poi si volesse da me comprarlo, in questo caso sarebbe difficile il convenire, atteso che ciò si troverebbe diametralmente contrario alle mie determinazioni su tal particolare.

Desidero ulteriori e più frequenti riscontri onde potere più autenticare a Sua Ill.ma quella stima e quel rispetto che mi fa inviolabilmente costituirmele.

Con specialissimo osequio

Di sua illustrissima casa 24 dicembre 1784

Divotissimo et servitore

Marchese Ferdinando Ximenes

7. 1785, 6. Mai. Notiz des Verwalters des Ospedale degli Innocenti, Francesco Niccolini, über die Schenkung des Marchese Ferdinando Ximenes d'Aragona.

AOI, vol. 6286, Filza d'archivio di negozi diversi, 1785, fol. 238.

Nota di quanto occorre per render completo il balastrato stato donato allo Spedale dell'Innocenti dall'Illustrissimo Signor Marchese Ximenes

I gradini di marmo dell'altare, con sua mensa

Il ciborio

L'ambrogette per il pavimento del presbiterio

La scalinata di marmo

I due primi articoli contenuti nella presente nota esibita dal Regio Spedale degl'Innocenti vengono indefettibilmente concessi.

8. 1785, 1. Oktober – 1786, 11. November. Abrechnung von Bartolomeo Buoninsegna, der den ehemaligen Hochaltar von San Pier Maggiore nach dem Entwurf des Architekten Bernardo Fallani für die Kirche des Ospedale degli Innocenti umarbeitete.

AOI, vol. 5694, Uscita. Filza di computisteria di riscontro di cassa dal dì primo luglio 1786 a tutto il dì 6 marzo 1787 n. 15 p.te 1, Ins. 570.

Il Regio Spedale degl'Innocenti di questa città di Firenze deve dare a Bartolomeo Buoninsegna marmista per diversi lavori di marmi fattili per uso della sua nuova chiesa, il tutto come appresso:

Diversi miei tempi in più volte con diversi uomini a riscontrare tutti i pezzi vecchi di marmi per rilevare l'uso al quale servivano, et unirli assieme per venire in cognizione della struttura, disegno

e grandezza del vecchio altare ch'esisteva nella soppressa chiesa di San Pier Maggiore per rilevare come adattarlo e ridurlo alla misura acconveniente e proporzionata alla tribuna della nuova chiesa ove deve nuovamente collocarsi sc. 20

Doppo acquistate le sudette ricercate cognizioni, levato il disegno di tutto il sudetto vecchio altare precisamente come esisteva in San Piero tanto nell'alzata di faccia, de' profili e pianta, il tutto a braccio piccolo nelle sue precise misure per rilevare da questo come potessi adattare e ridurre al nuovo disegno da immaginarsi sc. 30

Segnata la pianta in grande di detto altare sul vero posto nella tribuna per ridurlo alla necessaria misura proporzionata, per rilevare se era possibile ridurlo a due scalini e predula con tre gradi sopra la mensa come era stato ordinato sc. 18

Immaginato ed eseguito il disegno in piccolo in quattro disegni, cioè facciata, profilo, pianta e di dietro ridotto di buona architettura, e tutto diverso a ciò ch'era antecedentemente, precisamente nelle misure e forme stato ordinate, con aver trovato compenso di valersi dei sei grembiuli dei gradi che per essere tutti intarsiati non potevano variarsi dalla precisione delle sue misure, tanto a lunghezza che a larghezza senza nulla pregiudicare alla proporzione di tutto l'insieme dell'altare, ed avuto in mira che fossero adattabili alla costituzione di detto altare tutti i pezzi di marmi vecchi che anteriormente lo componevano sc. 80

A dì 20 detto:

Essendo stati esaminati et approvati i primi de' disegni tanto dal molto reverendo Signore Abate Frittelli, camerlingo di detto spedale, quanto dal Signore Bernardo Fallani architetto venne per ciò ordinato dal predetto Signore camerlingo di effettuare il lavoro a norma dei medesimi con fare lavorare gli uomini miei a giornata almeno in tutti quei capi di lavoro che potevano cavarsi dai pezzi vecchi di marmi ch'esistevano onde per dar principio convenne passare a disegnare in grande il detto altare. Il che fu fatto in una stanza annessa alla chiesa, avendo disegnato facciata, profilo e di dietro nelle sue precise misure da eseguirsi sc. 40 [...] ¹⁴¹

9. 1786. Zanobi Covoni, der Bevollmächtigte für die Auflösung des Besitzes von San Pier Maggiore, identifiziert das von der Familie Ximenes gestiftete barocke Ziborium mit dem von Desiderio da Settignano.

