

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

15. Sitzung — 17. November 1928

Dr. Heinrich Bodmer: „Ein unbekanntes Meisterwerk des Guido Reni.“

Dr. Friedrich Kriegbaum: „Neue Skulpturen aus der ältesten Gruppe der Florentiner Domplastik.“

Herr *Bodmer* sprach über ein *unbekanntes Meisterwerk von Guido Reni*, das aus englischem Privatbesitze kürzlich in die Sammlung von Herrn Giuseppe Volterra in Florenz übergang. Das Bild stellt eine unbedeckte Frau dar, die sich an ein prunkvolles Paradebett lehnt und durch eine Schlange an ihrer linken Hand als Kleopatra gekennzeichnet ist. An der Autorschaft Guidos kann kein Zweifel bestehen. Sie wird, abgesehen von den mannigfachen stilistischen und kompositionellen Übereinstimmungen mit anerkannten Werken des Künstlers, bezeugt durch einen Stich, den Strange 1777 nach dem Bilde anfertigte. Daß das Werk mit einer von Malvasia (*Felsina pittrice*, Bologna 1841, Bd. II, S. 31) erwähnten Kleopatra-Darstellung identisch ist, die sich einst im Besitze des Grafen Barbazzi in Bologna befand, ist sehr wahrscheinlich. Die hohe Qualität der Malerei und der repräsentative Charakter der Darstellung sprechen dafür. Malvasia berichtet, daß das Bild von dem zeitgenössischen Dichter Brunni in warmen Worten gefeiert wurde und erzählt die freilich nur mit Vorsicht aufzunehmende Anekdote, daß die Darstellte die Gattin des Grafen gewesen sei. Mit Ausnahme der Frühzeit ist die stilistische Entwicklung des Künstlers bisher noch nie zum Gegenstand einer systematischen Untersuchung gemacht worden. Und doch läßt sie sich mit Hilfe einer Reihe datierter Bilder bis in seine Spätzeit verfolgen. In den Meisterwerken des dritten Jahrzehntes, gegen dessen Ende die Bologneser Bilder (Pinakothek) entstanden, ist der Höhepunkt seines Schaffens erreicht. In dem Raube der Helena gegen 1630 machen sich die ersten Anzeichen eines Nachlassens der künstlerischen Kraft bemerkbar. Das Interesse bleibt an Äußerlichkeiten, wie an einem überreichen Dekor, krausen Faltenbildungen und heftigen Lichteffekten haften, die über die Mattheit der Empfindung und den verminderten Ernst in der formalen Durchbildung der menschlichen Gestalt nicht hinwegtäuschen. Am Schluß der Tätigkeit des Künstlers stehen die für den Kardinal Leopold von Medici gemalte Kleopatra in der Pitti-Galerie zu Florenz (1639) und die Beschneidung Christi in der Kirche von S. Martino zu Siena (1639), Werke, die in ihrer mangelnden kompositionellen Festigkeit und der matten Formgebung die letzte Etappe dieser unerfreulich ausklingenden künstlerischen Laufbahn bezeichnen. — Als Artikel erschien unter dem Titel: „Un capolavoro sconosciuto di Guido Reni“, in RIVISTA D'ARTE, XI (1929) 73 ff.

Herr *Kriegbaum* machte zwei von ihm in den Orti Oricellari zu Florenz aufgefundene Skulpturen des frühen Trecento bekannt, die zur ältesten Gruppe der Florentiner Domplastik gehören. Es handelt sich um die Reste jener beiden literarisch überlieferten Diakone, von denen die heute im Dom bewahrte Papststatue ursprünglich flankiert wurde. Den bildlichen Beleg bieten die zwei authentischen Abbildungen der Talenti-Fassade, die Zeichnung in der Domopera und das eine der Antonin-Reliefs in S. Marco zu Florenz. Die reliefartig gearbeiteten, überlebensgroßen Figuren standen bis 1587 an der Fassade und kamen bei Abbruch zusammen mit der Papststatue in die Orti Oricellari. Stilistisch bilden sie den Ausklang der Arnolfianischen Skulpturengruppe des Domes.

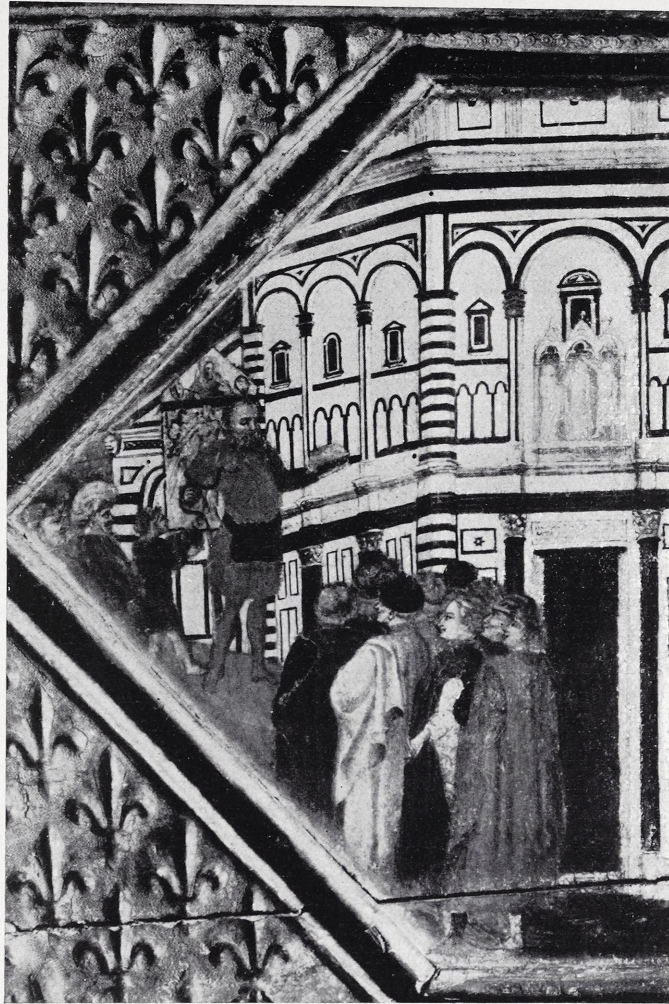
16. Sitzung — 22. Dezember 1928

Prof. Dr. Richard Offner: „A Polyptych, a Fresco and a Problem.“

Dr. Emil Möller: „Eine in Florenz 1508 ausgeführte Madonnenkomposition Leonardos.“

