

## Berichte über die Sitzungen des Instituts

1907/8 (1. Hälfte).

Nachdem das Institut bereits vier Jahre bestanden hatte, begann es am Neujahrstage 1901 unter dem Namen „wissenschaftliche Besprechungen“ Sitzungen zu veranstalten. An der ersten nahmen damals teil die Herren: Robert Davidsohn, André Jolles, Fritz Knapp, A. Warburg und Heinrich Brockhaus. Bald erweiterte sich der Kreis der Teilnehmer. Die Sitzungen haben seither gewöhnlich vom Herbst bis zum Frühjahr ungefähr monatlich stattgefunden. Deutsche und ausländische Gelehrte, Künstler und Kunstfreunde finden sich zu ihnen im Saale des Instituts zusammen. Auch haben die guten Beziehungen zu den einheimischen Forschern auf Vorschlag des Historikers von Florenz, Herrn Prof. Dr. Robert Davidsohn, dazu geführt, einmal im Jahre einen größeren Kreis italienischer Gelehrter dazu einzuladen und dann italienisch zu sprechen, während in den übrigen Sitzungen deutsch gesprochen wird.

In den ersten Jahren wurden keine Berichte darüber gedruckt. Während dann im Jahresbericht für 1904/5 wenigstens die Gegenstände der bis dahin in den Sitzungen erfolgten Mitteilungen — sie beliefen sich der Zahl nach auf 38 — angegeben wurden, ist seither regelmäßige Berichterstattung erfolgt: Berichte des Direktors über die einzelnen Sitzungen wurden in der Seemannschen „Kunstchronik“ bekannt gemacht und für die Mitglieder des Vereins in den Jahresberichten 1905/6 und 1906/7 vereinigt. Seit vorigem Jahre dringen auch Berichte anderer Teilnehmer in Zeitschriften und Zeitungen in weitere Kreise.

In dem abgelaufenen Jahre wurde das zehnjährige Bestehen des Instituts am 16. November 1907 durch eine Sitzung festlichen Charakters, zu der auch Damen eingeladen waren, gefeiert. Nach der Begrüßung der Versammlung durch den Direktor und einer Glückwunschsprache des Herrn Dr. Hopfen folgten vier Vorträge der Herren Davidsohn, Corweh, Bombe und Brockhaus, über die im folgenden mit berichtet werden wird; auch beschloß die Versammlung, Herrn Senator Pasquale Villari, welcher im Dienste der Wissenschaft und seines Vaterlandes

damals auf 80 Jahre zurückblickte, die herzlichsten Glückwünsche auszusprechen. Im April wurden zwei Sitzungen abgehalten zu Ehren des Ferienkurses von Lehrern höherer Schulen, zu dem das Königlich Preußische Kultusministerium 22 Teilnehmer unter der Leitung des Herrn Prof. Schubring entsandt hatte; dabei sprachen die Herren Hopfen, Corwegh, Willich, Bombe, Brockhaus, Frl. Schottmüller und als Vertreter der Teilnehmer des Ferienkurses Herr Gymnasialdirektor Sieroka aus Allenstein. Die übrigen Sitzungen fanden in gewohnter Weise statt.

Im folgenden werden die Berichte des Direktors aus dem Jahre 1907/8 aus der „Kunschronik“ wiederum vereinigt, soweit sie nicht soeben schon durch die ausführlichen Mitteilungen ersetzt worden sind. Nur die Berichte über Michelangelo sollen erst im nächsten Heft folgen. Dafür soll jetzt ein noch ungedruckter Bericht aus älterer Zeit den Anfang machen.

