

Berichte über die Sitzungen des Instituts

1909/10 (zweite Hälfte: März bis Mai 1910).

Indem wir an die vorhergehenden Sitzungsberichte (Seite 173—181) anknüpfen, sei zunächst ein Mißverständnis berichtigt. In dem Bericht über Herrn Prof. Davidsohns Vortrag (letzte Zeilen der Seite 175) sind die Worte, die irrtümlicherweise als Zitat aus Dante erscheinen, zu streichen und zu ersetzen durch den bloßen Hinweis auf die Stelle in Dantes Purgatorio, VI. Gesang Vers 97: O Alberto tedesco.

*

Herr Dr. W. Bombe legte eine große Anzahl Photographien nach Miniaturen der aus dem Besitz des Klosters Montoliveto Maggiore in den Besitz des Domkapitels zu Chiusi übergangenen Chorbücher vor und versuchte die verschiedenen an der Ausschmückung der Chorbücher beteiligten Meister festzustellen mit Hilfe der von Alessandro Lisini in einer Note zu Borghesis und Banchis „Nuovi Documenti per la Storia dell'arte Senese“ (Siena 1898, Seite 207—212) mitgeteilten Zahlungsvermerke aus dem Klosterarchiv von Montoliveto. Ein wenig bekannter Meister Lorenzo aus Florenz (nach Lisinis Mitteilung vielleicht Lorenzo Rosselli) war von 1458 bis 1461 für das reiche Kloster tätig und hat wahrscheinlich nicht weniger als sechs der Chorbücher illuminiert; sie sind mit den Buchstaben D, F, H, I, K und L gezeichnet. Wenig später, von 1467 bis 1475, hat Liberale da Verona, zeitweilig gemeinsam mit Girolamo da Cremona, die Chorbücher M, Q, R und Y mit Miniaturen geschmückt. Ein ganz hervorragend schönes Blatt, die Krönung der Jungfrau, in der Initiale V, ist laut Zahlungsvermerk 1472 durch Girolamo ausgeführt worden. Von dem Sienesen Sano di Pietro rührt der reiche Bilderschmuck der zwei leider durch regelmäßigen, noch jetzt andauernden Gebrauch schwer beschädigten, mit U und Y gezeichneten Graduali her.

Die übrigen Chorbücher, deren Urheber im Einzelnen nicht mit Sicherheit ermittelt werden können, solange nicht anderwärts beglaubigte Arbeiten von ihnen nachgewiesen werden, verteilen sich auf Fra Alessandro da Milano (1459—1469), Fra Bartolomeo da Ferrara Olivetano (1471—1473),

Fra Corrado (1476—1484), Maestro Venturino d'Andrea Mercati da Milano (1466—1475), Prete Ser Francesco da S. Innocenzo (1467—1468). Letzterer hat die Initialen in Federzeichnung und die Miniaturen zweier nicht näher bezeichneter Graduali ausgeführt, und Venturino da Milano ein Manuale mit Miniaturen geschmückt.

Hinweise auf die wertvolleren dieser Miniaturen hat Herr Dr. Bombe im vierten Heft (Februar 1910) der Zeitschrift Cicerone (pag. 124—125) gegeben.

Während des Druckes dieses Berichtes erschien im „Bollettino d'Arte“ 1910 Seite 458—480 ein Aufsatz des Kanonikus Giovanni di Cocco, betitelt: „I Corali miniati di Monteoliveto Maggiore conservati nella Cattedrale di Chiusi“ mit zahlreichen Abbildungen, auf die hiermit verwiesen sei.

*

Herr Dr. Bombe gab ferner im Anschluß an seine im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ Band XXXIII (1910) gedruckten „Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei“ einen Überblick über die Entwicklung dieses Kunstzweiges vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, unter Vorzeigung zahlreicher Abbildungen. Seine Ausführungen werden demnächst im Zusammenhang mit der Geschichte der übrigen Peruginer Malerei im fünften Bande der „Italienischen Forschungen“ unseres Instituts erscheinen.

