

SITZUNGSBERICHTE





# BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

1. Sitzung — 18. Dezember 1926

*Dr. Heinrich Bodmer:* „Die Chronologie der Zeichnungen des Leonardo da Vinci in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts.“

*Dr. Georg Gronau:* „Ein unbekanntes Werk von Cima da Conegliano.“

*Dr. F. J. A. Orbaan:* „Da Elsheimer a Velasquez“ (Documenti Medicei).

*Prof. Dr. Richard Offner:* „Ein unbekanntes Werk des Cäcilienmeisters.“

Direktor Bodmer setzte in einer kurzen Ansprache den Zweck der nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufgenommenen wissenschaftlichen Sitzungen des Institutes auseinander, indem er darauf hinwies, daß diese sich jeden Monat wiederholenden Zusammenkünfte zunächst dem Austausch von Ideen und der Diskussion von Forschungsergebnissen innerhalb des Kreises der Institutsmitglieder dienen sollten, daß sie aber auch den weiteren Zweck verfolgten, Freunden und Gästen des Institutes die Möglichkeit zu geben, die Früchte eigener kunstwissenschaftlicher Studien und Forschungen in einem Kreis von Fachgenossen zu erörtern. Er gedachte der im April 1915 unter dem Vorsitz von Prof. A. Warburg veranstalteten Sitzung, die zum letztenmal vor der längeren durch den Krieg verursachten Schließungszeit die deutschen und italienischen Kunsthistoriker im Institut zusammengeführt hatte. Indem Herr Bodmer den wieder ins Leben gerufenen Besprechungen für das Ansehen der deutschen Wissenschaft in Italien ehrenvolle Ergebnisse wünschte, erklärte er die erste Sitzung für eröffnet.

Zuerst sprach Herr *Bodmer* über „*Die Chronologie der Zeichnungen des Leonardo da Vinci*“ in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts“. Er führte aus, daß eine erfolgreiche Untersuchung und Aufhellung der künstlerischen Tätigkeit Leonardos während seines ersten nahezu zwei Jahrzehnte umfassenden Aufenthaltes in Mailand bisher daran gescheitert sei, daß eine Datierung der diesem Zeitraum angehörigen Zeichnungen, die allein einen Einblick in das Schaffen des Künstlers gewähren können, bisher nicht vorgenommen worden war. Eine unbeachtet gebliebene leichte Kreidezeichnung in der Royal Library zu Windsor (Nr. 12585), die einen durch eine Ebermaske verummten Reiter wiedergibt, ist offensichtlich eine Studie zu einem jener „*omini salvaggi*“, die Leonardo da Vinci auf einer dem Codex C. angehörigen Aufzeichnung beschreibt mit dem Vermerk, daß jene wilden Männer an einem von Galeazzo di Sanseverino am 23. Januar 1490 veranstalteten Turnierfest im Rahmen des Festprogrammes Verwendung fanden. Damit ist ein Anhaltspunkt für die Datierung des genannten Blattes in Windsor gegeben. In einer Gruppe stilistisch verwandter Zeichnungen zu festlich geschmückten Mädchen und Jünglingen in Windsor sind uns weitere Zeugnisse des Künstlers erhalten, welche über die Tätigkeit Leonardo da Vincis als Festordner und Festdekorateur am mailändischen Hofe in jener an Turnieren und Feierlichkeiten so reichen Zeit von 1489 bis 1491 Aufschluß geben. Diese Skizzen bilden die Grundlage für die Bestimmung der stilistischen Eigenart der um die Wende des 9. Jahrzehntes entstandenen Zeichnungen. Unter Verwendung reichlicher, parallel geführter Strichlagen, die sich in dichten und lockeren Linienfolgen leicht und anmutig über die Formerscheinung legen, wird eine körperlich plastische Wirkung der menschlichen Zeichnungen herbeigeführt. Diese technische Besonderheit ist der notwendige Ausdruck einer bei Leonardo immer stärker in Erscheinung tretenden Empfindung für das Lichtphänomen, das in den Zeichnungen der vorhergehenden Florentiner Periode nur als nebensächlicher Faktor, mehr zufällig und ohne den Nachdruck einer prinzipiellen Fragestellung gestreift worden war. Die achtziger Jahre sind dagegen jene folgenschwere Zeit, in welcher der Künstler in einer konsequenten Auseinandersetzung mit dem Problem des die Form konstituierenden Gegensatzes von Licht und Schatten seinen klassischen, durch eine wunderbare Limpidität des Striches gekennzeichneten Stil der Zeichnung findet, der in den erwähnten Kostümblättern



eine der herrlichsten Blüten hervorbringt. Parallel läuft die Entwicklung auch in der anatomischen Zeichnung, für die das 1489 datierte Blatt mit den beiden Schädeln in Windsor (publiziert von Piumati und Sabachnikoff in Dell'Anatomia Fogli B.) einen Anhaltspunkt für den Verlauf der stilistischen Entwicklung bildet. Auch hier die gleiche Klarheit der mit allen Mitteln einer geschmeidigen Strichführung zu höchster Prägnanz des linearen Ausdrucks entwickelten anatomischen Erscheinung, die auf derselben Stufe künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten steht wie die genannten Kostümskizzen. — Die mailändische Periode kann aber in Beziehung auf ihr stilistisches Gepräge noch weiter geklärt werden, wenn man sämtliche mit der Madonna in der Felsgrotte zusammenhängenden Zeichnungen und Skizzen zu einer Gruppe zusammenstellt, die das Bild der Zeichnung Leonardos im Zeitpunkt der Auftragserteilung des Gemäldes im Jahre 1483, also kurz nach seiner Übersiedlung nach Mailand, festlegen. Es kommen hier außer der Silberstiftstudie zu dem Engelskopf in Turin und der Skizze zu einer Anbetung im Metropolitan Museum zu New York eine Reihe von Kinder-, Frauen- und Draperiestudien in Windsor in Betracht, die sämtlich von dem Bestreben getragen sind, durch die den Lichtwert bestimmenden Schraffierungslagen die Erscheinung zu klären und als formal plastische Einheit gegen die Umgebung abzusetzen. Die Durchsichtigkeit der Strichlagen und die prachtvoll sichere Klarheit in der Fixierung des Formumrisses bilden das Charakteristikum des Zeichnungsstiles zu Beginn der achtziger Jahre und sind die notwendige Voraussetzung für die in den Kostümzeichnungen zu Ausgang des Jahrzehntes erreichte Entwicklungsstufe.

