



F. A. Weinzheimer dis.

Abb. 1. Christus vor Herodes, Kreuztragung (Fresken). Umrißzeichnungen.
Florenz, S. Elisabetta delle Convertite

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

28. Sitzung — 15. November 1930

Dr. Walter Paatz: „Dürermotive in einem Florentiner Freskenzyklus des Cinquecento.“

Dr. Curt H. Weigelt: „Der Erhaltungszustand der Fresken Giottos in S. Croce im Lichte neuer Beobachtungen der jüngsten Giotto-Literatur.“ — „Die ‚bòti‘ der SS. Annunziata in Florenz und die Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie in Campo di Curtatone bei Mantua.“

Herr *Paatz* sprach über Dürermotive in einem Passionszyklus des jungen Poccetti. Vor einem halben Menschenalter wurden in der kleinen Kirche S. Elisabetta delle Convertite zu Florenz Fresken aufgedeckt, und zwar in der Nonnenempore, einem quadratischen Raum über einer toskanischen Säulenhalle in der vorderen Hälfte des mittelalterlichen, saalartigen Kirchenraumes. Dargestellt sind in lebensgroßen Figuren an der nördlichen Seitenmauer, getrennt durch ein kleines Fenster: das „Abendmahl“ und die „Gefangennahme Christi“; an der ebenso unterteilten Fassadenmauer: „Christus vor Herodes“ und „Christus an der Martersäule“; an der linken südlichen Seitenmauer: die „Dornenkrönung“, „Ecce Homo“ (auf einem schmalen Zwischenstück, das dem Fenster der gegenüberliegenden Wand entspricht) und die „Kreuztragung“. Die fehlende „Kreuzigung“ könnte oben auf der vierten, ehemals in Schaugittern unten gegen das Schiff hin geöffneten Wand vorhanden gewesen sein. Überall ist die Farbschicht sehr zerstört, und einzelne Teile, vor allem die Gesichter, sind bei der Aufdeckung ungeschickt ausgebessert worden. — Diese Kompositionen verraten starken Einfluß der Dürerschen Holzschnitt-Passionen. Die Darstellung „Christus vor Herodes“ wiederholt die gleiche Szene der Kleinen Passion unter Zusatz einer sechsten Figur am linken Bildrande (Abb. 1 und 2). Die Ecce-Homo-Darstellung übernimmt und isoliert die Christus-Pilatus-Gruppe aus dem entsprechenden Holzschnitt der Großen Passion. Die „Kreuztragung“ reduziert die figurenreiche Komposition der gleichen Dürerfolge auf die Hauptpersonen: Veronika, den zusammenbrechenden Christus, den Reiter im Profil, die Rückenfigur des Landsknechtes und einige Köpfe (andere Figuren in den oberen Partien könnten erloschen sein, Abb. 1). Zwischen Christus und dem Landsknecht ist eine zweite Soldatenfigur eingeschoben, die auf Anregungen aus dem Rafael- und Sartokreise zurückgehen mag (vgl. etwa die „Kreuztragung“ des Ridolfo del Ghirlandajo in der National Gallery zu London). Einzelne Motive aus der Großen Passion (vor allem die Petrus-Malchus-Gruppe) verwendet auch die Darstellung der „Gefangennahme Christi“.



Abb. 2. Albrecht Dürer, Kleine Passion.
Christus vor Herodes, Holzschnitt

Zum Kreise der frühcinquecentistischen Dürer-Verehrer in Florenz (Andrea del Sarto, Pontorno, Bacchiacca usw.) kann der Meister der Fresken von S. Elisabetta nicht gehört haben, da er unabhängig von der dort geleisteten Umgestaltung des entlehnten Formengutes wieder unmittelbar auf die deutschen Vorbilder zurückgreift und den Raum mächtiger weitet, als es vor der Spätzeit des Jahrhunderts Brauch war. Wir müssen ihn also unter den Meistern des vorgeschrittenen Cinquecento suchen und möchten am ehesten an Bernardino Poccetti denken. Von ihm hat sich nämlich in den Räumen der Compagnia di S. Pierino (S. Pier Maggiore) ein Passionszyklus erhalten, in dem die Motive von S. Elisabetta wiederkehren. Die beiden Kreuztragungen müssen zusammenhängen, die Dornenkrönungen haben die Figur des Henkersknechtes rechts von Christus gemeinsam, die Ölbergdarstellungen die Petrus-Malchus-Gruppe, die Judas-Kuß-Gruppe und vor allem den behelmten Kriegsknecht hinter Christus. Da in den letzten Fällen die genannten Motive bis in Einzelheiten der Gesichtsbildung übereinstimmen, sich aber ganz verschieden gruppieren, möchte man annehmen, Poccetti habe hier Detailstudien für den Zyklus in S. Elisabetta wieder benutzt, sie aber einem neuen Kompositionsentwurf eingegliedert. Auch das „Abendmahl“ in S. Elisabetta, das weder auf Dürer noch auf die klassische Komposition des Leonardo und seiner Florentiner Nachahmer aus dem Sarto-Kreise zurückgeht (Abb. 3), stimmt mit einer Lösung des Motives durch Poccetti überein, der „Cena“ in S. Apollonia. Vergleicht man dieses 1611 datierte Bild mit dem anderen in S. Elisabetta, so erscheint das freilich sehr viel weniger routiniert, ja geradezu ein wenig steif und auch farbig gewissen Überlieferungen des frühen Cinquecento noch enger verbunden. Dadurch gesellt es sich näher zu dem Zyklus in S. Pier Maggiore, von dem eine Lunette, die „Beweinung Christi“ denn auch die frühe Jahreszahl 1585 trägt. Der Zyklus in S. Elisabetta muß aber noch älter sein. Er zeigt, wie besonders die Umgestaltung seiner Ölbergkomposition in der Folge in S. Pier Maggiore erkennen läßt, noch keine Spur von den dort bereits auftretenden heroischen