\*

Herr Professor Davidsohn hat bereits vor Jahren (am 10. Dezember 1901) in einer Instituts-Sitzung einen Vortrag über den „Triumph des Todes“ in Pisa gehalten, folgenden Inhalts:

Es ist sonderbar, Beziehungen wahrzunehmen zwischen Werken, die zwei verschiedenen Welten anzugehören scheinen: dem „Triumph des Todes“ zu Pisa und dem „Gaudeamus“-Liede. Und doch liegen ihre Wurzeln nebeneinander. In den von Edelstand du Ménil herausgegebenen „Poésies populaires latins du Moyen Âge“ (Paris 1847, Seite 125) findet sich ein Lied mit folgenden, uns teilweise bekannt klingenden Strophen:

Scribere proposui de contemptu mundano,  
Iam est hora surgere de somno mortis vano,  
Zizaniam spernere, sumpto virtutum grano:  
Surge, surge, vigila, semper esto paratus.

Vita brevis, brevitatis in brevi finietur,  
Mors venit velociter et neminem veretur;  
Omnia mors perimit et nulli miseretur:  
Surge, surge, vigila, semper esto paratus . . .

Ubi sunt, qui ante nos in hoc mundo fuere?  
Venies ad tumulos, si eos vis videre;  
Cineres et vermes sunt, carnes computruere:  
Surge, surge, vigila, semper esto paratus . . .

Si conversus fueris et velut puer sanctus  
Et vitam mutaveris in meliores actus,  
Sic intrare poteris regnum Dei beatus:  
Surge, surge, vigila, semper esto paratus.

Es entsprechen nun einander: Die 2. Strophe und das rechte untere Viertel des Pisaner Bildes: kurzes Leben und Verderben des Todes; die 3. Strophe und das linke untere Viertel: Verwesung im Grabe; die 4. Strophe und die obere Bildhälfte: Bekehrung zu besserem Leben und Aufnahme in das Reich Gottes. Die 1. Strophe gibt das Gesamtthema an: Verachtung der Welt, Erwachen von eitlen Todestraum, Bekehrung zu tugendhaftem Wandel. Und der Refrain wiederholt stets die daraus folgende Mahnung: Erhebe dich, wache, sei bereit.

Schon der genannte Herausgeber hat in einer Anmerkung auf den Zusammenhang der in dem Liede ausgesprochenen Anschauungen mit Totentänzen und den Fresken des Campo Santo zu Pisa aufmerksam gemacht. Das Lied steht in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts und entstammt dem 12. Jahrhundert. Die darin verkörperten Anschauungen waren damals verbreitet, denn sie kehren an den verschiedensten Stellen wieder: in einem Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Gedichte, in den ernstesten Versen, die den Kern des Gaudeamus bilden, und im Pisaner Campo Santo. Über die Bedeutung der einzelnen Szenen des Pisaner Bildes hat der kürzlich veröffentlichte Fund der alten Beischriften Aufklärung gebracht.<sup>1</sup> Die Bedeutung des Ganzen ist, wie aus obigem hervorgeht, nicht der „Triumph des Todes“, das Bild sollte vielmehr umgekehrt genannt werden: „Triumph des asketischen Lebens über den Tod“. Dies ist auch dem Sinne eines kirchlichen Bildes angemessen.

\*

Herr Prof. Davidsohn gab in der Sitzung, mit der das zehnjährige Bestehen des Instituts am 16. November 1907 gefeiert wurde, einen interessanten Überblick über die Entwicklung des Stadtbildes von Florenz, wie sie sich in der Errichtung immer weiterer Mauerkreise zeigt, indem er auf die geschichtlichen Ereignisse hinwies, die immer wieder zur Erbauung neuer Befestigungen den Anstoß gaben. Seine Ausführungen gipfelten in der Besprechung der gewaltigen Porta Romana, die früher bei weitem höher als jetzt war, ihrer Erbauung und Ausschmückung. Drei Statuen vom Thor, die 1329 in Auftrag gegeben worden waren, die Madonna mit dem Kinde, Petrus und Paulus, gelangten schließlich in das Museo Nazionale. Die Porta hatte ursprünglich noch eine Antiporta (Abb. 12), die aber dem ersten Medicipapste Leo X. bei seinem Einzuge in Florenz zum Opfer gebracht wurde. Aus einer von dem Vortragenden