Herr Gronau sprach über „*Ein wiedergefundenes Altarbild von Cima da Conegliano*“. Mit der Sammlung Marlay ist auch ein kleines Altarbild von Cima an das Fitzwilliammuseum in Cambridge gelangt, welches von W. G. Constable im Burlington Magazine 1925 erstmalig veröffentlicht worden ist. Das Bild stellt einen heiligen Bischof thronend dar zwischen dem jugendlichen Täufer (l.) und einem in dunkle Kutte gekleideten Mönchheiligen (r.), der als Attribut ein kleines auf einem Stab befestigtes Kreuzifix hält. Dieses Attribut lenkt die Vermutung auf den Orden der Crociferi, die es stets zu tragen verpflichtet waren. In dem Kloster dieses Ordens hat Boschini (Ricche Miniere Canareggio p. 15) ein solches Bild beschrieben; den Bischof bezeichnet er als San Lanfranco, dessen Haupt in kostbarer Fassung in der Kirche der Crociferi bewahrt und erst später nach der Aufhebung dieses Ordens von den Jesuiten, die ihre Nachfolger wurden, am 3. Juli feierlich ausgestellt wurde. Später verschwand das Bild, es war nach der Neuausgabe des Boschini von 1733 (Rinnovazione delle Ricche Miniere) mit anderen Werken in nichtzugängliche Räume des Klosters gebracht worden. Diese Angabe wird durch den gelehrten Jesuiten Francesco Antonio Zacharia bestätigt, der in seinem Werk „*Excursus litterarii per Italiam 1754*“ einen Abriß der Geschichte des Ordens der Crociferi gibt und sich bei dieser Gelegenheit auch mit der Verehrung des hl. Lanfrancus beschäftigt. Er beschreibt die Tafel unverkennbar „im Hause unseres Professors“, und fügt die Angabe bei, daß der Name des Heiligen sowie unten („*ex subjecta epigrapha discimus*“) der Name des Malers darauf zu lesen seien. Diese beiden Inschriften fehlen heute, mögen aber bei einer Restauration verschwunden sein. Dem Stil nach hat der Herausgeber Mr. Constable das Bild mit Recht in die letzte Zeit des Malers gesetzt; da wir erfahren, daß die Kirche der Crociferi im Jahre 1513 zum großen Teil abgebrannt ist, dürfen wir dieses Datum als terminus post quem annehmen und das Bild zwischen 1513 und 1516 datieren.

Herr Offner berichtete über „*Ein unbekanntes Altarbild des Cäcilienmeisters*“ (erschieden im BURLINGTON MAGAZINE Bd. L [1927] S. 91—104).

Herr Orbaan legte unter dem Titel „*Von Elsheimer bis Velasquez*“ unveröffentlichte Urkunden aus den mediceischen Archiven in Florenz vor, die sich auf den Aufenthalt bedeutender außeritalienischer Künstler zu Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom und Italien beziehen. (Zum Teil erschienen im APOLLO Bd. VI [1927] S. 27—29, S. 157—158.)



## 2. Sitzung — 29. Januar 1927

Dr. Curt H. Weigelt: „Ein italo-byzantinischer Kleinmeister in Umbrien.“

Dr. Martin Weinberger: „Bemerkungen zu Francesco di Giorgio Martini.“

Herr Weigelt sprach über ein kleines sienesisches Madonnenbild der Galerie in Perugia. Der Vortrag erschien als Artikel unter dem Titel „An early Trecento Umbrian Painter“ in ART IN AMERICA, XV (1927) S. 255 ff.

Herr Weinberger besprach in einigen „Bemerkungen zu Francesco di Giorgio“ zunächst die Benediktpredella der Uffizien, auf der die Hintergrundsarchitektur des Mittelstückes dem Meister zugesprochen worden ist, während alles übrige als Arbeit des Neroccio di Lando gilt. Der Vortragende wies nach, daß diese Architektur zwar Züge aus dem architektonischen Formenschatz des Francesco di Giorgio, ebenso aber auch aus dem des Vecchietta aufweist, und daß vor allem der technische Befund eine Trennung zwischen der Mehrzahl der Figuren und der Architektur nicht gestattet. Dagegen wurden auf dem Mittelstück der Predella zwei Figuren auf Grund abweichenden, tonigen Kolorits und weicherer Faltengebung dem Francesco di Giorgio zugewiesen, ebenso fast die gesamte Darstellung „Benedikt vom Teufel versucht“ mit dem an Niederländisches erinnernden landschaftlichen Hintergrund. Eine Umschau in der Chronologie des Neroccio wie des Francesco di Giorgio ergab, daß der Predella die Madonna der Sammlung Newin des Neroccio nahe steht und daß sie nach der Geburt Christi des Francesco di Giorgio von 1475 entstanden sein muß. Die kleine Verkündigung von Francesco di Giorgio in der Galerie zu Siena wurde dabei aus der Reihe der reifen Werke gestrichen und an den Anfang der Entwicklung gesetzt. In der Reihe der Zeichnungen Francescos kommt der Altarentwurf in den Uffizien, der aus den achtziger Jahren stammt, als nächste Parallele in Betracht. Voraussetzung für die Architektur des Mittelstückes sind Architekturstudien, die Francesco erst um 1480 in Urbino unter dem Einfluß des Luciano Laurana gemacht haben kann und die z. B. in dem Londoner Diskordiarelieff niedergelegt sind. Die niederländische Landschaft der Predella erklärt sich gleichfalls aus Eindrücken, die Francesco di Giorgio erst in Urbino im Verkehr mit Justus van Gent erhalten haben kann. Somit ist die Predella nicht 1472, sondern, da Francesco di Giorgio 1482 nach Siena auf kurze Zeit zurückkehrt und Neroccio Ende 1481 ein Altarbild für eine Benediktinerkirche in Auftrag bekommt, mit großer Wahrscheinlichkeit ins Jahr 1482 zu setzen.

Herr Bodmer machte anschließend einige Bemerkungen über das Verhältnis der Gemälde des Francesco di Giorgio zu seinen Plastiken.

Zum Schluß legte Herr Weigelt einige Neuaufnahmen vor, die das Kunsthistorische Institut von der Stigmatisation des hl. Franz in S. Croce in Florenz hatte machen lassen. Er erörterte kurz die Frage der Stellung des Freskos im Lebenswerke Giottos und bemerkte, daß dieses Fresco nach Beobachtungen von Herrn Dr. Johannes Wilde und Fräulein Dr. Gyárfás, die das Gemälde aus unmittelbarer Nähe auf hohem Gerüst hatten studieren können, offenbar ohne Übermalung auf uns gekommen sei, was auch die hervorragenden Detailaufnahmen zu bestätigen scheinen. Diese Aufnahmen stammen von dem verstorbenen Mitinhaber des Hauses Brogi, Giacomo Laurati. Der Redner benützte die Gelegenheit, dem Andenken dieses meisterlichen Photographen und liebenswürdigen Menschen, mit dem das Institut fast drei Jahre zusammengearbeitet hatte, einige warme Worte zu widmen.

## 3. Sitzung — 25. Februar 1927

Prof. Dr. Fr. W. Freiherr von Bissing: „Ergebnisse neuer Forschungen in Sardinien.“

Herr von Bissing unternahm es, einige der wichtigsten Gesichtspunkte für die wissenschaftliche Inventarisierung der phoinikisch-sardischen Skarabeen und der echt ägyptischen und ägyptisierenden Amulette darzulegen, deren Studium er sich gemeinsam mit Taramelli, dem Leiter des Museums zu Cagliari, auf einer im Winter 1926/27 unternommenen For-



