

Berichte über die Sitzungen des Instituts

1909/10 (erste Hälfte: Dezember 1909 bis Februar 1910).

Im Folgenden berichten wir, im Anschluß an das vorige Heft, über die erste Hälfte der diesjährigen Instituts-Sitzungen. Kurze Angaben darüber sind bereits in der Seemannschen „Kunstchronik“ mitgeteilt worden. Von den drei Sitzungen, die im Dezember, Januar und Februar stattfanden, wurde die eine, diesmal die Januar-Sitzung, in italienischer Sprache gehalten. Sie vereinigte acht kurze gehaltvolle Vorträge und zeigte im Instituts-Saal ausgestellt eine große, schöne Zeichnung des bisher unbekanntenen alten Altars des Florentiner Baptisteriums, dem gleich unser erster Bericht gilt:

*

Die Herren Dr. Poggi und Domarchitekt Castellucci erfreuten die Versammlung durch eine große Zeichnung des von ihnen wiedergefundenen alten Altars des Florentiner Baptisteriums. Herr Dr. Poggi, der vor Jahren die erste Anregung gegeben und sie mit dem Herrn Domarchitekten Castellucci gemeinsam verfolgt hat, führte dabei aus: Vor der Zerstörung des Altars im Jahre 1731 hat der Probst des Baptisteriums, Gori, eine Zeichnung davon angefertigt. Auf Grund derselben konnten jetzt die einzelnen Stücke wiedererkannt werden, die sich in einer der marmornen Dachrippen und auf dem Fußboden des Baptisteriums wiedergefunden haben. Der Altar, ein herrliches Werk der Proto-Renaissance, wird gleichzeitig mit dem Chor von San Miniato im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts angefertigt worden sein. Auf dem Altar stand ein Tabernakel, nach Vasari von Andrea Pisano; die Predella dazu in Emailarbeit von 1313 befindet sich im Museo Nazionale. Abbildungen und ausführliche Nachrichten wird die „Rivista d'Arte“ (Florenz) bringen. Es ist zu hoffen, daß das schöne Werk bald wieder seinen alten Ehrenplatz einnehmen wird.

Im Anschluß hieran legte Herr Prof. Hülsen den (etwa zwischen 1490 und 1500 aufgenommenen) Plan des Baptisteriums aus dem Zeichen-

buch des Giuliano da Sangallo vor, das er zu veröffentlichen im Begriffe steht. Der Grundriß weist auch den mittelalterlichen Altar auf: an den vorderen Ecken des Altars rechts und links treten zwei Säulen seitlich vor, die vielleicht die kandelabertragenden Engel tragen. Die Stelle des Altars wird dadurch festgelegt.

*

Herr Prof. Davidsohn teilte der Versammlung in der italienischen Sitzung des 12. Januar mehrere Ergebnisse seiner vielseitig eindringenden Forschungen mit, die geeignet sind, für weitere Untersuchungen Ausgangspunkte zu bilden:

Für das Studium aller Art von Kunstgewerbe versprechen zwei gedruckte Inventare des päpstlichen Schatzes aus der Zeit um 1300 reiche Ausbeute: das Inventar von 1295 (enthalten in den Bänden der „Bibliothèque de l'École des Chartes“ seit 1882) und das Clemens V. von 1311 (im Anhang zu dem Register dieses Papstes, herausgegeben von den Benediktinern von Monte Cassino). Kosmopolitisch war danach die damalige Welt. Ohne auf Goldschmiedekunst, Weberei im allgemeinen usw. einzugehen, wählte der Vortragende nur aus dem Inventar von 1312 als Beispiele einige Seidengewebe: Eine Dalmatika aus roter Seide „aus Venedig“ zeigte goldene Doppeladler, das alte byzantinische Symbol, das die deutschen Kaiser im 14. Jahrhundert von Byzanz, und das später in napoleonischer Zeit von ihnen die österreichischen Kaiser übernahmen. Dann werden „tatarische“ Seidenstoffe aus Lucca erwähnt, woraus hervorgeht, daß dort chinesische Seidenstoffe (tatarisch genannt) nachgemacht wurden. Unsere Aufmerksamkeit erregt besonders ein Piviale „de opere Anglicano“, also in England gemacht: die hohe Bedeutung Englands für die Seidenweberei ist noch kaum beachtet worden. Dieses Piviale war geschmückt mit Szenen aus dem Leben des Erlösers und mehrerer Heiligen; es zeigte am Rande sechs bunte Engel, deren jeder ein Instrument spielt, und an der Kapuze zwei weihrauchschwingende Engel, — hier glaubt man förmlich von den Engeln im Rahmen des bekannten Tabernakels von Fra Angelico (jetzt in den Uffizien) zu lesen, und es ist interessant, ein bei den italienischen Malern des 15. Jahrhunderts so beliebtes und anmutiges Motiv schon mehr als ein Jahrhundert früher in der englischen Weberei zu finden.