Herr *Offner* unternahm den Versuch, das Problem des Meisters zu klären, der die Szenen aus dem Leben des hl. Sylvester in S. Croce zu Florenz gemalt hat, und der jetzt allgemein mit Maso

di Banco identifiziert wird. Von den vielen Bildern, die bisher, vor allem von Sirèn, diesem Meister zugewiesen worden waren, sind ihm alle bis auf ein Polyptychon in S. Spirito zu Florenz wieder abgesprochen worden. Diesem und den Fresken reiht der Vortragende ein zweites Polyptychon an, dessen eine Tafel noch unbekannt war. Das Mittelstück, eine Madonna mit dem Kinde, hängt im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (dem Bernardo Daddi zugeschrieben, Nr. 1040); ein hl. Antonius von Padua in der Sammlung Maitland F. Griggs in New York; ein Johannes der Täufer und ein Antonius der Einsiedler im Königsberger Schloß (Nr. 7 und 8; dort dem Starnina zugeschrieben). Von derselben Hand ist eine teilweise zerstörte Krönung Mariae in S. Croce zu Florenz, die bisher nur wenig bekannt war. Der gesamten Gruppe sind monumentale Großartigkeit, starker Realismus, plastische Darstellung des Figürlichen und besondere technische Merkmale gemeinsam. — Als Artikel erschienen unter dem Titel: „Four panels, a fresco and a problem“, in *BURLINGTON MAGAZINE*, LIV (1929) S. 224 ff.



Florenz. Bargello. Cassone des frühen 15. Jahrhunderts.
Theriakverkäufer.

Herr Möller besprach die *Madonna mit den spielenden Kindern*, einen von Leonardos Werkstatt behandelten, in mehreren Fassungen vorliegenden Bildentwurf. Leonardos Kompositionsgedanke wird am treuesten wiedergegeben von einer Tafel im Depot der Uffizien, einer ausgesprochenen Werkstattarbeit, die sich aus alten und neuen Studien Leonardos zusammensetzt. Besondere Bedeutung unter diesen letzten beansprucht ein Blatt in Weimar mit bisher unbekanntem Zeichnungen und Texten. Der Vortragende erkennt in dieser Komposition eine der zwei Madonnen, die Leonardo in Briefen aus Florenz vor Ostern 1508 als Geschenke für Louis XII. oder für eine dem Chaumont genehme Person nach Mailand mitbringen will. Aus sicheren Merkmalen ergibt sich, daß das Original eines dieser Bilder von Cesare da Sesto ausgeführt wurde, dessen Zusammenarbeit mit Leonardo hier zum ersten Male nachgewiesen wird. — Als Artikel erschienen unter dem Titel: „Die Madonna mit den spielenden Kindern aus der Werkstatt Leonardos“, in *ZEITSCHR. F. BILD. KUNST*, LXII (1928/29) S. 217 ff.

Herr Weigelt sprach über den *Hochaltar in S. Croce* zu Florenz, nach der von della Valle überlieferten Signatur ein Werk des Ugolino da Siena. Der Altar ist zerstückelt und befindet sich zum Teil im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, in der Londoner National-Galerie und an-

deren Ortes. Der Vortragende erörterte kurz die Möglichkeit einer Rekonstruktion des Altars und wies darauf hin, daß das Giebelbild mit dem Propheten Daniel in der Johnson-Gallery zu Philadelphia ebenfalls dem Altar angehört habe als Aufsatzbildchen über den Aposteln. Der Daniel der Sammlung Johnson habe übrigens die gleiche ursprüngliche Form und Größe wie die beiden Prophetenbildchen der Sammlung Cook zu Richmond, und es seien in diesen Tafeln jene drei Aufsatzbildchen nachgewiesen, die Waagen in der Sammlung Ottley sah.

17. Sitzung — 26. Januar 1929

Carlo Boecklin: „Die Etruskerstadt Faesulae.“

Dr. Heinrich Bodmer: „Die Baroncelli- und Bardigräber in S. Croce zu Florenz.“

Herr *Boecklin* legte die Resultate von Studien vor, die der *Etruskerstadt Faesulae* gelten. Im frühen Altertum waren das Arnotal und die Mugnonemündung, wo jetzt Florenz sich ausbreitet, Sumpfgelände, in das sich der Fiesolanerhügel wie ein Keil hineinschob. Der Verkehr, beschränkt auf die nördliche Seite des Tales längs und über die Ausläufer der Hügelketten von Compiobbi bis Careggi, staute sich bei Ponte alla Badia, dem einzigen Übergang über den Mugnone, der, aus einer Schlucht sich drängend und in versumpfte Niederung übergehend, nur an dieser Stelle überbrückt werden konnte. Von Faesulae aus, das diesen Knotenpunkt beherrschte, führten zwei Wege in die Tiefe, talabwärts und talaufwärts, beide heute noch zu verfolgen, obgleich zum großen Teil verschwunden und durch römische, für den Verkehr mit Florenz angelegte Verbindungen ersetzt. Von diesem Faesulae bleibt bis auf die Stadtumwallung kaum eine Spur. Es liegt begraben unter den Trümmern der zweiten römischen Glanzperiode der Stadt, und diese wieder unter dem Schutt eines tausendjährigen Verfalles, dem die vernichtende Völkerwanderung vorangegangen war. Ausgrabungen haben in der Hauptsache römische Vergangenheit zutage gefördert. 1879 wurden in der Gegend des einstigen römischen Forums, in der Tiefe von 3,50 m unter dem damaligen Niveau und unter einem Schuttfeld, das Brandspuren aufwies, zwei Brunnen (Pozzi) aufgedeckt, 5,25 m tief und 1,60 m breit, wie der Ausgrabungsbericht lautet. Anlässlich eines Baues an jener Stelle, die heute durch die Piazza Umberto eingenommen wird, stießen wir auf Steinbruchspuren und auf einen jener pozzi, der mit runder Platte überdeckt worden war. Durch das Loch erblickte man einen schweren etruskischen Quaderbau, der eine Ecke bildete. Ein weithin hallendes Echo deutete auf einen unterirdischen Raum, der sich wahrscheinlich nach jenem zweiten etwa fünfzehn Schritte entfernten pozzo hinzieht. Es kann sich jedenfalls nicht um einen pozzo von 1,60 m handeln. Vermutlich haben wir ein größeres Wasserreservoir vor uns, in dessen Gewölben die beiden pozzi als Öffnungen eingelassen waren. Wir hätten dann die einzige etruskische Wasseranlage innerhalb der Stadtumwallung, die bis heute hat festgestellt werden können und die als Fundstätte für weitere Ausgrabungen von Bedeutung werden könnte.