schungsreise in Sardinien gewidmet hatte. Unter den ägyptischen Denkmälern nehmen die Sphingen aus Assuangranit den wichtigsten Platz ein. Sie können aus stilistischen Gründen nicht älter als das 7. Jahrhundert, aber auch kaum jünger als die erste Ptolomäerzeit sein. Es läßt sich höchst wahrscheinlich machen, daß die Sphingen aus heimischem Granit Nachahmungen eben dieser Sphingen sind. Ein in der Literatur häufig genanntes und u. a. bei Lieblein in seiner Arbeit über die ägyptischen Altertümer Sardiniens abgebildetes Stück erwies sich als das Bruchstück einer römisch-ägyptischen Figur des Osiris-Kanopos. Die Mehrzahl der Amulette und Skarabäen sind Nachahmungen. Unter den Skarabäen ließen sich, abgesehen von den wenigen echt ägyptischen und altgriechischen Stücken, zwei Reihen scheiden: eine asiatisierende, im Stil mit den entsprechenden Metallschalen in den Anfängen zusammengehende, und eine ägyptisierende Reihe. Für beide Reihen scheint festzustehen, daß sie auf Sardinien selbst hergestellt wurden, ist doch das Hauptmaterial der Skarabäen einheimisch. An Stelle der zunächst noch verwandten phoinikischen Arbeiter treten sardische; allmählich wird der griechische Einfluß immer stärker. Die jüngste Klasse stellen die Skarabäen mit phantastischem Mischwesen dar, wie sie auch in die römische Glyptik Aufnahme gefunden haben, und wie sie in spätägyptischen Amuletten vorgebildet sind. Es wird schwerlich richtig sein, in diesen Kombinationen verschiedener Köpfe zu einem Knäuel Erbgut einer längst vergangenen kretisch-mykenischen Glyptik zu sehen. — Auch mit dem Nuraghenproblem, wenn man so noch sprechen darf, hat sich der Vortragende beschäftigt: nach der äußeren Lage wie der inneren Einrichtung besteht für ihn kein Zweifel, daß die Nuraghen Fluchtburgen waren, und daß, wo ihre Form auf Heiligtümer übertragen ist, das geschieht, weil man den Gott im vornehmsten Haus der Lebenden wohnen lassen will. Insbesondere ließ sich an der Nuraghe Losa bei Abbassanta eine Vorrichtung beobachten, die nur eine Falle für den Angreifer sein kann.

#### 4. Sitzung — 26. März 1927

*Dr. Theodor Hetzer:* „Über Tizians Gesetzlichkeit.“

*Dr. Ullrich Middeldorf:* „Zur Rekonstruktion von S. Piero Scheraggio in Florenz.“

Es sprach Herr *Hetzer* über die „*Gesetzlichkeit Tizians*“. Er wies darauf hin, daß Tizians Kompositionen bestimmte Hilfskonstruktionen zugrunde liegen, die sich konsequent von den frühesten bis zu den spätesten Bildern beobachten lassen. Der Ausgangspunkt dieser Konstruktionen ist das unter dem goldenen Schnitt verstandene System. Nach ihm wird die Höhe und Breite der Bildtafel aufgeteilt, und die dabei entstehenden Abschnitte dienen in der mannigfachsten Weise dazu, die Größe und die Distanzen der Figuren untereinander zu regulieren und die Gesamtkomposition in ein strenges mathematisch feststellbares Verhältnis zum Bildformat zu setzen. Aus der Kombination des Goldenen Schnittes mit der im 16. Jahrhundert vorherrschenden Diagonalanordnung ergibt sich ein der ganzen Bildgestaltung zugrunde liegendes Schema, welches in der Beziehung der einzelnen Figuren zur Komposition, ihren Hauptbewegungsachsen, selbst in der die Gestalten aneinanderbindenden Blickrichtung wiederkehrt. Diese Gesetzlichkeit Tizians kann bei Echtheitsfragen umstrittener Werke Bedeutung erlangen.

Herr *Middeldorf* zeigte eine *Rekonstruktion des Grundrisses von S. Piero Scheraggio in Florenz*, der Kirche, die heute in das Nordostende der Uffizien verbaut ist. Er wies die Verwandtschaft der Anlage wie der Details mit S. Miniato nach. Eine Datierung ergab sich aus einer Angabe Villanis auf etwa 1125, eine Zeit, in der auch die ganzen Inkrustationsbauten entstanden sind. Dann ging er auf die Beziehungen des Domes von Fiesole zu diesem Kirchentypus ein und stellte fest, daß hier eine Durchdringung von diesem und einem für Florenz neuen Baugedanken vorläge, nämlich der nach dem Maß einer quadratischen Vierung aufgeteilten Basilika mit Querschiff. Daraus ergibt sich für die Datierung des Domes von Fiesole die Notwendigkeit, die Daten des 11. Jahrhunderts auf einen Vorgänger des heutigen Baues zu beziehen und den inschriftlichen Daten des letzteren, die um 1200 liegen, wieder zu ihrem Recht zu verhelfen.



An diese Ausführungen schloß sich eine Diskussion, an welcher sich der Erforscher der florentinischen Geschichte, Herr *Davidsohn*, beteiligte und wertvolles Material beibrachte, welches die Forschungsergebnisse Herrn Middeldorfs ergänzte. Herr *Biehl*, der sich während seiner Zugehörigkeit zum Kunsthistorischen Institut in den Jahren 1913 und 1914 mit den von Herrn Middeldorf aufgeworfenen Problemen beschäftigt hatte, entwickelte seine Anschauung über die langobardischen Einflüsse in den frühen plastischen Arbeiten der romanischen Florentiner Kirchen.

5. Sitzung — 30. April 1927

*Dr. Heinrich Bodmer*: „Die Jugendwerke des Lorenzo di Credi.“

*Dr. Wera von Blankenburg*: „Die Rekonstruktion der gotischen Kirche von S. Felicità in Florenz.“

Zuerst sprach Herr *Bodmer* über „*die Jugendwerke von Lorenzo di Credi*“.

Den Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung Lorenzo di Credi's bilden die plastischen wie malerischen Arbeiten Verrocchios und seiner in zahlreichen Schulwerken lebendig gebliebenen Werkstatttradition. Der andere wichtige Faktor für die Formung der Anschauungswelt des jungen Künstlers ist Leonardo da Vinci, sein Gefährte und Freund im Atelier Verrocchios, dessen uns meist in Zeichnungen erhaltene Entwürfe zur Darstellung von Mutter und Kind einen weitgehenden Einfluß auf Lorenzo ausübten. So sind denn auch seine ersten Arbeiten, die der Madonnendarstellung gewidmet sind, unmittelbar aus diesem Anschauungskreis herausgewachsen. Die früheste Darstellung dürfte die Madonna mit Kind in der Nationalgalerie in London sein, wohl schon um 1480 entstanden, welcher sich die Madonna in der Pinakothek zu Turin (Nr. 115), das Tondo in der Galleria Borghese zu Rom und die Fassung in der Städt. Galerie in Mainz anschließen. Die in dieser letzten Arbeit zutage tretenden venezianischen Reminiszenzen verweisen das Bild an das Ende der achtziger Jahre, um welchen Zeitpunkt Lorenzo des öfteren in der Lagunenstadt weilte, um dem dort 1488 verstorbenen Verrocchio Bericht zu erstatten. Diesem auf Grund der Madonnendarstellung gewonnenen Gang der Entwicklung läßt sich als ein zweifellos ganz frühes Werk das Tondo der Madonna mit Kind in Karlsruhe und das kaum wesentlich später entstandene Bild des hl. Bartholomäus in Orsanmichele in Florenz einfügen. Die Entwicklung der neunziger Jahre nimmt ihren Beginn mit der Verkündigung in den Uffizien (Nr. 1597), in der sich zum erstenmal die Einwirkung der Kunst Peruginos feststellen läßt, die Lorenzo von diesem Zeitpunkt ab in zunehmendem Maße erfährt. Dem Ende dieser Periode gehört die ebenfalls in den Uffizien aufbewahrte große Anbetung der Hirten an, deren Entstehung durch Analogieschlüsse und Vergleiche mit zeitgenössischen Werken anderer Künstler in die Periode von 1495 bis 1499 gelegt werden kann. Dieses Werk ermöglicht wiederum, die Anbetung in der Londoner Nationalgalerie und das köstliche Tondo bei Marchese Camillo Casati in Rom in den zwischen der Verkündigung und der Florentiner Anbetung liegenden Zwischenraum anzusetzen. Die Taufe Christi in San Domenico di Fiesole bildet stilistisch wie kompositionell den Höhepunkt und Abschluß dieser Entwicklung, die die Kunst Lorenzos bis zur Schwelle des neuen Jahrhunderts hinführt.