<sup>1</sup> Morpurgo, „Le epigrafi volgari in rima del «trionfo della morte»“ ecc., in der Zeitschrift „L'Arte (già Archivio storico dell' arte)“, Anno II, Roma 1899.

gefundenen Urkunde geht hervor: Das große marmorne Stadtwappen über dem Tor (Abb. 13) ist von Giovanni Pisano gearbeitet worden, der dafür im Jahre 1331 die Zahlung von 4 Florenen (= 48 Lire) erhielt<sup>1</sup>. Daraus, daß die Urkunde den Namen des Vaters ausläßt, während doch hochgebildete Männer wie Giovanni Villani die betreffende Baukommission



Abb. 12. Porta Romana, Teil der im Berliner Kupferstichkabinet bewahrten Ansicht von Florenz.

<sup>1</sup> Die urkundlichen Nachrichten hat der Vortragende in seinen „Forschungen zur Geschichte von Florenz“, Band IV (1908), Seite 455 u. fg., veröffentlicht. Seither ist in der „Rivista d'arte“ Anno V, Seite 173 u. fg., von Herrn Dr. Poggi das Bedenken geäußert worden, daß es sich um einen gleichnamigen Bildhauer handeln werde. Die Forscher werden sich mit der Frage weiter zu beschäftigen haben.



Abb. 13. Lilienwappen von Florenz von Giovanni Pisano über der Porta Romana (photographiert von Mannelli).

bildeten, ist zu schließen, daß Niccolò Pisano damals in Florenz nicht besondere Berühmtheit besaß, und also die Zuschreibung so vieler Florentiner Werke an ihn durch Vasari als Legende anzusehen sein wird.

\*

Herr Dr. Hopfen behandelte anlässlich des Lehrerkurses in längerem Vortrage „Toskana und die Landschaft“. Er ging aus von der Besiedelung des Landes durch Städte, oft hochgelegene Orte und auffallend viele Villen, von denen rings um Florenz die neue Auflage von Carrocis „Dintorni di Firenze“ gegen 2000 bespricht. Er hob bei dem Anbau des Landes die Mezzadria hervor, das Verhältnis, in welchem Bauer und Landbesitzer sich halb und halb in den Gewinn teilen; der Bauer weiß dabei durch Verbindung von Getreide-, Obst- und Gartenbau auf demselben Streifen Landes einer Mißernte möglichst vorzubeugen. Er ging dann unter Erwähnung der Landschaftsmalerei auf die Vegetation näher ein und führte besonders die waldzerstörenden Einflüsse der Kultur und der Bevölkerung vor, die unter anderem zu Wasserarmut und Zunahme der Malaria geführt haben. Der Vortrag ist seither gedruckt in der Beilage No. 58—60 der „Münchener Neuesten Nachrichten“ (1908).