Herr *Bodmer* betrachtete eine bisher nicht beachtete Florentiner Lokalschule, die zu Beginn der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine ganze Reihe bedeutender Skulpturen hervorgebracht hat. In ihrem Mittelpunkt stehen die beiden *Familiengräber der Baroncelli und Bardi in S. Croce*. Die frühere Annahme, daß es sich um Erzeugnisse der Pisaner Schule handle, erweist sich als falsch. Man war bisher gewöhnt, dieser Pisaner Plastik die verschiedenartigsten, stilistisch in keiner Weise übereinstimmenden Werke der toskanischen Skulptur des beginnenden 14. Jahrhunderts zuzuschreiben. Diese Schule hat aber im Grunde genommen zu keiner Zeit eine überregionale Bedeutung besessen. Giovanni Pisani hat nicht vermocht, die Richtung der Pisaner Plastik nach seinem Wegzug von Pisa in der Art zu bestimmen, daß man hier von einer besonderen Richtung sprechen könnte. Als Tino di Camaino 1315, wohl infolge von Meinungsverschiedenheiten mit der Dombaubebehörde, Pisa verließ, ohne das Kaisergrab Heinrichs VII. vollendet zu haben, war die Blütezeit der pisanischen Plastik vorüber. Später entstandene Arbeiten, wie das Gherardesca-Grabmal aus S. Francesco (heute im Camposanto), die figürliche Plastik des 1323 begonnenen Neubaus der Kirche von S. Maria della Spina und die Skulpturen des Tabernakels über dem Haupteingang des Camposanto tragen ein durchaus provinzielles Ge-

präge. Es geht nicht an, von hier Stil und Eigenart der Florentiner Plastik zu Beginn des 14. Jahrhunderts herzuleiten. Die Ursprünge sind vielmehr in der einheimischen Goldschmiedekunst der Arnostadt zu suchen, wofür die kleinen Reliefs der Pilasterfelder am Giebel des Baroncelli-Grabes in S. Croce sehr bezeichnend sind. Eine andere Seite dieser florentinischen Kunst tritt uns in den flachen Reliefs des Giebelfeldes mit den Darstellungen zweier wappenhaltenden Engel und der Gestalt der Fortitudo entgegen, in denen die Formgebung einer älteren, von Arnolfo di Cambio abhängigen Richtung sich mit Stilelementen der Gotik verbindet. Die das Giebelfeld des Grabmales flankierenden Engel und die Reliefs der Sockelbrüstung weisen in ihrer zarten Weichheit und ihrer Eleganz der Linienführung auf die Orvietaner Plastik hin, die seit 1320 in steigendem Maße Einfluß auf die Entwicklung der toskanischen Plastik gewinnt. Das Baroncelli-Grab gibt die Möglichkeit, dieser florentinischen Schule eine Reihe weiterer Denkmäler der gleichen Stilrichtung anzureihen, die bisher meist als Arbeiten einer in Wirklichkeit nicht existierenden „Pisaner“ Schule galten. So das Grabmal der Falconieri im linken Nebenhof der Annunziata, das Verkündigungsrelief an der Außenmauer der Südflanke des Domes (1310) und die Tomba des Cione Pollini im Bargello von 1313, die alle durch einen im flachen Relief gehaltenen, durch eine schlichte Formgebung gekennzeichneten Schmuck sich deutlich von dem überladenen und unruhigen Stil des ausgehenden Dugento unterscheiden. Derselben Kreise gehört auch eine spätere Gruppe von Denkmälern an, unter denen die 1333 datierten Fragmente eines Sarkophages in SS. Apostoli mit den Darstellungen von Maria und Johannes, das Pazzi-Grabmal in der nördlichen Vorhalle von S. Croce und das Denkmal des Thedice Aliotti († 1336) in S. Maria Novella zu erwähnen sind. Steht die erste Gruppe noch völlig unter dem Einfluß einer älteren, auf Niccolò Pisano und Arnolfo di Cambio zurückgehenden Richtung, welche den Darstellungsinhalt auf seine einfachste Formulierung zurückzuführen sucht, so ist in den Werken der zweiten Gruppe deutlich der Einfluß der Kunst von Orvieto zu verspüren. Auch beginnt sich die florentinische Plastik hier langsam und zögernd mit Andrea Pisano auseinanderzusetzen. An diesem Punkt sind die mit dem Baroncelli-Grab im äußeren Aufbau verwandten Gräber der Bardi, die sich ebenfalls in S. Croce befinden, in die gekennzeichnete Entwicklung einzufügen. Auf Grund des Familienwappens mit dem Kastell — mit der Erwerbung der Herrschaft von Vernio im Jahre 1337 legten sich die Bardi in ihrem Wappen ein Kastell zu und nannten sich fortan Bardi del Vernio — kann mit Sicherheit geschlossen werden, daß das Jahr 1337 den Terminus post quem für die Entstehung der Grabmäler gibt. Als architektonische Leistung betrachtet gehören diese Gräber zum Hervorragendsten, was Florenz auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Die schlanken Verhältnisse und das harmonische Zusammenwachsen aller konstruktiven und ornamentalen Glieder verkörpern im Gegensatz zum Baroncelli-Denkmal den vollen Sieg des gotischen Gedankens, und es verrät sich der neue Wille in einem stärkeren Gefühl für das plastische Moment im Körper und für einen energischeren, auch vor dem Gewaltigen nicht zurückschreckenden Bewegungsausdruck. Der Weg führt hier von Andrea Pisano wieder ab, und zwar in derselben Richtung, die später die Kunst des Andrea Orcagna eingeschlagen hat. So lassen sich die Anfänge Orcagnas auch nur dann erklären, wenn man annimmt, daß er aus dieser Florentiner Lokalschule hervorgegangen sei. — In erweiterter Form erschienen im DEDALO X (1929/30) p. 616 ff. u. 662 ff.