Fräulein *von Blankenburg* unternahm den Versuch, eine *Rekonstruktion der Kirche von S. Felicità in Florenz* und zwar des Baues, wie er vor der letzten großen Veränderung durch Ferdinand Ruggieri (1736—1739) bestanden hat. Die urkundlichen Nachrichten dieser schon im 5. Jahrhundert als Oratorium der hl. Makkabäer erwähnten Kirche, die 972 zum erstenmal als S. Felicità bezeichnet wird, sind mangelhaft. Kein Grundriß und keine Beschreibung sind von dem Bau vor seiner Umgestaltung durch Ruggieri überliefert. Die für einen Barockgedanken nicht befriedigende Raumlösung des heutigen Baues wird bedingt durch Reste aus früheren Bauperioden. Auf ausdrücklichen Wunsch der Patronatsherren mußte Ruggieri die Chorapsis, die schon zwischen 1610—1620 von Cigoli umgestaltet wurde, übernehmen, weiterhin zwei Kapellen rechts und links vom Kircheneingang und das zwischen



beiden liegende rechteckige Joch; rechts die sog. Capella Capponi, die Bartolommeo Barbadori Anfang des 15. Jahrhunderts nach Zeichnungen von Brunelleschi umbauen ließ, links die ganz ähnliche seit 1365 überlieferte Cappella Canigniani. Diese Tatsachen und Untersuchungen des heutigen Baubefundes gestatteten Rückschlüsse auf die frühere Kirche. Es lassen sich Verlauf und Breite der alten Kirchenmauer und auf Grund des unverändert gebliebenen Querhauses auch die Länge der Mauern feststellen. Durch die beiden übernommenen Kapellen ist die Breite des Langhauses der früheren Kirche bestimmt und die Möglichkeit erschlossen, die Jochzahl auf acht festzusetzen, was sich übrigens mit einer archivalischen Nachricht deckt; Querhaus und Chor sind im Grundriß gegeben, drei Seitenkapellen an beiden Querschiffarmen lassen sich rekonstruieren. So ist ein dreischiffiges Langhaus mit acht, im Mittelschiff oblongen, in den Seitenschiffen annähernd quadratischen Jochen und ein breitausladendes Querschiff mit gerade geschlossener Chorkapelle und drei mit dieser in einer Flucht liegenden Seitenkapellen als Grundriß des Vor-Ruggierischen Baues gesichert. Über den völlig hypothetischen Aufriß ergeben sich Anhaltspunkte aus einem Vergleich mit zeitgenössischen Bauten. In der Datierungsfrage ließen sich aus den Akten Anhaltspunkte gewinnen. Urkunden über die Errichtung eines Nonnenchores im Jahre 1331, über die Fertigstellung eines Daches im Jahre 1362, ferner über die Stiftung der Chorkapelle durch die Familie Guicciardini im Jahre 1366, endlich zahlreiche überlieferte Kapellengründungen und größere Stiftungen im Laufe des 14. Jahrhunderts sowie die Ausmalung der Chorkapelle im Jahre 1399 sprechen dafür, daß der gotische Kirchenbau zur Zeit der Äbtissin Costanza de' Rossi (1314—1381) entstanden ist. Analogien zur Grundrißlösung zeigen nicht die einheimischen florentinischen Bauten des 14. Jahrhunderts, sondern die 1250 begonnene unter dem Einfluß der Cistercienserbauten stehende Kirche von S. Trinità.

Herr *Middeldorf* legte die Aufnahmen einer marmornen Verkündigungsgruppe aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Baptisterium zu Carrara vor und wies sie als rein französische Arbeit nach, die im engsten Zusammenhang mit der Marmoradonna der Kathedrale zu Antwerpen und der aus Pisa stammenden im Kaiser Friedrich-Museum steht. Er erörterte dann die Möglichkeit französischer Bildhauerateliers in der Gegend der Marmorbrüche von Carrara. Erschienen in erweiterter Form im PANTHEON, Bd. I (1928) S. 187 ff. mit Abbildungen unter dem Titel: Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana von Ulrich Middeldorf und Martin Weinberger.

#### 6. Sitzung — 28. Mai 1927

*Dr. G. M. Richter*: „Das Kruzifix von Sarzana (1138) und eine Madonna des Berlinghiero Berlinghieri.“

Prof. *Dr. Giuseppe Fiocco*: „Le portelle d'organo dell'Angelo Raffaele ed altri contributi intorno a Francesco Guardi figurista.“

Herr *Richter* sprach über das Kruzifix des Guglielmo in Sarzana. (Erschienen unter dem Titel: „The crucifix of Guglielmo at Sarzana“ in THE BURLINGTON MAGAZINE vol. LI (1927) S. 162 ff. mit Abb.)

Herr *Fiocco* sprach über *Francesco Guardi als Figurenmaler*, und zwar, wie sich die Frage heute auf Grundlage der von ihm und anderen Gelehrten unternommenen archivalischen und stilkritischen Studien darstellt. Von Bedeutung sind hier die in verschiedenen Dokumenten erwähnten „Orgelflügel der Kirche S. Angelo Raffaele in Venedig“, die, ihm selbst schon seit längerer Zeit bekannt, kürzlich von Hadeln im Burlington Magazine (Bd. L 1927 S. 254) publiziert worden sind, freilich als Darstellungen des „Sommers“ und „Frühlings“, während es sich um die „Hoffnung“ und den „Glauben“ handelt. Es sind Figuren in Lebensgröße mit einer Seelandschaft und Staffagen im Hintergrund. Die Bezeichnung ist „F. Guardi F. = l'anno = 1747“. Die Attribution der Tafel von Vigo d'Anania kann gestützt werden durch die Zuschreibung eines Heiligen, der aus einer in der Nähe gelegenen



Ortschaft stammt und ebenfalls die Unterschrift von F. Guardi trägt. Mit diesem Bilde lassen sich andere Werke in Verbindung bringen. Nachdem die abweichende Ansicht einiger anderer Gelehrten zurückgewiesen und die Abhängigkeit Francescos von seinem Bruder Gian Antonio nun nicht mehr in Frage steht, werden mehrere Verwechslungen des Werkes des einen Künstlers mit denjenigen des anderen einer Prüfung unterzogen. Herr Fiocco weist darauf hin, daß er der erste gewesen, der das Bild dieses Künstlers geklärt und die Grenzen seines Könnens durch Beibringung neuer Urkunden schärfer bestimmt. Francesco ist das Genie, Gian Antonio der Praktiker, der wohl guten Willen besitzt, dessen Kunst aber der Funke wahrer Größe mangelt. Um die Gestalt der verschiedenen Guardi wird immer eine gewisse Dunkelheit bleiben in Anbetracht der Zusammenarbeit, die sich nicht nur auf Francesco und Gian Antonio beschränkt, sondern auch auf Niccolò, dem am wenigsten gekannten der Brüder, ausgedehnt werden muß. Dieses letzteren Kunst kann uns noch manche Überraschungen vorbehalten, speziell in bezug auf die Canalettofrage.