Allbekannt ist die Statue, die dem König Karl I. von Anjou auf dem Kapitol um 1270 errichtet wurde, um ihn als römischen Senator zu ehren. Bei der Seltenheit von Nachrichten über die Skulptur des 13. Jahr-

hunderts wird Folgendes willkommen sein. Eine andere Statue Karls I. finden wir erwähnt an einer Stelle, an der man keine Nachricht über Kunst suchen würde, nämlich in einem in katalanischer Sprache abgefaßten Bericht der Gesandten des Königs Jayme II. (Jakob II.) vom Konzil zu Vienne vom 31. März 1312. Die Gesandten berichten, daß König Robert von Neapel bei Hofe Klage habe vorbringen lassen gegen Kaiser Heinrich VII. (der von Dante als Erlöser gepriesen und von den schwarzen Guelfen bis aufs Blut bekämpft worden ist). Unter den Klagen war auch die: Heinrich habe eine Statue König Karls I. von Neapel, des Großvaters König Roberts, niederreißen lassen, die sich in Piacenza befand (Archivo General de la Corona de Aragon, Barcelona, Acta Aragon. 285). Königlicher Vikar in Piacenza war Lamberto Cipriani. Durch innere Kämpfe geschwächt, hatte sich die Stadt 1271 Karl von Anjou ergeben und war zu den Guelfen übergegangen. Die dortige Statue muß ungefähr gleichzeitig mit der römischen errichtet worden sein. Da Piacenza keine Kunststadt war, wird anzunehmen sein, daß solche Statuen in italienischen Städten häufig als Symbol des Übergangs von der ghibellinischen zu der Guelfen-Partei errichtet wurden, und man sieht, daß die Porträtkunst schon im 13. Jahrhundert, obwohl noch in ihren Anfängen, doch schon verbreiteter gewesen sein wird, als man meist glaubt.

Über eine Statue Karls II., Sohnes Karls I., die noch im Dom zu Luceria unbeachtet vorhanden ist, und die er photographieren ließ, sprach der Vortragende hier vor mehreren Jahren. Jetzt ließ er eine Mitteilung über eine Statue desselben Königs folgen, die wohl nicht mehr erhalten ist, aber in anderer Hinsicht Interesse verdient. Im Staatsarchiv zu Neapel, einem schwer zu befahrenden Meere, fand er eine Urkunde vom 30. Juni 1319 (Registri Angiovisini 254 f. 34³), mit der Karl von Kalabrien, letzter Sohn König Roberts, die Zahlung anweist „pro scultura et pictura pie persone clare memorie domini avi nostri“, also für eine bemalte Statue des Königs Karls II. Der Gehalt, den er den beiden Künstlern zahlen läßt, beträgt 3 Goldunzen, d. i. etwa 190 Lire jetzigen Geldes, monatlich. Aber wer waren diese beiden Künstler? Es waren zwei deutsche Bildhauer, namens Magister Teodorico de Alamania und sein Bruder Gilecto. Es ist ganz ungewöhnlich, zu Anfang des 14. Jahrhunderts deutsche Künstler in Neapel zu finden, wo die gotische Kunst in voller Blüte stand, an einem französischen Hofe. Vielleicht waren sie nach Neapel gerufen oder empfohlen von der Gemahlin Karls von Kalabrien Caterina, Tochter des ermordeten deutschen Königs Albrecht, von Dante genannt „Re Alberto, prima d’Austria“, die erst Heinrich dem Siebenten zur zweiten Gemahlin bestimmt war und dann — ein Schicksal damaliger fürstlicher Frauen —

dem Sohn seines Todfeindes gegeben wurde. Vielleicht werden Nachforschungen nach dem Vaterland dieser beiden unbekanntten Künstler, die wahrscheinlich zu ihrer Zeit berühmt waren, zuerst Österreich in Betracht zu ziehen haben.