\*

Fräulein Dr. Schottmüller sprach, ebenfalls anlässlich des Lehrerkurses, über Material und Technik der Renaissanceskulptur. Von der Farbigekeit des Florentiner Campanile ausgehend, besprach sie die Marmor- und anderen Steinarten, deren Heimat Toskana ist: den weißen Carrara-Marmor, den Verde di Prato und den roten Kalkstein, der früher aus Pistoja, jetzt aus den Maremmen kommt, Fiesole liefert die bläulichgraue Pietra Serena, Volterra den Alabaster. Bei mittelalterlichen Werken, wie den Chorschranken in San Miniato, dient farbiges Mosaik als Hintergrund für weißes Ornament. Orcagna hingegen hat mit farbigen Glasflüssen das Tabernakel in Or San Michele geschmückt. Vielleicht darf die Robbiatechnik als eine Nachahmung dieser spätmittelalterlichen Technik angesehen werden, denn in Peretola ist der Hintergrund eines weißen Marmorreliefs farbig glasiert. Gern findet sich in der Frührenaissance Bronze und Marmor vereinigt, so an Donatellos Papstgrab im Baptisterium und vielleicht am vollendetsten an Verrocchios Medici-Grabmal in San Lorenzo. Die jüngeren Marmorbildner brachten statt farbiger Steine Bemalung und Vergoldung auf dem weißen Marmor an; von dieser sind leider nur noch Spuren vorhanden. Doch kommt auch hier daneben noch roter Kalkstein und schwärzlicher Marmor gelegentlich vor, so an Filippo Strozzi's Grabmal in Santa Maria Novella. Den Hauptwert legten die jüngeren Marmorbildner vielmehr auf die raffinierte Marmorbehandlung. Desiderio übertrifft hierin Donatello und wird von Rossellino und Mino da Fiesole noch überholt. Freilich entgehen sie nicht immer der Gefahr, die Hauptformen über der Oberflächen-Behandlung zu vergessen. Michelangelo brachte andere Formen und eine andere Art von Bewegung. Aber er hat diese detaillierte Marmorbehandlung nicht immer verschmäht, so bei den Herzogsfiguren in der Medici-Kapelle. Dieselbe Verfeinerung der Technik läßt sich für die Bronzeplastik nachweisen, und auch hier setzen Gianbologna und Tacca in rein technischer Hinsicht die Traditionen des Verrocchio fort. Zur Vervielfältigung wie zur schnellen Skizze waren in der Renaissance außerdem Stuck, Ton, gepreßtes Leder und Carta pesta in Gebrauch. Von den bemalten kam man auf die farbig glasierten Terrakotten, deren reiche, zierliche Vergoldung zwischen den starken Farbenkontrasten weiß-blau einstmals vermittelte.

\*

Ferner behandelte Fräulein Dr. Schottmüller die anonymen Tonbildnereien aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und versuchte diese Werke, die sich in großer Anzahl in Italien, in den Museen der verschiedenen Länder und in Privatbesitz erhalten haben, ihrem Stil entsprechend in Gruppen zu bringen. Der Meister der Pellegrini-Kapelle

wird vermutlich ein Oberitaliener, vielleicht ein Veronese gewesen sein. Zu unterscheiden von ihm ist der Meister des Tonaltars im Dom zu Modena. Dieser nimmt eine Mittelstellung zwischen der oberitalienischen und der toskanischen Kunst ein. Ein Teil der Madonnenreliefs in verschiedenen Museen, die dem Pellegrini-Meister zugeschrieben worden sind, werden vielmehr von diesem Modeneser Meister herrühren. Innerhalb der toskanischen Werke sind zu unterscheiden große Madonnen, die der Steinplastik um 1400 ähneln, und zierliche Tabernakel mit an Ghiberti erinnernden Madonnen. Zu der an die Steinplastik erinnernden Florentiner Gruppe gehört die Krönung Mariens über dem Eingang von Santa Maria Nuova, die wohl von dem rätselhaften Dello Delli und nicht von Lorenzo di Bicci angefertigt sein wird. Bei den älteren toskanischen Werken ist zu beobachten, daß sie auf Luca della Robbia eingewirkt haben, während die jüngeren Werke ihrerseits Robbias Einfluß aufweisen.