### 7. Sitzung — 29. Oktober 1927

Prof. Dr. *Aby Warburg*: „Die kulturwissenschaftliche Bedeutung der acht Brüsseler Bildteppiche in den Uffizien für die Geschichte des europäischen Festwesens.“

Herr *Warburg* sprach über die *kulturwissenschaftliche Bedeutung der acht* prachtvollen *Brüsseler Bildteppiche* im Hauptkorridor der Uffizien für die Geschichte des europäischen Festwesens. Obgleich vier von ihnen im Museum der Arazzi früher bereits ausgestellt waren, und der Vortragende schon vor etwa dreißig Jahren dank der Förderung durch die Sammlungsdirektion die vier übrigen nachweisen konnte, und obgleich ferner zwei schon in einer Ausstellung Paris 1904 zu sehen waren, hat man die genauere historische Identifizierung der Vorgänge bisher deshalb nicht versuchen können, weil dazu eine genaue und vergleichende Kenntnis der gleichzeitigen in seltenen Büchern enthaltenen Festbeschreibungen gehört, die noch dazu inhaltlich schwer zu verstehen sind. Die Festlichkeiten vom Mai bis Juni 1565 in Bayonne, auf drei Teppichen, die der Vortragende als Hauptbeispiele auswählte, dargestellt, ließen sich durch Heranziehung solcher Beschreibung bis in alle Einzelheiten als Festgestaltungen der Königin-Witwe von Frankreich, Catarina de' Medici, nachweisen, die damals in Bayonne ihre Tochter, die Königin Elisabeth von Spanien, traf. Die beiden Frauen verstanden dort, katastrophenbergende kirchenpolitische Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Spanien hinter dem leichten funkelnden Gewölk festlicher Beweglichkeit zu verhüllen, bei der mittelalterliche Theologie und höfisches Rittertum im Bunde mit den Heidengöttern, den Errungenschaften einer modernen Gelehrsamkeit, helfen mußten, in greifbarer Sinnfälligkeit zu gestalten, was nur als Gleichnis eigentliches Leben hat. Auf dem einen Teppich blickt Katharina von einer Fürstenloge aus auf ein Turnier zwischen den französischen Prinzen und Edelleuten. Unter der Führung von zwei Wagen sind sie hereingezogen; wie die allegorischen Figuren zeigen, bekämpfen sich die himmlische und irdische Liebe. Dichtungen von Baïf und ganz ähnliche von Ronsard beweisen zusammen mit den in Holzschnitten erhaltenen „faveurs“, wie mittelalterlich allegorischer Seelenkampf durch den Platonismus der Renaissance am Hofe der Valois vergeblich einen eigensten seelendramatischen Stil zu finden versucht, den erst viel später, um 1600, die neue Oper in Florenz schafft. Die in Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gleichzeitig und in innerer Parallelität mit Italien, auf antikisierende Reformation des Musikdramas hinzielende Strömung führte über die singende Pantomime noch nicht hinaus, wie der Vortragende am Beispiel des Musenhügels auf einem anderen der acht Teppiche, der die Festlichkeiten für die polnischen Gesandten am Hofe der Valois darstellt, aufweisen konnte.

Der zweite Teppich der Bayonne-Serie stellt ein Wasserfest mit Musik dar, das der persönlichen Erfindungsgabe Katharinas seine Gestaltung verdankte; humanisierte heidnische Götter und Monstra schwimmen heran, um den Valois zu huldigen. Da sieht man nicht nur den Kampf mit einem Riesenwalfisch: auch musizierende Sirenen treiben auf einem Delphin heran, zu denen sich im Hintergrunde tritonische Meerungeheuer gesellen. Selbst



der Herr der Seedämonen, Neptun, kommt auf einem mit Seerosen bespannten Triumphwagen herangefahren. Diese Darstellung benutzte der Vortragende (neben gleichartigen Motiven auf den anderen Teppichen, deren Herkunft und Gestaltung ikonologisch verfolgt wurden), um an ihrer ganz überraschenden Lebenskraft, wie sie sich durch die Jahrhunderte hindurch in freier und angewandter Kunst nachweisen läßt, zu zeigen, welche Bedeutung die sinnfällige Gestaltung der Antike im höfischen Festwesen für die „soziale Mneme“ hat, soweit deren Funktion in der Einverseelung der paganen Formenwelt in die europäische Ausdruckskultur besteht. Ein überraschend einleuchtendes Beispiel für die aktuellen Lebenskräfte eines solchen nachlebenden heidnischen Natursymbols gibt der englische König in seinem von Seepferden gezogenen Triumphwagen auf den heutigen Briefmarken von Barbados; das Vorbild dieses Neptunweltbeherrschers ist bei seinem Urahn Karl II. zu suchen, dem das gleichzeitige Festwesen ebenso wie die virgilianischen Kenntnisse seiner Hofantiquare zu dieser eindrucksvollen machtpolitischen Metapher verhalfen.

8. Sitzung — 26. November 1927

*Dr. Heinrich Bodmer:* „Zwei unbekannte Frühwerke von Fra Bartolomeo.“

*Dr. Ullrich Middeldorf:* „Die Baugeschichte der romanischen Kirche von S. Trinità in Florenz.“

In der Sitzung vom 25. November 1927 sprach Herr *Bodmer* über das Thema „Zwei unbekannte Frühwerke von Fra Bartolomeo“. Er führte aus, daß das früheste Gemälde des Meisters, die 1497 datierte Verkündigung im Dom zu Volterra, in der Typik der Gestalten und der Formgebung zwar noch auf quattrocentistischer Anschauung fußt, aber in der klaren und einfachen Formulierung des Raumgedankens die Komposition des kommenden Jahrhunderts vorwegnimmt. Einer wesentlich früheren Stufe der stilistischen Entwicklung gehört ein Tondo im Florentiner Privatbesitz mit der Darstellung der Anbetung des Kindes an, in welchem Bode zum erstenmal die Hand des Meisters erkannte. Ikonographisch wurzelt das Werk in der Tradition der Ghirlandajoschule, deren Figuren das Vorbild für die Gestalt der knienden Maria und für das auf der Erde liegende Kind abgegeben haben. Eine Vereinfachung der Formgebung und eine summarische, bis zur Oberflächlichkeit rasche Behandlung der Landschaft ist charakteristisch für den Prozeß der Assimilation, durch welchen sich der jugendliche Künstler das formale Können der damals auf dem Höhepunkt ihrer Geltung stehenden Ghirlandajobottega aneignet. Doch treten auch hier in der für quattrocentistische Anschauung übersichtlichen und ruhig und klar gegliederten Bildkomposition schon jene Tendenzen auf, die die spätere Entwicklung der Kunst des Frate bestimmen sollten. — Die Periode von 1500, d. h. dem Zeitpunkt seines Eintrittes in das Kloster, bis zu dem Moment, in welchem der Künstler durch Annahme des Auftrages des heute in der Akademie zu Florenz befindlichen Bernhardsbildes wieder in die Reihe der aktiv tätigen Künstler eintritt, war bisher in völliges Dunkel gehüllt. Die Zeichnungen, die man dieser Periode zuwies, vermochten in keiner Weise Aufschluß über die sich damals vollziehende Wandlung des Künstlers zu geben. Diese Lücke wird ausgefüllt durch ein bis vor wenigen Jahren die Kirche von S. Maria dell' Isola bei Incisa schmückendes, heute aber in den Kunsthandel gelangtes Werk mit der Darstellung der Maria zwischen zwei Heiligen, das stilistisch in die nächste Nähe der erwähnten „Erscheinung der Maria vor dem hl. Bernhard“ gehört. Zum erstenmal tritt hier als bestimmendes Moment der künstlerischen Konzeption der Einfluß Filippinos auf. Die Handlung der drei Gestalten, die in engste inhaltliche Beziehung zueinander treten, ist von einer anmutig kapriziösen Beweglichkeit, der kompositionelle Aufbau in seinem gelockerten Kontur noch quattrocentistisch unruhig. In beiden knienden Engeln auf der Rücklehne des Thrones der Maria leben Bildgedanken der Kunst Peruginos weiter, deren stilistische und technische Eigenart sich auch in der glatten, weichvertriebenen Tonigkeit der Malerei und der tiefen Leuchtkraft des Kolorites nicht verleugnen. Trotz dieser auf die frühere Entwicklung der Florentiner Kunst hinweisenden Momente trägt das Werk dennoch den