*

Herr Prof. Socini, Direktor des Ufficio Regionale von Toskana, führte die Versammlung in der italienischen Sitzung an der Hand architektonischer Zeichnungen und Photographien zu der Stelle des Doms von Siena, wo der riesige Neubau vom Jahre 1339, der infolge statischer Fehler schon 1356 wieder dauernd aufgegeben wurde, ansetzt. Dort war seine Aufmerksamkeit durch die Spuren eines Fensters gefesselt worden. Während man bisher nur die schöne Innendekoration des Baues beurteilen konnte, gelang es dem Vortragenden, durch Freilegung dieses Fensters auch einen Teil der Außendekoration beurteilen zu können. Das Fenster erweist sich als sehr interessant: es durchbricht die Mauer aus Rücksicht auf das hier ansetzende Querschiff sonderbarerweise nicht rechtwinklig, sondern schräg in der Richtung von 45 Grad; dadurch mußten alle Einzelbildungen, Bogen und Ornamente verschoben werden; dies geschah aber mit so feiner Berechnung, daß nichts Häßliches entstand, sondern sowohl für die Außen- wie die Innenansicht in Ausführung und Präzision eine anerkennenswerte charakteristische Leistung. Diese Feststellung eröffnet die Aussicht auf weiteres Gelingen der Nachforschungen nach dem Aussehen, das dem Riesenbau zugedacht war. Ausführlicheres wird in der „Rivista d'Arte“ gedruckt werden.

*

Herr Dr. Peleo Bacci behandelte in derselben Sitzung auf Grund seiner urkundlichen Forschungen den Altar von S. Jacopo in Pistoja: die Seitenteile wurden nicht von dem Goldschmied Pero gearbeitet, sondern von Francesco Nicolai und Leonardo di Ser Giovanni, welcher letzterer besonders interessant ist als Vertreter der Skulptur zwischen Andrea Pisano und Ghiberti.

*

Herr Dr. Conte Gamba ging (in derselben Sitzung) davon aus, daß Odoardo Giglioli kürzlich (in der „Rivista d'Arte“ 1905, Seite 89) die Zahlungsurkunde von 1450 für ein Bild Andrea del Castagnos, das Hauptaltarbild der aufgehobenen Kirche S. Maria fra le Torri in Florenz, veröffentlicht hat. Es stellte die Himmelfahrt Mariä und die Heiligen Miniato und Giuliano dar, darunter nannten Verse den Maler Andrea und

den Auftraggeber Leonardo da Orte. Der Vortragende war imstande, das Bild in Photographie vorzuzeigen: es befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (No. 47a). Näheres wird gleichfalls die „Rivista d'Arte“ bringen.

*

Herr Prof. Chiappelli teilte (in derselben Sitzung) aus dem Archiv in Pistoja eine Urkunde vom 2. August 1457 mit, welche über das bekannte Bild der Dreieinigkeit, an dem Pesellino, Piero di Lorenzo und Fra Filippo gearbeitet haben, näheren Aufschluß gibt. Seine Mitteilung ist seither gedruckt in der „Rivista d'Arte“, Anno VI, Seite 314—319.

*

Herr Prof. Hülsen legte in der Sitzung des 6. Dezember Probeblätter aus der von ihm im Auftrage der Vatikanischen Bibliothek besorgten Faksimileausgabe des großen (ehemalig Barberinischen) Codex des Giuliano da Sangallo vor. Nach kurzer Besprechung einiger florentiner Monumente (Dom, Baptisterium, S. Spirito, S. Maria degli Angeli) erörterte er zwei allgemeinere Fragen, auf deren Wichtigkeit bereits Cornel v. Fabriczy hingewiesen hat, und zu deren Beantwortung die Einleitung der neuen Ausgabe weiteres Material bringen wird.