\*

Herr Dr. Corwegh unternahm, auch anläßlich des Lehrerkurses, die Frage, von wem an Or San Michele in Florenz die mittlere Nische mit der Gruppe Verrocchios herrührt, von ästhetischer Seite her zu behandeln, um an einem so bedeutenden Werke die Methode zu erläutern, wie vorzugehen ist, um bei mangelndem Urkundenmaterial den Künstler und die Entstehungszeit des Werkes herauszufinden. Donatello hat den Auftrag für die Nische um 1419 erhalten, sein Werkstattgenosse war in den zwanziger Jahren Michelozzo, und die Zahlung ist (nach dem Kodex des Buonaccorso Ghiberti) an Donatello und Genossen erfolgt. Manche haben nun gesagt, der Entwurf rühre von Michelozzo her. Die Formen gehen auf antike, altchristliche und gotische zurück. Michelozzos Tabernakel in der Impruneta (1440) zeigt zwar ähnliche Motive, aber andere Verhältnisse: die Nische an Or San Michele ist schlanker. Dies ist von großem Gewicht, ebenso das Verhältnis der Giebelhöhe zur Giebelbasis. Das Tabernakel an Or San Michele zeigt also trotz seiner Formensprache, welche schon die Renaissance verrät, in seiner hohen Tendenz noch gotisches Gefühl. Aus diesem Grunde ist eine sehr frühe Datierung des Werkes auf etwa 1421—24 angebracht. Vergleicht man darauf die Details, wie die Vorkragung der Gebälkstücke, mit bezeugten Arbeiten Michelozzos, so zeigen diese letzteren eine viel genauere Beobachtung antiker Formgesetze: die Tür der Medici-Kapelle in Santa Croce und das marmorne Lavabo der dortigen Sakristei, wahrscheinlich eine Arbeit Michelozzos, sind ganz im Sinne der späteren architektonischen Leistungen des Meisters geschaffen, wo sich ebenfalls die starke Vorkragung und Be-

tonung einzelner Gebäckglieder zeigt. Demgemäß wirkt das Tabernakel an Or San Michele wie ein genialer Versuch Donatellos, der sein Leben lang in seinem Schaffen das Prinzip der an Empfindung überreichen Gotik walten lassen, wie ein Versuch, die Formenwelt der Renaissance mit der Dynamik der gotischen Kunst zu verbinden.

\*



Abb. 14. Bronzekopf im Museo Nazionale in Florenz  
(photographiert von Mannelli).

Herr Dr. Corwegh brachte aus Rom Neues über Donatello. Zu den zwei dort noch erhaltenen bisher bekannt gewordenen Werken von 1432 fügte er als drittes eine Grabplatte in S. Maria del Popolo (am zweiten Pfeiler rechts), welche der Grabplatte in Aracoeli in Zeichnung und Stil gleicht und noch Spuren der alten Inschrift aufweist, aus welcher hervorgeht, daß der Verstorbene ein Geistlicher aus Utrecht war. Aus-



führungen und Abbildungen sind seither in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1908, S. 186, veröffentlicht.

Des weiteren sprach derselbe von Donatellos Sängerkanzel des Florentiner Doms. Er glaubt die beiden Bronzeköpfe, von denen eine Urkunde spricht, in zwei Köpfen des Museo Nazionale (Abb. 14 und 15),



Abb. 15. Bronzekopf im Museo Nazionale in Florenz  
(photographiert von Mannelli).

in welchem sich auch bis zur Zusammensetzung der Kanzel die einzelnen Reliefs befanden, wiederzuerkennen. Die ganze Kanzel würde nun folgende Ansicht bieten: oben auf der Brüstung als Leuchterträger die beiden bronzenen Engel der Sammlung André in Paris, von Prof. Schubring als zugehörig vermutet, unten in der Mitte zwischen den Kinderreliefs als Füllung der leeren Medaillons die beiden großen Bronzeköpfe. Ausführliches ist zu ersehen aus der soeben erschienenen Schrift

des Vortragenden über „Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz“ (Berlin, Cassirer, 1909).

\*

Prof. Brockhaus behandelte die Sängerkanzeln des Florentiner Doms in ihrer kirchlichen Bedeutung: mit Gesang, Reigen und Musik verbildlichen *Donatello* und *Robbia* die Lobpsalmen (Ps. 148—150) des Sonntagmorgen-Gottesdienstes. Näheres ist seither in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1908, S. 160, mitgeteilt worden.

\*

Herr Dr. Poggi besprach ein Werk des Fra Angelico da Fiesole, das sich in San Francesco in Montecarlo bei San Giovanni im oberen Arnotale befindet. Es ist eine Verkündigung, in der Predelle mit fünf Szenen aus dem Leben der Madonna. Da die Kirche 1438 fast fertig war, wird das Bild kurz danach entstanden sein. Photographie von Alinari liegt vor.