Stempel des Cinquecento. Der großgliederte Thronszitz mit den beiden flankierenden Mauerpilastern, die Art, wie Maria durch mehrere Stufen über ihre Umgebung empor-



*Fabbrizio Farina, bl. Magdalena. Bargello*

gehoben die Komposition beherrscht, vor allem aber der feste kompositionelle Zusammenschluß der Figurenmasse zu einer Einheit sind Züge, die auf die neue Bildanschauung hinweisen, und den Ausgangspunkt jener Entwicklung bilden, die in den großen figuralen Kompositionen des Meisters in Florenz, Lucca und Paris ihren Höhepunkt finden sollten.



Herr *Middeldorf* sprach über die romanischen Vorläufer des heutigen Baues von *S. Trinità in Florenz*. Er wies einen Bau, wahrscheinlich dem 11. Jahrhundert angehörig, nach: ein kleines einschiffiges Oratorium mit Dreikonchenchor. Die Ostteile dieses Baues sind bei einem Neubau des 12. Jahrhunderts als Umfassungsmauern der Krypta verwandt worden. Von dem Neubau des 12. Jahrhunderts ist diese Krypta, tief unter dem Niveau der heutigen Kirche, noch vorhanden zusammen mit Resten eines Pfeilerpaares des Langhauses und der Innenseite der Westfassade. Das sind Anhaltspunkte genug, die zweite romanische Kirche der *S. Trinità* als einen Bau im Stile von *S. Miniato al Monte* und *S. Piero Scheraggio* zu rekonstruieren. Der Redner belegte seine Ausführungen durch einige Plan-Skizzen der erhaltenen und rekonstruierten Teile.

Herr *Kriegbaum* legte die Photographie jener lebensgroßen Marmorstatue der hl. Magdalena im Hof des Bargello vor, die bis jetzt anonym geblieben ist, da sie sich stilistisch an keinen Florentiner Künstler anschließen läßt. Sie ist das Werk eines Neapolitaners, des *Fabrizio Farina*, was sich aus archivalischen Einträgen im Florentiner Staatsarchiv ergibt. Im *Libro 125* der „Fabbriche“ c. 4 findet sich folgender Eintrag:

A di 13 di luglio 1620. Copia d'un memoriale di *Fabbrizio Farina* scultore, con altri tre simili etc.

Serenissimo Gran Duca. *Fabbrizio Farino* Napoletano per ordine di Vostra Altezza Serenissima li fu stimato la statua della Maddalena di marmo sc. 160 dal Signor *Pietro Tacca*. Dove nel saldo del conto di detta statua dice esserli messo a conto i danari, che ebbe mentre studiava alcuni modelli presso a *Maestro Oratio Mochi*, a dove dice haver perso molto tempo senza haver potuto lavorare, e di questo io ne posso far fede esser la verità. Però il detto viene a Vostra Altezza Serenissima per qualche carità di questi tempi persi, che in vero merita qualche ricognitione per esser forestiere, con che a Vostra Altezza fo humil reverenza, il di 2 luglio 1620.

Di Vostra Altezza Serenissima devotissimo e obligatissimo servitore. *Giulio Parigi*. (Hinzugefügt:) In consideratione del tempo perso, benche mentre studiava per se, non faceva niente per Sua Altezza, diaseli quindici scudi e quattro giuli, il quale se gli faccin' buoni per il passato e per l'avenire, mentre pero abbia lavorato, e lavori per Sua Altezza, con che vadino poi conpertandosi col prezzo delle statue che farà etc.

Die Statue der Magdalena kam im vorigen Jahrhundert aus dem *Giardino Boboli* in den *Bargello*. In den *Boboli* wiederum wurde sie um 1770 aus der *Villa Poggio Imperiale* gebracht. (A. S. F. *Fabbriche* 191, Insert: „Nota delle statue, che sono state portate dalla Reale Villa del Poggio Imperiale e che si trovano nel luogo della Palla-a-corda in *Boboli*“, *Santa Maria Maddalena* alta circa br. 3 di marmo). In den Inventaren des *Poggio Imperiale* läßt sie sich bis 1624 zurückverfolgen (*Guardaroba Generale* 479, c. 1 t.). Da sie hier, in der großherzoglichen *Villa* zum erstenmal auftaucht und zwar mit der richtigen Größenangabe (braccia 3; die Statue mißt 1,70 m), ist sie sicher identisch mit der kurz vorher für den *Großherzog* gearbeiteten Figur.

*Fabrizio Farina* wird von *Baldinucci* in der *Vita* des *Orazio Mochi* (ed. *Ranalli* 1846, IV, p. 424) als *Porphyrrarbeiter* erwähnt, der nach *Mochis* Modell eine Büste *Cosimos I* für die *Gallerie* gearbeitet habe (nicht mehr nachweisbar). *Cinelli-Bocchi* (*Le bellezze di Firenze* 1678 p. 391) weist ihm fälschlich zwei *Apostelstatuen* in *S. Simone* zu, die von *Richa* (*Notizie delle chiese fiorentine* 1754—62 I, p. 250) mit Recht *Orazio Mochi* gegeben werden; sie zeigen deutlich dessen Stil, während *Farina* sich stilistisch durchaus als *Neapolitaner* verrät (vgl. die *Adam und Eva-Gruppe* des *Michelangelo Naccherini* im *Boboli*). Außerdem stehen einige mythologische weibliche Aktfiguren im *Giardino Boboli* der Art der *Bargello-Magdalena* sehr nahe.

#### 9. Sitzung — 17. Dezember 1927

*Dr. Georg Gronau*: „Archivalische Beiträge.“

*Dr. Friedrich Kriegbaum*: „Ein verschollenes Brunnenwerk des *Bartolomeo Ammanati*.“



Herr *Gronau* legte an einigen Beispielen dar, wie durch kleine Lesefehler in Dokumenten deren Sinn völlig entstellt werden kann, und ging dann dazu über, solche Urkunden zu behandeln, in denen Werturteile über zeitgenössische Künstler bewahrt sind. Außer zwei lange bekannten Stücken aus dem 14. und 15. Jahrhundert teilte er eine Reihe von unveröffentlichten Briefen aus dem urbinatischen Archiv mit, in denen von Giambologna und seinem Schüler Giovanni dell' Opera eingehend die Rede ist (aus den Jahren 1582 und 1583).