Die „Verspottung“ und die „Dornenkrönung“ hängen nur durch wenige, untergeordnete Motive mit Dürers Kunst zusammen, das „Abendmahl“ hat gar nichts mit ihr zu tun. Aufschlußreich, wie mühelos sich Dürers Bildgedanken in die monumentale Sphäre erheben ließen; sie brauchten nur ins Breitformat übertragen, kaum leicht geweitet und in eine angenehme Pilasterarchitektur gefaßt, nur aus ihrem spätgotischen Linienschleier erlöst zu werden, um klar und groß aus der Masse spätcinquecentistischer Florentiner Kompositionskunst hervorzuleuchten.

Die Feststellung der Entstehungszeit und des Urhebers dieser Fresken wird freilich dadurch erschwert, daß das Ricordanzbuch des Konvents gerade aus den in Frage kommenden Jahrzehnten keine Eintragungen aufweist. Die ältere Literatur versagt ebenfalls, offenbar weil der Nonnenchor vor der Aufhebung des Klosters (1808) nicht zugänglich war. Die Architektur des Nonnenchores, mit der zusammen der Zyklus entstanden zu sein scheint, erlaubt auch keine genaueren Schlüsse. So ist man allein auf die Gemälde selbst angewiesen, die aber infolge ihrer starken Zerstörung nur ihre Kompositionsart und ihren allgemeinen Farbcharakter als Anhalt gewähren.

Kriegergestalten und dem Kontrapost, also nichts von Elementen, die letzten Endes aus dem römischen Frühmanierismus stammen und ein wichtiges Kennzeichen aller bisher bekannten Poccetti-Kompositionen ausmachen. Wahrscheinlich ist der Zyklus in S. Elisabetta also ein frühes Jugendwerk des Meisters, entstanden womöglich noch vor seiner gewöhnlich um 1576 bis 1578 angesetzten römischen Reise. Diese Vermutung wird bestätigt durch die nahe Verwandtschaft der Fresken in S. Elisabetta mit Spätwerken des Poccetti-Lehrers Michele di Ridolfo del Ghirlandajo, in denen trotz der beginnenden Vasari-Einflüsse noch viel von der Florentiner Klassik des frühen Cinquecento lebendig ist. Besonders nahe steht den Formulierungen in S. Elisabetta, etwa dem „Abendmahl“, die „Himmelfahrt Mariae“ in S. Lorenzo und von Frühwerken des Poccetti selbst die gleiche Darstellung in S. Felicità (Abb. 4)¹.