*

Herr Prof. Hülsen sprach über den Plan der Sakristei von S. Spirito in Florenz. Bekanntlich erhielt Giuliano da Sangallo 1488 den Auftrag, für den Bau ein Modell anzufertigen „in ottangolo colla trebuna nella forma di S. Giovanni“ und führte ihn im folgenden Jahre zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber aus. Über den Grundriß sagt H. v. Geymüller („Renaissance in Toscana“ Band V Seite 10), er zeige „einen Meister, dem die römischen Bauanlagen bekannt waren. Nur die achteckige Form und die Teilung in zwei Geschosse erinnere an San Giovanni.“ Aber auch der Grundriß ist von einem römischen Bauwerk direkt entlehnt. Das Sieneser Skizzenbuch Giulianos enthält auf Blatt 8 den Grundriß und Aufriß eines Zentralbaus mit der Beischrift: „A Viterbo, un tempio che serve per bagno.“ Der Grundriß (Abb. 5) ähnelt dem der Sakristei von S. Spirito in allem Wesentlichen so, daß es keinem Zweifel unterliegen kann, Giuliano habe beim Entwurfe seines Modells das Octogon von Viterbo vor Augen gehabt. Wenn man dagegen einwenden wollte, der Grundriß sei so einfach, daß leicht ein anderer ähnlicher Bau das Vorbild gewesen sein könne, so darf nicht vergessen werden, daß am Ende des Quattrocento weit weniger von solchen

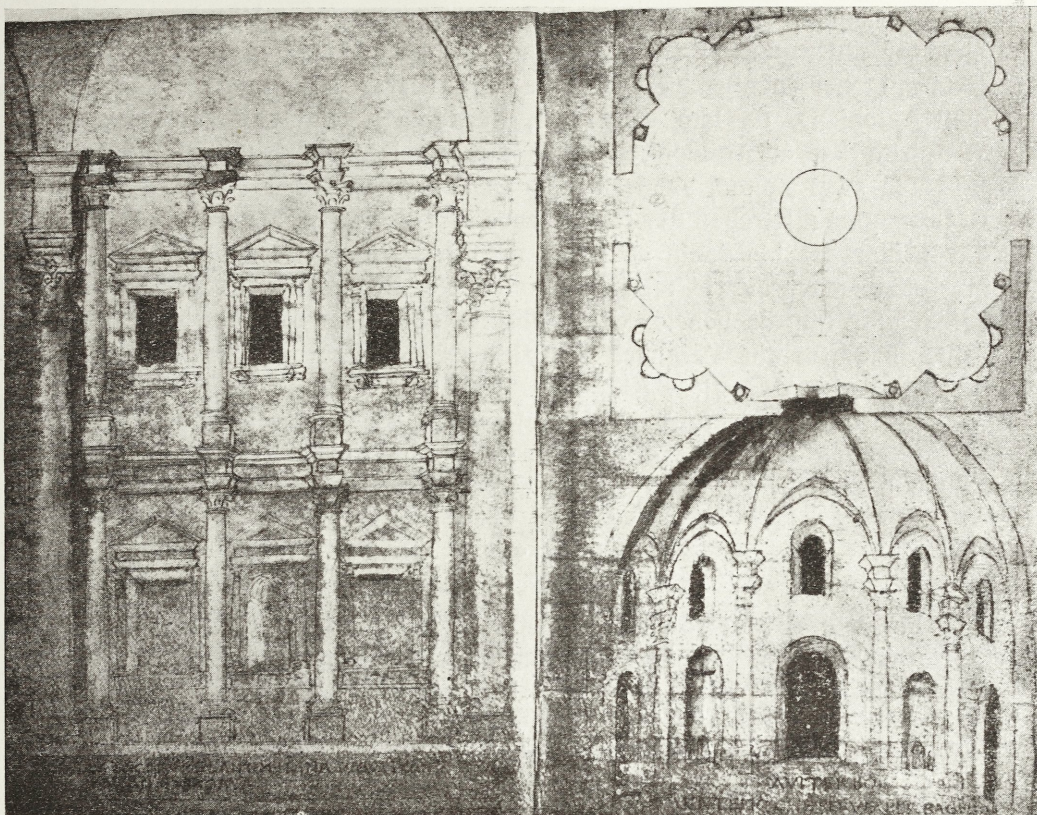


Abb. 5. Grundriß und Aufriß der Thermen in Viterbo (rechts) und Aufriß aus den Caracallathermen in Rom (links), im Sieneser Skizzenbuch Giulianos da Sangello.