Die erste betrifft die Chronologie der Zeichnungen Giulianos. Man hat sich bisher zumeist an das Datum auf dem Titelblatte: „Chominciato anno di N. S. 1465 in Roma“ gehalten und die Sammlung demgemäß als eine der ältesten auf uns gekommenen betrachtet. Eine genauere Analyse zeigt jedoch, daß der schöne Pergamentband keine einzige Zeichnung enthält, die älter wäre als die Mitte der 1480er Jahre. Das Titelblatt selbst ist Palimpsest, und unter dem erwähnten Datum 1465 läßt sich noch eine Zeichnung erkennen (Entwurf für die Befestigung von Sarzanello bei Sarzana), die nicht vor 1487 entstanden sein kann.

Eine zweite Frage betrifft die Quellen dieses Zeichenbuches. Nur etwa zur Hälfte besteht es aus Originalaufnahmen des Künstlers, der Rest geht auf ältere Musterbücher und Sammlungen zurück. Am ersten erkannt ist dies Quellenverhältnis für die auf Griechenland bezüglichen Zeichnungen des Cyriacus von Ancona (1436/7). Die Werke des Francesco di Giorgio Martini kommen als Quellen sowohl für die Maschinenzeichnungen als auch für die Sammlungen architektonischer Details in Betracht. Von besonderem Interesse sind eine Reihe von Zeichnungen (römische Veduten und architektonische Details), welche Sangallo mit dem Codex Escorialensis gemeinsam hat, und die auf Originalzeichnungen Domenico Ghirlandaios zurückgehen müssen. Einer weiteren Unter-

suchung, zu der das Erscheinen der Faksimile-Ausgabe hoffentlich Anlaß bieten wird, möge es gelingen, auch noch andere ältere Bestandteile der Sammlung auf ihre Quellen zurückzuführen; ohne Zweifel stecken in den uns zufällig und anonym erhaltenen Sammlungen und Blättern aus dem Ende des Quattrocento noch manche Stücke, die auf Leo Battista Alberti, Donatello oder Michelozzo zurückgehen, deren Studien uns heute für verloren gelten.

*

Herr Prof. Hülsen sprach in der Sitzung des 28. Februar über antike Vorbilder zu den Illustrationen der *Hypnerotomachie* des Polifilo (Venedig, Aldus 1499). Er wies nach, daß der Künstler ein



Abb. 5. Büste des Sonnengottes, Medaillon in der *Hypnerotomachia* des Polifilo (Venedig, Aldus 1499).

Skizzenbuch benutzt hat, in welchem eine Reihe stadtrömischer um 1480—1490 bekannt gewesener Monumente gezeichnet waren. Eine der augenfälligsten Entlehnungen betrifft die bekannte Vignette mit der von einem Adler getragenen Büste des Sonnengottes (fol. f, vii verso; Appell n. 27): sie ist mit geringen Änderungen kopiert nach einem heute im Kapitolinischen Museum vorhandenen Altar, der um 1475 in der Sammlung Mattei in Trastevere auftaucht (Strong-Sellers, *Roman Sculpture*, Tafel XCVI). Zum Vergleich seien hier beide nebeneinander abgebildet (Abb. 5 und 6). Benutzt sind ferner mehrere auch im *Codex Escorialensis* (herausgegeben unter Mitwirkung von Hülsen und Michaelis von Egger, Wien 1905) gezeichnete Sarkophage: der Nereidensarkophag von S. Fran-

cesco in Trastevere (Escorialensis fol. 5v.) für den Fries fol. y, iii verso (Appell n. 147), der Sarkophag mit dem Urteil des Paris in S. Maria in Monterone (Escorialensis f. 9v.) für die Einzelfigur der „Ninfa“ fol. x, iii verso (Appell n. 140). Was den Autor dieses Skizzenbuchs betrifft, so



Abb. 6. Antiker Altar im Kapitolinischen Museum in Rom.