Der Vortrag des Herrn *Kriegbaum* über „Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammanati“ erscheint als Artikel im vorliegenden Heft der „Mitteilungen“.

#### 10. Sitzung — 14. Januar 1928

*Dr. Filippo di Pietro*: „Un quesito stilistico nei mosaici teodoriciani e bizantini di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.“

*Dr. Wolfgang Stechow*: „Daniele da Volterra als Bildhauer.“

Herr *di Pietro* sprach über eine *stilistische Frage in den Mosaiken in Ravenna*. Er ging von der Frage aus, ob in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna die thronende Madonna am Endpunkt der Reihe der heiligen Jungfrauen und der heiligen drei Könige zu dem älteren theodorizianischen Zyklus gehört. Um sie zu entscheiden, zeigt er auf, daß sich die ravenatischen Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts in zwei Gruppen teilen lassen, eine erste, welche den Figuren plastische Kraft und dem Raum Tiefe zu geben strebt, und eine zweite, welche Figur und Raum ausschließlich zweidimensional behandelt: die Bilder in der Apsis von S. Vitale und die Zyklen der hl. Jungfrauen und Martyrer in S. Apollinare Nuovo. Die Madonna ist dieser, der „byzantinischen“, und nicht jener „römischen“ Richtung zuzurechnen. Sie muß an die Stelle von Teilen des älteren theodorizianisch-arianischen Zyklus getreten sein, welcher nach der Eroberung Ravennas durch die Byzantiner und der Übergabe der Kirche an den katholischen Kultus entfernt wurde, weil er dem katholischen Dogma widersprach. Als Reste des arianischen Zyklus bezeichnet der Redner die dogmatisch indifferenten und deshalb unangetastet gebliebenen Darstellungen des thronenden Erlösers, des Theoderichpalastes und des Hafens in Classe. Die Richtigkeit der Meinung, die Madonna gehöre dem byzantinischen und nicht dem theodorizianischen Kreise an, wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß der Madonnenkult erst nach dem Konzil von Ephesus, ein gutes Jahrhundert nach der Abspaltung der Arianer, und zwar in der katholischen Welt aufkommt.

Ferner berichtete *Dr. Stechow* über *Daniele da Volterra als Bildhauer*. Als Artikel erschienen im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen Bd. XLIX (1928) 2. Heft.

#### 11. Sitzung — 28. Februar 1928

*Prof. Dr. Mario Salmi*: „Jacopo del Casentino, miniatore e pittore.“

*Dr. Friedrich Kriegbaum*: „Der Meister des Bronzebackchus (Centaur) am Ponte Vecchio.“

Herr *Salmi* berichtete über den *Maler und Miniaturisten Jacopo del Casentino*. Er erinnerte daran, daß die Persönlichkeit des Künstlers erst neuerdings der Vergessenheit entrissen ward. Auf der einen Seite richtete die biographische Mitteilung Vasaris über Jacopo, so irreführend und unsicher, für Jahrhunderte große Verwirrung an, auf der anderen war die Tätigkeit des Meisters selbst dauernd dem Wandel unterworfen. Er ging dazu über, die gesicherten Werke des Meisters chronologisch und stilistisch zu betrachten und kam auf die Resultate zu sprechen, die Prof. Offner bereits in einer Untersuchung (Boll. d'Arte, Dez. 1923) niedergelegt hat. Mit Offner glaubt Salmi, daß Jacopo in der Tat um 1320 zu malen begann. Er bezeichnete als erste der bekannten Arbeiten ein obenspitz auslaufendes Bild mit der hl. Lucia, früher in Privatbesitz in Mailand, von dem aus er seine altertümlichere Formanschauung abwandelt. Der Einfluß Giotto's tritt lebendig zutage. Im zweiten Werk des Malers, der Verkündigung der Sammlung Loeser, glaubt Salmi den Einfluß des



Polptychons des Pietro Lorenzetti in der Pieve d'Arezzo (1320) wahrzunehmen, denn der Meister entwickelt hier zeitweilig offenkundig sienesishe Anschauungen. Salmi streifte die Atmosphäre Arezzos, in der auch andere sienesishe Meister arbeiteten und fand den Weg zum Stil Jacopos, der immer schwankend zwischen Siena und Florenz blieb, indem bald dieser bald jener der größeren Meister der beiden toskanischen Schulen bei ihm das Übergewicht hat. Der „Tod der Jungfrau“ der Sammlung Loeser und der „Madonna des Mercato vecchio“ folgt nach Salmi ein Täfelchen mit der „Jungfrau zwischen Heiligen“, ebenfalls aus der Sammlung Loeser, deren Linieneleganz und gewisse spezielle Eigentümlichkeiten nicht in Beziehung mit dem Florentiner Aufenthalt des Ambrogio Lorenzetti (ca. 1332) gesetzt werden können. Ebenso andere Tafeln; auf einem kleinen Bilde des Hospitals von Arezzo (bereits von Salmi im Belvedere 1924 identifiziert) herrschen Elemente des Daddi und Gaddi vor, die das Altarbild von S. Miniato al Monte in Florenz mit dem hl. Miniatus zwischen Darstellungen aus seinem Leben vorbereiten. Die Ausführung fällt in die Jahre 1335 und 1342. Es wurde von Offner bereits richtig dem Meister zugewiesen. Die Tendenz zum Miniaturhaften auf diesem Werk, und zwar in den kleinen Seitenkompositionen, wurde bereits bemerkt, eine Neigung, die später noch deutlicher auf seinen Werken, meist kleinen Triptychen, hervortritt, deren reizvollstes das der Sammlung Bond in Wien ist. (Suida im Belvedere 1923.) Mit einer althergebrachten Feinheit ist darin die Bewunderung für sienesishe Malerei neu gediehen. Diese Neigung bleibt nun bei dem Meister herrschend, der in der letzten Zeit seiner Tätigkeit hauptsächlich Triptychen als Reisealtären gemalt haben muß. Diese Ansicht ist heute allgemein verbreitet. Prof. Salmi konnte dazu noch nachweisen, daß Jacopo als Miniaturmaler gearbeitet hat, und konnte seiner Hand fünf Kompositionen mit Darstellungen der Madonna und zweier Heiliger in einem Choralbuch der Biblioteca Comunale von Poppi zuschreiben. Die Miniaturen dieses Choralbuches gehen auf zwei Meister zurück, deren einer Jacopo ist. Die Publikation durch Prof. Salmi ist inzwischen erfolgt, *Bibliofilia* 1928.

Der Vortrag des Herrn *Kriegbaum* über den „*Meister des Bronzebacchus am Ponte Vecchio*“, ist als Artikel erschienen im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen Bd. XLIX (1928) 3. Heft.