\*

Fräulein Dr. Schottmüller teilte eine Reisebeschreibung des Hans Georg Ernstinger mit, welcher zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts Italien mehrmals bereiste, und dessen „Raisbuch“ gedruckt ist (herausgegeben von Dr. Walther, Tübingen 1877, in der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart No. 135). Seinem besonderen Interesse für Wasserkünste entsprechend, das ihn beispielsweise auch die berühmten Wasserkünste in Pratolino bei Florenz ausführlich besprechen ließ, erwähnt er, daß sich in Florenz am Eingang des Palazzo Vecchio befinde „ein mermelsteinerner Röhrbrunnen, darauf die Cupido vom Wasser umgetrieben wirt, und geußt sich das Wasser aus etlichen Orten in ein Brunnencor“: es ist der bekannte Brunnen mit Verrocchios Knaben mit dem Fisch, der sich also damals beim Laufen des Wassers drehte. Er stand ursprünglich im Garten der Villa Careggi und wurde zwischen 1555 und 1568 an seine jetzige Stelle gebracht (Vasari I, 112, III, 364). Nicht gesagt wird, ob die Figur des Knaben erst bei der Neuaufstellung drehbar gemacht wurde.

\*

Herr Dr. Gronau sprach über das Kinder-Bacchanal Bertoldos im Museo Nazionale und wies darauf hin, daß Embleme der Familie Medici den Grundgedanken der Komposition bilden, indem die Kinder den Ring zum Spiel verwenden. Es ist aber nicht dauernd in Medici-Besitz

verblieben. Im Gegenteil haben die Nachforschungen des Vortragenden ergeben, daß der Herzog von Urbino es im Jahre 1596 käuflich erworben hat. Mit den Kunstschatzen seines Hauses ist es erst wieder in den Besitz der Medici zurückgelangt. Ausführlicheres darüber ist seither in der „Rivista d'Arte“ (Florenz), Anno V, Seite 118, erschienen.

\*

Herr Dr. Gottschewski behandelte die sogenannte Büste Karls VIII. im Museo Nazionale in Florenz und bestimmte deren Meister. Ob sie wirklich Karl VIII. darstellt oder nicht, kann nicht entschieden werden, da unter den Porträts auf seinen Medaillen und in seinem Livre d'heures in Madrid drei verschiedene Typen festgestellt werden können: dem einen Typus ähnelt sie in der Tat. Aber als Grundsatz muß stets gelten: wo bei Porträts der Dargestellte und der Künstler unbekannt sind, müssen für beide getrennte Beweise gesucht werden, ohne daß der eine Wahrscheinlichkeitsbeweis den Ausgangspunkt für den anderen Beweis bilden darf. Denn Porträtbestimmungen auf Grund von Ähnlichkeit geben sehr viel Raum für individuelle Anschauung, sie haben den Charakter nur einer Wahrscheinlichkeit, nicht aber einer Gewißheit. Der Meister war kein Florentiner, sondern ein Bolognese. Dafür sprechen die leichte, zwanglose, nach vorn geneigte Haltung der Büste, während die Florentiner ihre Büsten, steif, würdevoll, den Kopf nach hinten ziehen lassen, ferner die einen geübten Tonbildner verratende weiche Modellierung im Gegensatz zur zeichnerischen Marmistenart der Florentiner, schließlich die tiefrote Farbe des Materials, die durch den starken Eisengehalt des in Bologna verwendeten Tones hervorgerufen wird. Die Verwandtschaft dieser Büste mit derjenigen des Filippo Beroaldo in S. Martino Maggiore in Bologna ergibt uns den Namen des Künstlers: Vincenzo Onofri, eine Zuschreibung, die auch durch den stilistischen Vergleich mit dem bezeichneten und datierten Altar des Meisters in S. Maria dei Servi in Bologna bestätigt wird. Von demselben Meister stammen ferner die Büste eines gerüsteten jungen Mannes in der Sammlung Hainauer, ein weiblicher Kopf in Florentiner Privatbesitz und eine Knabenbüste der Münchner Glyptothek. Als Lehrer Onofris ist Niccolo dell'Arca anzusehen, wie die Verwandtschaft der bezeichneten Beweinungsgruppe Onofris (in S. Petronio) mit der bezeichneten Beweinungsgruppe Niccolos (in S. Maria della Vita, ebenfalls in Bologna) ergibt. Ausführlich hat der Vortragende es seither veröffentlicht unter dem Titel „Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri“ (Straßburg 1908).