18. Sitzung — 16. Februar 1929

Prof. Dott. Odoardo H. Giglioli: „Affreschi inediti di Giovanni da San Giovanni (Mannozi) nel Palazzo Rospigliosi-Pallavicini a Roma.“

Prof. Dott. Giuseppe Fiocco: „Dello Delli, scultore.“

Herr *Giglioli* wies nach, daß drei Fresken mit den Entführungen der Europa, Amphitrite und Proserpina im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom charakteristische Werke des Giovanni da S. Giovanni (Mannozi) sind und nicht des Orazio Gentileschi, dem sie bisher zugeschrieben wurden. (Vgl. Robert Eisler: „An Unknown Fresco-Work by Guido Reni“, im Burlington Magazine, VII (1905) S. 314 Anm. 24 und Abb. S. 319.) Sie befinden sich an den Decken der drei

Erdgeschoßsäle des genannten Palastes. Nach den Arbeiten Roberto Longhis und Carlo Gambas über Orazio Gentileschi ist die Zuschreibung Eislers nicht mehr aufrecht zu erhalten. Vielmehr sind die Fresken wahrscheinlich zwischen 1623 und 1624 ausgeführt worden, da Giovanni da S. Giovanni in dieser Zeit in den Kirchen SS. Quattro Coronati, S. Maria dei Monti, S. Crisogono und S. Maria del Popolo arbeitete. Der Auftraggeber ist vermutlich der Kardinal Guido Bentivoglio gewesen, der im Jahre 1621 den Palast vom Kardinal Scipione Caffarelli Borghese erworben hatte. Von Bedeutung für die vorgeschlagene Zuschreibung sind neben den für die Kunst des Giovanni da S. Giovanni bezeichnenden stilistischen Merkmalen auch die Existenz noch zweier anderer Fresken des Künstlers im gleichen Palazzo Rospigliosi-Pallavicini: der „Tod der Kleopatra“ und der „Brand Trojas mit Aeneas, der seinen Vater rettet“. Von einem dritten Fresko „Die Nacht“, das als Gegenstück zur „Aurora“ Renis ausgeführt wurde, wissen wir nur noch durch eine Notiz Baldinuccis. Es ist nicht zerstört, jedoch in dem Hohlraum zwischen der neuen und der alten Decke eines Zimmers verborgen. — Als Artikel erschienen unter dem Titel: „Affreschi inediti di Giovanni da S. Giovanni (Mannozi)“, in RIVISTA D'ARTE, XI (1929) S. 195 ff.

Weiterhin sprach Herr *Giglioli* über die Beziehungen zwischen einem „Gastmahl des Herodes“ in der Galerie des Palazzo Pitti und einer Zeichnung des Städelschen Institutes (Inv.-Nr. 13449; Feder und Bister), die dem Andrea Micheli, detto il Vicentino, zugeschrieben wurde. Sie erweist sich als eine Studie für das Gemälde gleichen Inhaltes im Palazzo Pitti (Nr. 387), das, früher dem Mirabello da Salmicorno zugewiesen, heute unter der jedenfalls richtigeren Bezeichnung „venezianische Schule des 16. Jahrhunderts“ geht. Durch diese Zeichnung läßt sich die Zuschreibung des Florentiner Gemäldes an Andrea Vicentino rechtfertigen. — RIVISTA D'ARTE, XI (1929) 364 ff.

Herr *Fiocco* beschäftigte sich mit dem immer noch ungelösten Problem der Tätigkeit des *Dello Delli* als Bildhauer. Auf Grund einwandfreier Dokumente, die von Milanese teils falsch gelesen, teils nur im Auszug bekanntgegeben wurden, konnte der Beweis erbracht werden, daß Bicci di Lorenzo, den man bisher als den Schöpfer des Tympanons mit der Krönung Mariae an S. Egidio (S. Maria Nuova) zu Florenz betrachtete, dieses Werk nur bemalt, aber nicht ausgeführt hat. Damit erweist sich die Zuschreibung des Vasari, der Dello Delli die Arbeiten in S. Egidio gibt, als zu Recht bestehend, und dem Künstler wird wieder der ihm gebührende Platz unter den Florentiner Bildhauern eingeräumt. Sein Stil steht im engsten Zusammenhang mit Ghiberti, was übrigens durch die anderen von Milanese aufgefundenen Dokumente, die sich auf die Statuen am Torre del Mangia zu Siena beziehen, bestätigt wird. Die stilkritische Untersuchung des Werkes Dello Dellis führte zu demselben Ergebnis wie die dokumentarische Auslegung. Sie ergibt, daß der Stil des Bicci di Lorenzo dem Trecento noch sehr nahe steht, während die fortgeschrittenere Plastik von S. Egidio ein völlig neues Gepräge trägt. — Als Artikel erschienen unter dem Titel: „Dello Delli, scultore“, in RIVISTA D'ARTE, XI (1929) S. 25 ff.