scheinen einige Anzeichen zunächst für die von Domenico Gnoli aufgestellte Vermutung zu sprechen, daß Fra Giocondo zu den Illustrationen

der Hypnerotomachie in Beziehung stehe: aber bei näherer Prüfung erweisen sich jene Anzeichen als unsicher, so daß es besser sein wird, einstweilen nur festzustellen, daß der Autor Rom oder römische Zeichnungen gekannt hat. Der Vortrag wird in der Zeitschrift „Bibliofilia“ (Florenz, Verlag von L. S. Olschki) mit Abbildungen gedruckt werden.

*

Herr Dr. Bombe, dem, wie durch Zeitungen bekannt geworden war, in Perugia alte Gipsabgüsse der Tageszeiten Michelangelos aufgefallen waren, die er damals für Abgüsse nach Modellen Michelangelos hielt, brachte davon in der Sitzung des 6. Dezember Photographien zur Ansicht und legte dar, sich ein endgültiges Urteil noch vorbehaltend, daß er wegen Abweichungen in Formen und Maßen zu jener Ansicht gekommen sei; die Gipsabgüsse waren um 1573 von Vincenzo Danti von Florenz nach Perugia gebracht worden. In dem anschließenden Meinungsaustausch äußerte Herr Bildhauer August Vermehren, er halte sie für Abgüsse der Marmorfiguren, an den schwierig abzugießenden Stellen ergänzt durch freihändig kopierte Teile. Seither hat Herr Dr. Peleo Bacci nach Prüfung der Gipsabgüsse in Perugia sich dahin ausgesprochen, daß die Abweichungen auf Beschädigungen durch mehrmaligen Transport und fehlerhafte Wiederaussetzung der einzelnen Teile zurückgehen, es sich also nur um alte beschädigte Gipsabgüsse der Marmororiginalen handelt. Auch Herr Dr. Bombe ist jetzt davon überzeugt, daß die Abgüsse von den Marmororiginalen und nicht von Modellen genommen sind. Der vermeintliche Fund, der, wenn er sich bestätigt hätte, von großer Bedeutung gewesen wäre, war, wie es leider öfters geht, unter dem Druck des öffentlichen Interesses zu früh in die Zeitungen gekommen.

*

Herr Dr. Giglioli zeigte der Versammlung, in der italienischen Sitzung des 12. Januar an der Hand von Photographien das Bild des Tommaso Mosti von Tizian in der von ihm geleiteten Pitti-Galerie, so wie es aussah, und so wie es jetzt durch Herrn Maler Vermehren sorgfältig gereinigt aussieht. Es war mit Ausnahme des Gesichtes völlig übermalt. Der Umriß ist klarer geworden, das Gewand hat seine Feinheiten, der Grund seine Luftbehandlung wiederbekommen, das ganze Bild, das bedauerlich aussah, hat seine Schönheit wiedergewonnen.

*

Herr Dr. Giglioli wußte ferner über das Bildnis des Kardinals Leopoldo de Medici im Gang zwischen Uffizien und Pitti mitzuteilen, wer es gemalt hat: Giovan Battista Gauli, genannt il Baciccio. Der Maler ist im Inventar vom Jahre 1675 angegeben. Der Kardinal erscheint sehr lebenswahr dargestellt, kurz vor seinem 1675 erfolgten Tode, und der Unterschied der Malweise im Vergleich mit dem Selbstbildnis des Malers in den Uffizien erklärt sich aus der wohl um mehr als zehn Jahre späteren Entstehung. Der Wortlaut des Inventars und die Abbildung des Bildes sind in der „Rivista d'arte“ (Anno VI, p. 337) veröffentlicht.

*

Herr Gustaf Britsch entwickelte in der Sitzung des 28. Februar seine Auffassung von einer speziell künstlerischen Kunstwissenschaft, indem er den Gegenstand der künstlerischen Leistung einer Betrachtung unterzog. Er sieht ihn in der Ordnung und Klarheit eines Gesichtsvorstellungsbesitzes und wird diese Auffassung demnächst in einer besonderen Schrift auseinandersetzen.