\*

Herr Dr. Bombe wies anlässlich des Lehrerkurses auf das Kunstszenarium hin, in dem Raffael als Knabe heranwuchs, auf den herzoglichen Palast in Urbino. Er sprach über die Künstler, die an dem Bau beteiligt waren, und schilderte ferner die Persönlichkeit Federigos da Montefeltre, wie sie aus Bildnissen zu uns spricht, und die für die Zeit vorbildliche Hofhaltung des Herzogs. Besonders verweilte er bei der Beschreibung des Studios, dessen alten Schmuck mit den 28 Porträts berühmter Männer (14 im Louvre und 14 im Palazzo Barberini) er zu rekonstruieren unternommen hat: diesem Vorhaben soll eine der nächsten Sitzungen des Instituts gewidmet werden.

\*

Herr Dr. Hoeber sprach über ideale Zentralbauten vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, wie sie auf Bildern und Miniaturen zu finden sind. Die einfacheren gehen auf Taufkirchen zurück; komplizierter werden sie in dem Wunsch, den Tempel von Jerusalem prächtig wiederzugeben. Besonders in Mailand sind nach Burckhardts und von Geymüllers Forschungen Zentralbaugedanken gepflegt worden. Leonardo vertritt dabei das Prinzip der Mannigfaltigkeit in der Einheit, Bramante das der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Das erstere Prinzip herrscht im 15. Jahrhundert in weiten Kreisen: im Mittelbau von Filaretos Hospitalentwurf, auf einer Sforza-Medaille Sperandios, ferner auch in Florentiner Miniaturen von Gherardo Fiorentino (im Kapellenraum des Museo Nazionale und in der Laurenziana), wofür als Parallelen Skizzen Leonardos (Richter II, Tafel 86—96) zu betrachten sind; in einer dieser Miniaturen ist der Florentiner Dom nachgebildet. Die Beobachtungen des Vortragenden und zugehörige Abbildungen sind seither in der „Zeitschrift für Geschichte der Architektur“, Jahrgang I (Heidelberg 1908), Seite 232, veröffentlicht.

\*

Herr Dr. Bombe gab an der Hand einer großen Sammlung von Photographien einen Überblick über die Ausstellung umbrischer Kunst in Perugia. Er hat als Mitglied der Kommission an der Ausstellung mitgewirkt und bot einen kritischen Kommentar zu dem gedruckten Katalog. Seine Ausführungen sind im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ (Band XXX, 1907) gedruckt.

\*

Herr Dr. Poggi teilte mit, daß er in San Godenzo (oberhalb des Mugello-Tals nahe dem Monte Falterona an der Straße Florenz-Pontassieve-

Forli gelegen) in einer Krypta die lebensgroße bemalte Holzstatue des h. Sebastian von Baccio da Montelupo gefunden hat, die urkundlich im Jahre 1506 entstanden ist. Von anderen Werken, die derselbe Künstler für die genannte Kirche ausgeführt hat, war keines mehr vorhanden.

\*

Herr Dr. Corwegh behandelte Piero di Cosimos Bild mit dem Dankopfer für Andromedas Befreiung in den Uffizien, indem er auf Anklänge an die Disputa und die Schule von Athen hinwies, die für Entstehung nach 1510 sprechen.

\*

Die mannigfachen Mitteilungen über Michelangelo sollen im nächsten Heft vereinigt werden.