Anschließend legte Herr *Fiocco* einige bisher unbekannte Dokumente vor, die Frl. Dr. Rigoni in den „Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti“ (Anno 1927/28, Tomo LXXXVII, Parte 2) veröffentlicht hat. Durch sie können wir in ganz anderer Weise als bisher die Arbeiten Mantegnas in der Ovetari-Kapelle der Eremitani zu Padua von denen des Niccolò Pizzolo und anderer Meister scheiden. Auch fällt ein neues Licht auf den Werkstattbetrieb des Squarcione. Insbesondere kann nun kein Zweifel mehr bestehen, daß der Lehrer Mantegnas seine Schüler in der eigennützigsten Weise ausbeutete und den Erfolg, der ihren Arbeiten beschieden war, als eigenes Verdienst in Anspruch zu nehmen versuchte.

19. Sitzung — 27. April 1929

*Dr. Günther Rudolph*¹: Die „ursprüngliche Kunstammer und Armeria der Medici in den Uffizien.“

¹ Gestorben am 9. Januar 1930 in Berlin an den Folgen einer Operation, die durch ein im Kriege erworbenes Leiden notwendig geworden war. Dr. Günther Rudolph, Direktorial-Assi-

Dr. Ludwig Heinrich Heydenreich: „Spätwerke Brunelleschis und ihr Einfluß auf Leonardo da Vinci.“

Herr *Rudolph* sprach über die *ursprüngliche Kunstkammer und Armeria der Medici* in den Uffizien. Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der Kunstsammlungen des Hauses Medici von Cosimo, dem pater patriae, bis zum ersten Großherzog wurde die Einstellung des Großherzogs Francesco, der die Neugruppierung der Florentiner Bestände im Sinne moderner musealer Bedürfnisse einleitete, als besonders bezeichnend für seine Zeit charakterisiert, und er darin in Parallele etwa zu Ferdinand von Tirol, Kurfürst August zu Sachsen und Kaiser Rudolf gesetzt.

Francesco bestimmt zu seiner Kunstkammer den Ostflügel der Uffizien, und läßt zu diesem Zwecke von Buontalenti die Tribuna errichten, die Räume nördlich und südlich von ihr, längs des östlichen (sogenannten „ersten“) Korridors, erbauen und diesen selbst durch Malereien ausschmücken. Über diesen Ausbau des Ostflügels der Uffizien, um den es sich im wesentlichen hier handelt, und seine etwa geplante Weiterführung hat sich bisher kein Aktenmaterial finden lassen. Wohl aber läßt sich aus den vorhandenen Inventaren und Manuskripten die Aufstellung der Kunstwerke in den einzelnen Räumen dieser Kunstkammer und ihre Veränderungen zwischen dem ausgehenden 16. und dem endenden 18. Jahrhundert rekonstruieren. Dafür sind besonders die bisher unveröffentlichten handschriftlichen Notizen Cinellis, die er für seine Neuauflage (1677) von Bocchis *Bellezze di Firenze* angelegt hatte, verwertet worden.

Als zweite Quelle kamen die noch jetzt fast ausnahmslos erhaltenen Deckengemälde in Frage, die die Kabinette beiderseits der Tribuna schmücken. Von ihnen fallen die frühesten mit denen des Korridors zusammen, stammen also wohl aus der Werkstatt des Alessandro Allori, während die spätesten in die Zeit des Giovanni da S. Giovanni und des Baldassare Franceschini gehören. Ihre stilistische Aufeinanderfolge, aus der ebenfalls die allmähliche Gestaltung der Kunstkammer abzulesen ist, gibt zugleich eine Entwicklungsgeschichte der florentinischen Grotteskenmalerei von 1580 bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Dabei werden die Darstellungen in den Deckenmalereien, die zu dem ursprünglichen Inhalt der einzelnen Kunstkabinette in engste Beziehung gebracht worden waren, durch die Nachrichten der Archive ganz verständlich gemacht. Um 1650 ist nach verschiedenen Variationen die erste große Organisation der Kunstkammer beendet, deren Situation im einzelnen unter Zugrundelegung des Grundrisses und der Deckenmalereien gezeigt wurde. Sie gibt, zusammengefaßt, folgendes Bild: in der Mitte, als besonderer Schausaal, die Tribuna mit den berühmtesten Gemälden, Gold-, Silber- und Pietradura-Arbeiten; neben ihr — nach dem Palazzo Vecchio zu — die naturwissenschaftliche Abteilung mit den Naturalien- und mathematisch-physikalischen Kabinetten; auf der anderen Seite — gegen den Arno zu — die umfangreiche Armeria mit verschiedenen Abteilungen im starken Charakter einer Wunderkammer; und, etwas isoliert gelegen, das Gabinetto degli Idoli mit Kleinbronzen, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Gabinetto delle Gemme genannt.

Das Wesen der einzelnen Armeriaräume wurde an einigen aus ihnen stammenden Stücken des Bargello und durch Verlesung von Inventarstellen veranschaulicht. Dabei wurde die Tatsache erwähnt, daß im Armeria-Inventar vom Jahre 1631 zum ersten Male die Zuschreibung des

stent am Historischen Museum in Dresden, hat vom 1. Oktober 1928 bis 30. Juni 1929 als Stipendiat dem Verbands des Institutes angehört. Der unerwartet frühe Hingang des hoffnungsvollen jungen Gelehrten, des heiteren, liebenswürdigen und als Charakter so glücklich ausgeglichenen Menschen hat das Institut mit aufrichtigem Schmerz erfüllt. — Erich Haenel schließt seinen Nachruf in der „Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostümkunde“ N. F. VIII (1930) 144, mit diesen schönen Worten: „Gerade Persönlichkeiten wie er, denen Geschichte und Kunstgeschichte den Weg der Forschung mitwiesen, sind uns bitter not. Seine Freunde, vor allem derjenige, der ihn in die Waffenkunde einführte, der sich seiner Mitarbeit Jahre hindurch erfreuen durfte, fühlen tiefe, herzliche Trauer um den Verlust des Mannes, der mit der schönen Reinheit seines Willens jede Form der Hilfsbereitschaft, der Güte, der Anmut des Herzens und des Verstandes vereinigte.“



Mantua. Palazzo del Tè Giulio Romano. Fresko. Theriakverkäufer.