römischen Octogonen bekannt waren als heutzutage. In dem Codex des sogenannten Bramantino in der Ambrosiana, welcher wohl die reichste Sammlung von Grundrissen zu Zentralbauten enthält, findet sich kein einziger entsprechender. Das große Octogon im Umfassungsbau der Caracallathermen z. B. (der sogenannte Tempio di Ercole, Dehio-Bezold, „Kirchliche Baukunst“ I Tafel 1 Fig. 2) war zu Giulianos Zeit tief verschüttet und dem Künstler nicht bekannt, der in seinem großen Grundriß der Caracallathermen (cod. Barb. f. 66 v. 77) an seiner Stelle ein völliges Phantasiegebilde zeichnet. Von den Thermen bei Viterbo dagegen ist meines Wissens bisher keine andere Zeichnung aus der Renaissance bekannt geworden: dagegen bestätigen neuere Ausgrabungen („Annali dell’ Istituto“ 1835 p. 1—10: Terme del Baccucco presso Viterbo, mit Grundriß und Durchschnitt auf Tavola d’aggiunta A) die Genauigkeit der Aufnahme Giulianos.

Zusammen mit dem Grundriß der Thermen von Viterbo steht im Sieneser Skizzenbuche (Abb. 5) ein ziemlich frei ergänzter Aufriß der Ostwand der großen Piscina in den Caracallathermen („a faciata dell' Antoniana, da lato di dentro, di Roma“). Mit Giulianos Bau bei S. Spirito hat er Ähnlichkeit nicht nur hinsichtlich der Einteilung der Wand in zwei Zonen, sondern auch in der Bildung der Fenster. Wenn P. Laspeyres („Kirchen der Renaissance in Toscana“ p. 7) zweifelt, ob man die in Florenz „bis dahin an keinem kirchlichen Bauwerk vorkommende, in gedrungenen Verhältnissen gezeichnete Rechteckform mit Giebelverdachung für die Fenster dem Sangallo oder dem Cronaca zusprechen soll“, so dürfte der Vergleich mit dieser Zeichnung für die Autorschaft des ersteren ins Gewicht fallen.

Für die Chronologie der Zeichnungen des Sieneser Skizzenbuches ist schließlich bemerkenswert, daß nach dem Auseinandergesetzten die beiden Blätter 7v und 8 älter sein müssen als das Jahr 1489.

*

Fräulein Dr. Schottmüller sprach über Farbe und Technik der Robbia-Glasuren; ihre Untersuchung wird ausführlich an anderer Stelle erscheinen.

*

Herr Dr. Hanns Schulze-Hein legte eine große Anzahl angeblicher Bildnisse der Vittoria Colonna vor und knüpfte daran kritische Bemerkungen. Ausgehend von dem Porträt des Girolamo Muziano in der Galleria Colonna in Rom, das er mit dem Bronzinos in den Uffizien verglich — der bekannten Witwe mit der Statue der Rahel Michelangelos —, kam er zu dem Resultat, daß beide nicht Vittoria Colonna darstellen können. Wenn auch im allgemeinen auf Grund der Literatur sich nichts über das Aussehen Vittorias bestimmen läßt, so entnehmen wir doch der Biographie des Filonico Alicarnasso, daß sie keine körperliche Schönheit war. Noch besser läßt sich durch Heranziehen von Medaillen das Aussehen der Marchesa bestimmen, als einer Frau mit hoher gewölbter Stirn, langer, spitzer, gebogener Nase, scharfen Backenknochen, etwas vorgestreckter Unterlippe und starkem, vorspringendem Kinn. Dieselben Züge finden sich wieder auf dem Titelblatt der Ausgabe der „Rime“ Vittorias von 1540 und auf dem Bilde des Cristofano dell'Altissimo im Verbindungsgang zwischen Uffizien und Pitti. Auf Grund dieser Tatsachen läßt sich die Vermutung aussprechen, daß Bronzinos Bildnis der Leuchtenberg-Galerie in Petersburg die Züge der

Marchesa von Pescara wiedergibt. Dieses Bild wäre um 1546 zu datieren, zu welcher Zeit Bronzino und Vittoria in Rom waren. Der bekannte Frauenkopf Pontormos in der Galerie Buonarroti stimmt mit den oben gekennzeichneten Zügen einigermaßen überein; nur ist er als Idealbildnis der vielgefeierten Frau zu charakterisieren.