#### 12. Sitzung — 17. März 1928

*Dr. Curt H. Weigelt*: „Über die Madonna Rucellai.“

Herr *Weigelt* sprach über die *Madonna Rucellai*. Ausgehend von der Duccio-Urkunde und dem Testament des Ricuccio von 1312 interpretierte er die Dokumente dahin, daß es aus ihnen alle Wahrscheinlichkeit gewinne, Duccios *tabula magna* sei wirklich ausgeführt worden. Wenn Vasaris großes, von ihm dem Cimabue zugewiesenes Madonnenbild, also die Madonna Rucellai, in unmittelbarer Nähe der Bruderschaftskapelle gehangen habe, für die Duccio seine *tabula magna* malte, so spreche auch dieser Umstand mit Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Madonna Rucellai jenes bei Duccio bestellte Tafelbild sei. Zurückgreifend auf frühere Behandlungen des Themas, besonders auf seinen Vortrag in der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ in Berlin (1912), erörterte er das künstlerische System des Bildes und legte die einzelnen Züge dar, die die Madonna Rucellai zu einem sienesischen Bilde machen. Als neue Beobachtung konnte der Vortragende feststellen, daß auch die Dekoration der Nimben im Goldgrund sienesisch sei und zwar zum Teil ganz in der Art Duccios selbst, zum Teil in der Technik, die in den Bildern aus dem Kreise des Guido da Siena gang und gäbe sei; schließlich enthalte der Nimbus eines Engels eine Füllung in florentinischer Technik, woraus hervorgehe, daß der Rucellaimeister einen florentinischen Gehilfen gehabt habe. Die Einmischung florentinischer Technik gäbe jedoch nicht Berechtigung zu dem Schluß, daß das Bild unvollendet geblieben wäre, da florentinische und sienesishe Technik folgerichtig ineinander greifen. Er halte für die wichtigste Frage, festzustellen, ob die Madonna Rucellai ein sienesisches Bild sei oder nicht. Ob sie ein Werk von Duccio selbst sei, wäre demgegenüber eine Frage von geringerer Bedeutung. Er beabsichtige, die ganzen Zusammenhänge an anderer Stelle darzulegen.



## 13. Sitzung — 5. Mai 1928

Dr. Heinrich Bodmer: „Ridolfo del Ghirlandajo.“

Dr. Walter Holzhausen: „Studien über den Schatz des Lorenzo il Magnifico im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti zu Florenz.“

Herr Bodmer sprach über *Ridolfo del Ghirlandajo*, den Sohn *Domenicos*, dessen Entwicklung die Kunstforschung bisher nicht zu klären vermocht hat. Er erbrachte den Nachweis, daß ein bisher unbeachtet gebliebenes Tondo der „Anbetung des Kindes“ im Besitze des Herrn von Hardt in Florenz, ein zweifellos authentisches Werk des Meisters, wohl noch vor 1500 entstanden sei, da sich hier die Tendenzen der Ghirlandajoschule mit Elementen der Kunst Peruginos zu einer neuen Stileinheit verbinden, die wesentlich über die künstlerischen Möglichkeiten der Ghirlandajowerkstatt hinausführen. Die nur wenig spätere Darstellung der „Madonna mit Heiligen“ in der Kirche von Luccardo bei Certaldo leitet in der fortgeschritteneren Formbehandlung und der einheitlicheren Komposition zu jenen um die Mitte des ersten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts gemalten Werken der „Anbetung des Kindes“ in Berlin und den beiden Tafeln der „Engel“ in der Florentiner Akademie über, die kurz nach der 1504 datierten „Krönung der Maria“ im Louvre entstanden sein dürften. In der „Anbetung der Hirten“ in der Galerie zu Budapest von 1510 wird noch einmal ein quattrocentistischer Bildgedanke lebendig. Die folgenden Werke dagegen vertreten deutlich eine fortgeschrittenere Stufe, die in der weicheren und flüssigeren Behandlung des Faltenwerkes und dem freieren Bewegungsausdruck einen sich stärker geltend machenden Einfluß der Kunst Raphaels und Fra Bartolommeos verrät. Diesen Stil vertritt eine bisher als anonym geltende Darstellung dreier „männlicher Heiliger“ in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (1511 datiert) und eine „Madonna mit Heiligen“ vor landschaftlichem Hintergrund in der Erziehungsanstalt Le Quiete bei Florenz. Erst mit der Mitte des zweiten Jahrzehntes erlangt der Stil des Künstlers mit der „Madonna zwischen zwei Heiligen“ in der Yarves Collection der Yale-Universität und dem 1517 vollendeten „Zenobiuswunder“ in den Uffizien seine volle künstlerische Reife. Hier wird Ridolfo, wenn auch nur auf kurze Zeit, zum ernsthaften Rivalen der Florentiner Großmeister. Die Werke nach 1527, dem Entstehungsjahr der „Pietà“ in Colle di Valdelsa, vermögen dem Bilde der Persönlichkeit keine neue Note hinzuzufügen. Diese letzte Entwicklung bewegt sich in den Bahnen des Florentiner Manierismus.

Die „Studien über den Schatz des Lorenzo il Magnifico im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti zu Florenz“ von Herrn Holzhausen erscheinen im vorliegenden Heft der „Mitteilungen“.

## 14. Sitzung — 16. Juni 1928

Prof. Dr. Giuseppe Fiocco: „Scolari e collaterali di Paolo Veronese“.

Dr. Walter Holzhausen: „Deutsche Goldemails des 17. Jahrhunderts im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti“.

Herr Fiocco sprach über einige Schüler und Mitarbeiter des Paolo Veronese und schrieb dem Giovanni Antonio Fasolo Fresken in Caldogno und im oberen Stockwerk des Palazzo Patesco in Thiene zu, auch ein in der Wiener Staatsgalerie befindliches Porträt der Catarina Cornaro, das von anderer Seite Veronese selbst oder dem Tizian gegeben wurde. — Ein anderer Mitarbeiter und Schüler Veroneses ist Benedetto Caliari, der in seinen Anfängen in den Fresken des Vescovado in Treviso sich aufs engste an den Meister anlehnt. In den Fresken mit Stadtansichten und Tugenden im Kloster Praglia, wo die Figuren die Bedeutung einer ganz untergeordneten Staffage erhalten, entwickelt er sich zu selbständiger Eigenart. Auch die während des Krieges zerstörten Fresken in der Villa von Mula, von denen heute nur noch Photographien erhalten sind, gewähren Einblick in die Tätigkeit des Meisters. Hier erscheint Benedetto als ein Vermittler von Bildideen seines Bruders. Eine Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ in Petersburg stellt sich als unmittelbare Kopie nach einem Fresko seines bedeutenderen Bruders heraus.



Der beste Schüler Paolos ist Francesco Montemezzano, dessen 1590 datiertes und signiertes „Martyrium der hl. Fermo und Rustico“ in Lonigo und eine „Taufe Christi“ im Sanktuarium von Lendinara eine feste Basis geben, die eine Reihe weiterer Zuschreibungen zu stützen vermag.

Dann berichtete Herr *Holzhausen* über deutsche Goldemalarbeiten um 1600 im Palazzo Pitti zu Florenz. Der Vortrag ist als besonderer Artikel erschienen im „PANTHEON“, Bd. II (1928) S. 483 ff.

Herr *Bodmer* legte die Photographie eines im Besitze des Grafen Ranieri in Rom befindlichen, allgemein dem Ridolfo del Ghirlandajo zugeschriebenen Tondos vor, das eine Darstellung der Madonna, des Kindes und des kleinen Johannes enthält. Auf Grund des Vergleiches mit anderen Werken des Meisters möchte er das Bild dem Franciabigio zuschreiben. Diese Attribution gab Anlaß, auch die Frage der Urheberschaft des „Goldschmiedes“ im Palazzo Pitti in Florenz einer Prüfung zu unterziehen, eines Bildnisses, das ehemals keinem geringeren als Leonardo da Vinci gegeben wurde. Der stilistische Zusammenhang dieses Gemäldes mit einer Reihe von Porträtdarstellungen Franciabigios ist so offenbar, daß auch dieses Werk dem immer noch unterschätzten Florentiner Meister zugewiesen werden kann.