nelleschis und ihren Einfluß auf Leonardo da Vinci. Die Gegenüberstellung der Grundrisse zweier Spätwerke des Brunelleschi (S. Maria degli Angeli und S. Spirito in Florenz) in einer Skizze Leonardos des in Paris befindlichen Manuskriptes B (fol. 11 v) bildete den Ausgangspunkt einer Untersuchung über den Spätstil Brunelleschis, an den Leonardo in seinen Architekturstudien und Entwürfen anknüpfte. Durch Vergleich der nach dem Jahre 1434 entstandenen Bauten Brunelleschis mit seinen früheren Werken und unter Heranziehung bisher unbeachteter Quellenberichte wurde ein „Spätstil“ charakterisiert, dessen Entstehen und Ausbildung den Prozeß der Auseinandersetzung Brunelleschis zwischen Erbgut und neuem Stilwillen als Kernproblem seines Schaffens in seinem Vollzuge besonders klar heraustreten läßt. — Die eigenartige Kritik der zeitgenössischen Quellen an den Spätwerken des Meisters und das Aufgreifen und Weiterbilden ihrer besonderen Elemente durch Giuliano da Sangallo und Leonardo da Vinci als Vertreter einer neuen Generation lassen deutlich werden, wie richtungweisend gerade diese Spätwerke Brunelleschis für die Genesis des „klassischen Stils“ wurden. Leonardo da Vinci ist hierin als Mittler zwischen Toskana und Oberitalien von besonderer Bedeutung, da er gerade Brunelleschische Ideen nach Mailand überträgt. In einigen seiner Zentralbauentwürfe — die auch auf Bramante nicht ohne Einfluß geblieben sein mögen — ist das Bestreben klar faßbar, den Reichtum oberitalienischer Raumformen aus einem toskanischen Gefühl für Massentektonik heraus durchzubilden und umzugestalten. Auch an dem Modell der Kathedrale von Pavia lassen sich Elemente nachweisen, die das Aufgreifen raumkompositorischer Gedanken von S. Spirito (Florenz) in hohem Grade wahrscheinlich machen und Leonardos (urkundlich gesicherte) Mitarbeit an diesem Bau, auch hier von demselben Prinzip der Synthese beherrscht, erkennbar machen. — Der erste Teil dieses Referates erscheint als Aufsatz unter dem Titel „Spätwerke Brunelleschis“ im JAHRB. D. PREUSS. KUNSTSM LG. BD. LI (1930).

Turnierschildes mit dem Medusenhaupt (jetzt in den Uffizien) an Caravaggio erfolgt ist. — Zuletzt konnte als Beispiel des übernationalen Charakters fürstlicher Kunstkammern eine bisher unbekannte Jagdbüchse aus dem Bargello mit reichem Eisenschnitt von Daniel Sadeler und mit signiertem, elfenbeingeschmücktem Schaft von Hieronymus Borstorffer gezeigt werden. Sie erweist sich laut Hofstaatsrechnungen des Herzogs Albrecht VI. von Bayern aus dem Jahre 1626 als Geschenk des Herzogs an den mediceischen Hof.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts leitet die rationalistische Einstellung die großen Umgruppierungen der Sammlung ein, die zu dem heutigen Stand der Florentiner Museen geführt haben.

Dann sprach Herr *Heydenreich* über *Spätwerke Brunelleschis*

20. Sitzung — 11. Mai 1929

Senatore Alessandro Chiappelli: „Puccio Capanna, discepolo di Giotto e gli affreschi ora scoperti in S. Francesco di Pistoia.“

Dr. Georg Gronau: „Dokumentarisches zu Girolamo Campagna.“

Herr *Chiappelli* berichtete über die vor kurzem im Chor von *S. Francesco in Pistoia* aufgedeckten *Fresken von Puccio Capanna*, einem Schüler Giottos. Vasari erwähnt diesen Meister im Zusammenhang mit seiner Vita des Giotto. Da wir, wie bei anderen Florentinischen Meistern des Trecento, auch über wesentliche Punkte des Lebenswerkes des Puccio noch im unklaren sind, ist es lebhaft zu begrüßen, daß die Pistoieser Fresken wieder von der Tünche befreit wurden. Einen Teil dieser Fresken kannte man seit den Jahren 1882/83, als zum ersten Male Versuche zur Freilegung des Freskenwerkes unternommen wurden. Heute sind nun noch zwölf weitere Darstellungen an dem Leben des hl. Franz zu den früheren hinzugekommen. Die zeitliche Bestimmung der Fresken gewinnt einen Ausgangspunkt in einer am linken Pilaster des Triumphbogens auf der Evangelienseite eingemauerten Inschrift mit der Jahreszahl 1343. Eine Reihe stilistisch interessanter Beziehungen setzen das Werk mit den Fresken Giottos der Bardi-Kapelle in S. Croce und den Fresken der Giottoschule in Assisi in Beziehung. Ein ähnliches Verhältnis läßt sich zwischen dem ebenfalls von Vasari Puccio zugeschriebenen „Noli me tangere“ in der Cappella Strozzi in S. Trinità und den Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua feststellen. Auf Puccio, dessen Namen 1350 zum ersten Male im Register der Florentiner Malergilde vorkommt, bezieht sich eine Eintragung vom Jahre 1347 in den Rechnungsbüchern der Opera von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia. Auch in einem im Jahre 1810 von Ciampi aufgefundenen, inzwischen wieder verlorengegangenen Dokumente läßt sich die Tätigkeit Puccios in S. Francesco zu Pistoia verfolgen. Puccio stand mit den verschiedensten sienesischen Meistern der Zeit in Verbindung, die für die Bildung seines persönlichen Stils von Bedeutung geworden sind. Vor allem Simone Martini und Pietro Lorenzetti, der im Jahre 1340 sein schönes Bild der Madonna mit Engeln (heute in den Uffizien) für S. Francesco in Pistoia schuf, an deren Ausschmückung Puccio einen so wesentlichen Anteil erhalten sollte. Im Gegensatz zu Suida ist daran festzuhalten, daß die Madonna in der Sammlung Artaud di Montor mit der Signatur: „Puccius pinxit hoc opus Anno Dni 1350“, von Puccio stammt. Sie bietet die Möglichkeit, die Pistoieser Fresken demselben Meister zuzuweisen. — Als Artikel erschienen unter dem Titel: „Puccio Capanna e gli affreschi in S. Francesco in Pistoia“, im DEDALO, X (1929) S. 199 ff.