*

Herr Dr. Walter Friedländer sprach über den Brunnen in Rom, der unter dem Namen „Fontana delle Tartarughe“ bekannt ist, indem er zeigte, daß die Schildkröten, an die man jetzt bei diesem Brunnen zuerst denkt — sie werden von den Bronze-Jünglingen an den Rand des Beckens hinaufgeschoben — gar nicht zu der ursprünglichen Anlage gehören. Der Brunnen, nach Bagliones Angabe ein gemeinsames Werk des Florentiners Landini, von dem die Figuren sind, und des Giacomo della Porta, von dem die Architektur herrührt, stammt aus dem Jahre 1585. Eine Veränderung ist daran um die Mitte des folgenden Jahrhunderts vorgenommen worden, wie der Inschrift „Alexander VII. P. M. anno IV. restauravit ornavitque“ zu entnehmen ist. Aufschluß darüber, worin diese Veränderung bestanden hat, wird in Kupferstichwerken über römische Brunnen zu suchen sein. Das größte dieser Werke, von Falda, „Le Fontane di Roma“, das nach der Zeit Alexanders VII. entstanden ist, bringt den Brunnen in der schon restaurierten Gestalt, die nicht

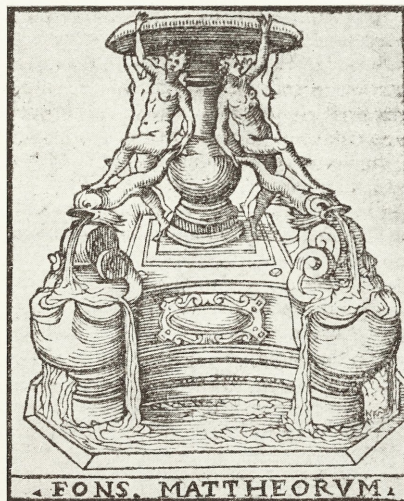


Abb. 6. Brunnen auf Piazza Mattei in Rom, nach Marliani (1588).

wesentlich von der heutigen abweicht. Von kleineren Stichwerken sind dagegen zwei, die unter den Namen des Giovanni Maggi und des Parascacchi gehen, aus der Zeit vor der Restaurierung. In beiden fehlt dem Brunnen ein Merkmal, allerdings ein sehr charakteristisches: die Tartarughe sind nicht vorhanden. Zieht man zur Nachprüfung die römische Guiden-Litteratur heran, so findet man in einem 3 Jahre nach Errichtung des Brunnens erschienenen Führer („Urbis Romae Topographia“ von Barth. Marliani mit Zusätzen von Hier. Ferrutius Romanus, Venedig 1588) eine Abbildung des Brunnens (Abb. 6): sie ist wiederum ohne die Schildkröten, und die zugehörige Beschreibung schweigt ebenfalls von ihnen. Man kann hiernach mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die „Tartarughe“ ein Zusatz der Zeit Alexanders VII. sind. Ohne Schildkröten hat auch der herzoglich württembergische Baumeister Heinrich Schickhardt, als er im Jahre 1600 Rom besuchte, den Brunnen abgezeichnet (s. seine „Handschriften und Handzeichnungen“, herausgegeben durch Heyd, Stuttgart 1902): wir bilden hier zum Schluß (Abb. 7) seine Zeichnung ab, in der daneben noch ein zweiter, unterhalb des Kapitols stehender Brunnen zu sehen ist.



Abb. 7. Zeichnung zweier Brunnen in Rom aus dem Jahre 1600, von Heinrich Schickhardt, in seinem Manuskript der Landesbibliothek in Stuttgart. (Photographie von Rommel & Co.)