\*

Herr Dr. Bombe legte eine eigens angefertigte Photographie aus Arezzo vor von dem Bilde des Sebastiano del Piombo, das Pietro Aretino darstellt und von Vasari ausführlich beschrieben worden ist.

\*

Herr Dr. Geisenheimer zeigte drei in Budapest bewahrte Federzeichnungen von Poccetti, die wertvoll sind, weil sie Skizzen zu seinen stark beschädigten Fresken im Refektorium von Santo Spirito in Florenz sind, darstellend die Hochzeit zu Kana, das Abendmahl und das Mahl in Emmaus.

\*

Herr Dr. Voß legte dar, daß das im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ (Band XIV, Seite 168) von Kenner besprochene und abgebildete Miniaturporträt Maximilians III. eine getreue Kopie des dem Cr. Allori zugeschriebenen Porträts in der Galerie des Palazzo Pitti (Nr. 293) ist.

\*

Herr Dr. Giglioli führte aus, daß das bekannte Bild der Uffizien, das einen Schwank des Piovan Arlotto darstellt, nicht von Giovanni da San Giovanni gemalt ist, wie bisher allgemein angenommen wurde, sondern von Baldassare Franceschini, genannt il Volterrano, und zwar bald nach 1630. Der Irrtum kommt von einer Verwechslung mit einem Bilde des Giovanni da San Giovanni, das einen anderen Schwank, den der

Jäger, darstellt. Das Uffizienbild ist von Baldinucci unter den Werken des Volterrano beschrieben. Die Ausführungen des Vortragenden sind seither gedruckt in dem „Bolletino d'arte“ des italienischen Unterrichtsministeriums, Anno II, September 1908.

\*

Herr Dr. Bombe hat in der Galerie zu Arezzo ein Bild photographieren lassen, das laut Inschrift den General Marchese Alessandro Dal Borro aus Arezzo darstellt. Man hat diesen General auch in dem Bilde des Berliner Museums, das unter den umstrittenen Velazquez-Werken bekannt ist, zu erkennen geglaubt, weil sich zu Füßen des Dargestellten eine Fahne mit Bienen befindet, und Dal Borro das Heer Urbans VIII., der als Barberini Bienen im Wappen führte, besiegt hat. Aber auf das Bild in Arezzo, das in Zügen, Stellung und Statur anders ist, läßt sich diese Vermutung nicht gründen, und in dem genannten Feldzug war Dal Borro nicht der einzige Sieger. Das Brustbild Dal Borros im Gang der Uffizien No. 821 ist eine freie Wiederholung des Aretiner Bildes, und das Porträt in seiner Lebensbeschreibung (Grasso, „Elogi dei Capitani illustri“, Venedig 1683) ist wiederum von dem Uffizienbild abhängig. Ob die Bienen auf der Fahne nicht auch zu anderen Vermutungen führen können, wird weiter zu untersuchen sein. (Seither gewinnt noch eine andere ebenfalls schon vom Vortragenden ausgesprochene Vermutung an Wahrscheinlichkeit. Herr Prof. Mario Schiff macht darauf aufmerksam, daß es in Spanien Sitte war, Buffonen den Namen großer Männer zu geben, wie es beispielsweise von dem sogenannten Don Juan d'Austria, den Velasquez gemalt hat, bekannt ist: auch hier kann also ein solcher Fall vorliegen.)

\*

Herr Gymnasialdirektor Dr. Sieroka aus Allenstein überreichte dem Institut als Widmung der zum Ferienkurs vereinigten Lehrer höherer preußischer Schulen eine große interessante Ansicht von Siena, das der Ferienkurs soeben besucht hatte. Sie ist um 1600 entstanden, von Francesco Vanni gezeichnet, von Petrus de Jode gestochen, und mißt ungefähr 88 cm Breite und 115 cm Höhe. Das eingehende Studium dieser anziehenden Stadtansicht, die-seither im Institut aufgehängt ist, wird hoffentlich zu guten Ergebnissen führen, über die wir dann später zu berichten Anlaß haben werden.

---