Herr *Gronau* behandelte eine größere Zahl von Briefen (Florentiner Staatsarchiv), die sich auf die Statue des Herzogs Federigo von Montefeltro beziehen. Herzog Francesco Maria II. hatte sie für den Palast in Urbino dem Girolamo Campagna im Jahre 1604 in Auftrag gegeben. Unter diesen Dokumenten steht an kunstgeschichtlicher Bedeutung ein Brief an erster Stelle, den der Bildhauer im Jahre 1605 an den Herzog richtete und worin er ein ausführliches Verzeichnis der von ihm bis zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Arbeiten gibt.

Herr *Kriegbaum* machte einen Brief aus dem Florentiner Staatsarchiv (Carteggio Mediceo, Filza 510, c. 1215) bekannt, der am 11. November 1564 aus Rom von einem gewissen P. Luigi Manlilio an Cosimo I. gerichtet ist. Aus ihm geht hervor, daß Michelangelo für den Kardinal Carpi den Entwurf zu einem Kristallgefäß ausgeführt hatte, das dieser dem König Philipp von Spanien zu schenken beabsichtigte. Das inzwischen fertiggestellte Gefäß, über dessen Verbleib wir nichts mehr wissen, wurde mit anderen Kunstwerken dem Herzog angeboten.

21. Sitzung — 8. Juni 1929

Dott. Giorgio Castelfranco: „Alcune sculture umbre in legno del 1200.“

Dott. Ugo Procacci: 1. „Niccolò d'Arezzo.“ 2. „La ricostruzione della pala di Agnolo Gaddi nella Cappella del Crocifisso in S. Miniato al Monte.“

Dr. Heinrich Bodmer: „Drei unbekannte Fresken des Nardo di Cione.“

Prof. Dr. Aby Warburg¹: „Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz.“

Herr *Castelfranco* handelte über eine bisher nicht beachtete Gruppe von umbrischen Holzskulpturen des 13. und 14. Jahrhunderts. Der Madonna des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin, der Gruppe der Kreuzabnahme in Tivoli, sowie den Skulpturen von Alatri und Acuto können als völlig unbekannt die Madonnen mit dem Kinde in S. Rocco di Poggio Primocaso (bei Cascia) und in S. Michele Arcangelo di Collazzo beigefügt werden. Von diesen beiden letzten Stücken ist die Madonna von S. Rocco di wichtigere, sehr fein in der plastischen Behandlung und edel im Gesichtsausdruck. Sie gehört offenbar der Mitte des 13. Jahrhunderts an. Die andere Gruppe aus S. Michele verrät eine geringere Ausführung, doch wird ihre Entstehungszeit kaum viel später anzusetzen sein. Näher an die Berliner Gruppe führt die Madonna in S. Maria Infraportas in Foligno, die trotz des schlechten Erhaltungszustandes und einer teilweisen Überarbeitung sehr tiefe Empfindung für das Plastische und eine feierlich hieratische Strenge im Aufbau zeigt. Die ebenfalls in Holz ausgeführten Madonnen in S. Maria Maggiore, in Spello, im Museo von Gubbio und in der Pfarrkirche zu Castelsanfelice (Spoleto) beschließen die Reihe dieser von einem frühmittelalterlichen, nicht mehr erhaltenen Vorbild abhängigen Werke, in denen eine neue Seite lokalen Kunstsinnens in Umbrien und dem anstoßenden Latium zutage tritt. — Erschienen im DEDALO, X (1929/30) S. 768 ff.

Herr *Procacci* beschäftigte sich mit *Niccolò d'Arezzo*, unter dessen Namen sich seit den Zeiten Vasaris bis zum heutigen Tage zwei verschiedene Persönlichkeiten verbargen. Der Bildhauer Niccolò Spinelli d'Arezzo (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) läßt sich mit aller Deutlichkeit von Niccolò di Pietro Lamberti aus Florenz, mit dem er verwechselt wurde, abgrenzen. Während Lamberti ein typischer Künstler der Übergangszeit zur Renaissance ist, bleibt der ältere Niccolò d'Arezzo stets ein reiner Trecentist. Die besten Skulpturen des Niccolò Spinelli sind die Lünettenfiguren des Seitenportals am Dom von Arezzo: Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Donatus, Gregorius und zwei Engeln. Er zeigt sich hier abhängig von dem Sienesen Lorenzo Maitani und der Aretiner Lokaltradition. In derselben Kirche gehören ihm zwei große Statuen (ehemals an der Fassade), ferner zwei reizende kleine Statuetten der Verkündigung, heute ebenfalls im Inneren der Kirche, und zwar über dem Seitenportal. In Florenz führte der Künstler wahrscheinlich die schönen Skulpturen der ersten südlichen Seitentür des Domes aus (Gabriel und die Jungfrau) und im Tympanon derselben Türe das Relief mit der „Auferstehung“. — Vgl. Ugo Procacci in der Zeitschrift IL VASARI, I (1927/28) S. 300 ff.

Die Altartafel mit den Heiligen Miniato und Gualberto und kleinen Szenen der Leidensgeschichte Christi, von Agnolo Gaddi für S. Miniato al Monte zwischen 1394 und 1396 gemalt, wurde, wie Herr *Procacci* ferner ausführte, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert (1671?) in ihre Bestandteile aufgelöst, um als sportello für den Kreuzifixus des S. Giovanni Gualberto zu dienen. — Ursprünglich war die Tafel giebelförmig geschlossen. Um sie der Halbkreisform anzupassen, wurde von der „Himmelfahrt“ unten ein Stück abgesägt. Die Mitte bildeten die Figuren der beiden Heiligen, umgeben von den kleinen Szenen der Passion. Von diesen ging eine, die „Kreuzigung“, bei der Anpassung des Altars an den neuen Zweck verloren. Sie wurde ersetzt durch zwei Flügelbilder mit dem Adler der Calimala. Die Annahme Gombosis (in seinem Buch über Spinello Aretino), daß die „Kreuzigung“ der Uffizien (Nr. 464, von Sirèn mit Recht dem Agnolo Gaddi zugeschrieben) zu diesem Altar gehört habe, scheint dem Vortragenden nicht beweisbar. — Vgl. Ugo Procacci in RIVISTA D'ARTE, XI (1929) S. 382 f.