ASF, SPM, vol. 361, Rendimento di conti e consegna del patrimonio di San Pier Maggiore, 1786, Ins. 1, ohne Paginierung.

[...] Gareggiarono nell'edificazione di tante numerose capelle le famiglie dei Corbizzi, dei Pazzi, dei Palmieri, dei Filicaia,

della Rena, degli Alessandri, dei Pesci, dei Migliorotti et di tanti altri [...]. Emulo di sì antiche e doviziose famiglie fiorentine il Senatore Sebastiano Ximenes volle farsene piamente rivale acquistando fino fu i primi tempi della sua venuta dal Portogallo in Toscana dalle monache di San Pier Maggiore il patronato della cappella o altar maggiore di questa chiesa con lo sborso di scudi trecento. Et appena acquistatolo impiegò altre più rilevanti somme nel costruirvi un magnifico altare incrostato di marmi e pietre dure, opera singolarissima dello scalpello di Desiderio da Settignano, nell'arricchirlo d'un vago balaustro con pavimento di marmo, nel fare dipingere al fresco le mura dal rinomato pennello di Matteo Rosselli e nel adornarlo di un eccellente organo, che fu uno dei migliori di Firenze.

10. 1903. Nathaniel Mayer Anselm von Rothschild (1836–1905) führt das Ziborium in dem Inventar seiner Sammlung mit einer Zuschreibung an Desiderio da Settignano und dem Verweis auf die Provenienz aus San Pier Maggiore auf.

London, The Rothschild Archive, RAL 637/1/325: Nathaniel Rothschild, Notizen über einige meiner Kunstgegenstände: Diese Blätter enthalten erläuternde Angaben über diejenigen meiner Kunstgegenstände, von denen es mir möglich war, den Namen des Künstlers oder ihre Provenienz festzustellen. Die Objecte, über welche mir Daten fehlen oder deren Augenschein das Nähere obnehin ergibt, sind nicht angeführt, Wien 1903, S. 57, Nr. 116.

Monumentales Ciborium (Sakramentshäuschen) aus Marmor, von Desiderio da Settignano.¹⁴²

11. Vor 1905. Das Ziborium ist im Nachlassinventar von Nathaniel Mayer Anselm von Rothschild aufgeführt. London, The Rothschild Archive, RfaP/C/3: Inventar über die in den Nathaniel Freiherr von Rothschild'schen Nachlass gehörigen, in dem Palais in Wien, IV. Bezirk, Theresianumgasse Nr. 14 befindlichen Kunstgegenstände und Einrichtungsstücke, S. 67, Nr. 305.

Monumentales Ciborium (Sakramentshäuschen) aus Marmor von Desiderio da Settignano.

Italienisch Mitte des 15. Jahrhunderts 60 000.–
Ergänzungen

Abkürzungen

ASF	Archivio di Stato di Firenze
AAF	Archivio Arcivescovile di Firenze
AOI	Archivio dell'Ospedale degli Innocenti
SPM	San Pier Maggiore

Abstract

The ciborium now in the National Gallery in Washington has been identified with the work produced by Desiderio da Settignano for the Florentine church of San Pier Maggiore. More recently it has been attributed to Benedetto da Maiano. However, new documents provide convincing evidence that Desiderio's work was destroyed when the Ximenes, a rich Jewish Portuguese family converted to Catholicism, rebuilt the choir chapel of San Pier Maggiore in the Baroque style based on a design by Gherardo Silvani. A stylistic and iconographical analysis demonstrates that the ciborium was not produced by Benedetto da Maiano or his workshop, but rather it was a new nineteenth-century creation made by a workshop of forgers and sold by the Florentine antiquarian Tito Gagliardi to Baron Rothschild as the ciborium Desiderio da Settignano made for San Pier Maggiore.

Bildnachweis

Courtesy National Gallery of Art, Washington: Abb. 1, 7–9, 11, 15, 16, 18, 24, 26–29. – Autorin: Abb. 2, 10, 12–14, 17, 19, 20, 23, 25. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut: Abb. 3–6, 22. – Maria Brunori: Abb. 21, 30.

¹⁴¹ Es folgen die Zahlungen für die einzelnen Arbeiten der Gehilfen von Buoninsegna. Die Arbeiten zogen sich bis zum 11. November 1786 hin.

¹⁴² Es folgt als Beleg die deutsche Übersetzung der Passage von Bocchi/Cinelli (vgl. Anm. 6 des Textes).