Herr *Bodmer* legte drei bisher unbekannte Fresken des Nardo di Cione vor (Sammlung von Bürkel in München), Fragmente aus einem nicht mehr erhaltenen, wahrscheinlich toskanischen Freskenzyklus. Es handelt sich um die Köpfe von drei Tugenden, die durch den üblichen Stirn-

¹ Gestorben am 26. Oktober 1929 in Hamburg. Über diesen hervorragenden Mann und warmen Förderer des Institutes, der auch mit der älteren Geschichte unserer Florentiner Anstalt eng verbunden ist, bringt Heft 5 dieser „Mitteilungen“ einen Nachruf aus der Feder von Wilhelm Waetzoldt.

reif als solche gekennzeichnet sind. Über die Zuschreibung an Nardo, der in dem Zeitraum von 1345 bis 1375 in florentinischen Dokumenten des öfteren erwähnt wird, kann kein Zweifel bestehen. Die bis in alle Einzelheiten identischen Köpfe in den kleinen Rundmedaillons der Sockelzone der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella, aber auch die Gesichtstypen der Heiligen und Engel in der Paradiesdarstellung, endlich die schwebenden Engel unterhalb der Gestalt Gottvaters im Jüngsten Gericht bieten ein hinreichendes Vergleichsmaterial, um die Zuschreibung an Nardo zu bestätigen. Dieselbe lockere und breite Pinselführung, dieselbe unbeirrbar sichere Fixierung der körperlichen Erscheinung, vor allem aber jener, von Offner

hervorgehobene sensitive Zug in Ausdruck, Bewegung und Umriß sprechen für die Identität nicht nur der

künstlerischen Gesinnung, sondern auch der ausführenden Hand. Nardo di Cione ist in diesen Fresken ursprünglicher, frischer und zwangloser als in seinem großen Werk in S. Maria Novella, wo er sich durch die besondere Art der Aufgabe, aber auch durch die Notwendigkeit, sich der Schülerhilfe zu bedienen, gebunden fühlte. Der Strich ist hier freier, unmittelbarer, von einer bis zur Nachlässigkeit gehenden Nervosität. In dem frontal gesehenen Kopf entwickelt er mit lapidarer Schrift das kräftige Ideal des streitbaren Engels, in welchem das rassenmäßig Bedingte des toskanischen Formwillens, wie wir ihn seit Giotto in steter Abwandlung bei jedem großen Künstler hervorbrechen sehen, das individuelle Moment zurückgedrängt. Demgegenüber triumphiert in den beiden seitlich gesehenen Köpfen das eine Mal die Note zarter hingebungsvoller Empfindsamkeit, das andere Mal als Folgeerscheinung einer breiten lapidaren Zeichnung eine beinahe knabenhafte Herbheit und Strenge des Ausdruckes. Gerade in dieser weiten Spannung des seelischen Ausdrucksvermögens, die später einem innerlich gefestigteren und ausgeglicheneren Formempfinden Platz macht, liegt ein Hinweis, daß wir es hier vermutlich mit einem Frühwerk des Künstlers zu tun haben.

Herr Warburg gab drei kleinere Beiträge zur Geschichte der Darstellung des bewegten Lebens in Florenz. In Ergänzung seines Nachweises der Kinderprozession der Medici auf dem Fresko in S. Trinità (A. Warburg: „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum“ I. Domenico Ghirlandajo in S. Trinità, Leipzig 1901) wies er (in Photographie) eine Nachzeichnung nach Ghirlandajo für diese (Berliner Kupferstichkabinett) vor, aus der sich ersehen lasse, daß wohl die Kinderprozession, nicht aber ursprünglich die großen Donatorenporträts der Medici und Sassetti, vorgesehen waren. Auch an Stelle Polizians sollte ein Geistlicher erscheinen. — Die beiden anderen Szenen aus dem festlichen Leben verbergen ihren kultlich-heidnischen Ursprung unter



Florenz. Palazzo Vecchio. Fresko des Stradano
Ansicht des Mercato Vecchio

dem Schein volkstümlicher Fröhlichkeit. Auf einem Cassone in Bargello (Museo Nazionale) aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts (vgl. de Nicola im Burlington Magazine, XXXII (1918) S. 218 f.) konnte er in dem schon damals beim Feste von S. Giovanni auftretenden Theriakverkäufer (siehe Abb. S. 187) jene Sorte von Heilmittelschwindlern nachweisen, die Tommaso Garzoni in seiner „Piazza Universale“ (Venezia 1565, Discorso 105, S. 549) als „Uomini della Casa di San Paolo“ bezeichnet. Sie behaupteten, aus Malta zu stammen, und daß die Kugeln aus Erde, die sie zum Einnehmen verkauften, dem Boden entnommen seien, auf dem der hl. Paulus unverletzt die Viper ins Feuer geschleudert habe. Ein Rundbild von Giulio Romano im Palazzo del Tè in Mantua (siehe Abb. S. 192) zeigt, wie in solchem Nachleben uralter Asklepiosvorstellungen dieser von Schlangen umwundene Laokoon als Geschäftsreisender und Heilmittelschwindler auftrat. — Der dritte Hinweis betraf ein Fresko des Stradano im Palazzo Vecchio (siehe Abb. S. 195). Man sieht in der Ecke rechts einen Schwertertanz, bei dem die im Kreise Tanzenden, uralter Überlieferung folgend (Anfassen der Schwertscheide), eine Zeremonie aufführen, die in ihren letzten Ausläufern heute noch bei den englischen Morrisdancers lebt.