Herr *Weigelt* bekannte, daß die Giotto-Forschung sich in einem kritischen Stadium befinde, denn man sei heute vielleicht weiter denn je davon entfernt, daß über sehr wichtige Fragen Einigkeit herrsche, etwa, um nur ein besonders schwieriges Problem zu nennen, über das Verhältnis der Franzlegende zu Giotto selbst. Rintelens bewundernswertes Buch über Giotto hat die ganze Frage kritisch stark angeschnitten und mutig den Versuch unternommen, Giottos künstlerische Persönlichkeit aus der traditionellen Vorstellung „Giotto“ herauszuschälen. Es ist vielleicht der stärkste Beweis für das Bedeutende der Leistung Rintelens, daß seine kritische Grundeinstellung uns heute noch führt, obwohl wir bekennen müssen, daß seine „Beobachtungs-Distanz“ gegenüber dem Objekt zu groß war und darum für uns unzulänglich wird. Er hat etwa die Frage des Erhaltungszustandes der Fresken in Padua, Florenz und Assisi nicht ernstlich angerührt, ist mit recht allgemeinen Feststellungen darüber hinweggegangen. Unsere „Beobachtungs-Distanz“ ist heute notwendigerweise kürzer geworden, unser Auge dem Objekt näher gerückt und nicht nur, weil uns die photographischen Mittel erlauben, stärker ins Detail hineinzu sehen. Für uns wird es zu einer sehr wichtigen Aufgabe, den Erhaltungszustand der Fresken genau zu untersuchen und daraus womöglich eindeutige Vorstellungen über Giottos Handschrift als Freskomaler zu gewinnen. Haseloff hat in seinen pädagogischen Bemühungen (auch um die Teilnehmer der kunsthistorischen Kurse des Florentiner Institutes) solche Fragestellungen mit Nachdruck in den Vordergrund gerückt und aus seinem Schülerkreise wird denn eine solche Untersuchung über die Franzlegende in Assisi angekündigt². Der Redner selbst versuchte in seiner Giotto-Ausgabe (Klassiker der Kunst), besonders gegenüber den Fresken der Arena, das kritische Gewissen wenigstens wach zu halten, ohne doch in solchem publizistischen Rahmen die Frage selbst eingehender erörtern zu können. Für die Fresken in S. Croce liegt nun eine vortreffliche Untersuchung vor (Wiener Jahrbuch der Kunstgeschichte, Bd. VII [1930]), die Frau Julie Wilde-Gyárfás mit Glück und Gewissenhaftigkeit vorgenommen hat. Die Verfasserin geht mit ruhiger und scharfer Beobachtung an ihre Aufgabe heran, voll Wärme für den Gegenstand. Sie ist folgerichtig in ihren Schlüssen, gedankenvoll in der Art, wie sie Beziehungen herstellt, kenntnisreich, wenn sie das ikonographische Gebiet betritt oder sich zu inhaltlicher Exegese wendet. Frau Wilde beginnt mit der stark wiederhergestellten „Himmelfahrt Mariae“ über der Kapelle Tosinghi-Spinelli und mit der gut erhaltenen „Stigmatisation des hl. Franz“ über der Bardi-Kapelle. Bei der Untersuchung dieser Fresken zieht sie den Zustand der Kapellengemälde mit heran. Ein zweiter Abschnitt heißt: „Kritische Bemerkungen zur Frage der Giotto-Apokryphen.“ Zwei Exkurse beschäftigen sich mit der Ikonographie der „Himmelfahrt Mariae“ und mit der Deutung von Giottos „Stigmatisation des hl. Franz“. Das wichtige Ergebnis ihrer Bemühungen ist, daß es ihr gelingt, die Arbeit der Restauratoren Marini und Bianchi sehr deutlich von dem ursprünglichen Zustande abzuheben und so unser Vertrauen zu stärken, daß doch von Giotto selbst, obwohl die Fresken ja lange Zeit unter Tünche versteckt waren, noch mehr erhalten blieb, als wir bisher glaubten zugestehen zu können. Die schönen

¹ Für die Abbildung 1 sind der Vortragende und die Redaktion Herrn F. A. Weinzheimer in Fiesole zu herzlichem Dank verpflichtet, der vor den Originalen die Umrisse von den Photographien abpauste.

² Inzwischen erschienen: Lilli Martius, Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung. Berlin 1932.



Photo Alinari

Abb. 3. Bernardino Poccetti? Abendmahl, Fresko. Florenz, S. Elisabetta delle Convertite

und sorgsam gewählten Neuaufnahmen (Ausschnitte), die sie hat machen lassen, erlauben es, ihre Beobachtungen schon an den Photographien bestätigt zu finden. Ohne kritisch in bezug auf die Arbeit der Frau Wilde ins einzelne gehen zu wollen, hält der Redner die Ergebnisse der Untersuchung für so bedeutungsvoll, daß ihm, gerade im Florentiner Institut, ein Hinweis auf die grundsätzlich und methodisch geglückte Arbeit der Verfasserin wie eine Nötigung erschien.

Herr *Weigelt* gab darauf einen kurzen Abriß der Geschichte der „böti“ der SS. Annunziata, besonders jener Weihgaben in Form lebensgroßer Figuren, die über einem Holzkern gearbeitet, die sichtbaren Fleischteile aus bemaltem Wachs zeigten, Stoffkleider und echte Haare trugen. Wenn es Ritter waren, so steckten sie in Harnisch, Schienen und Helm, und es hat Reiterfiguren genug in der Kirche gegeben. Roß und Mann waren in voller kampfgemäßer Rüstung. Es ist also eine sonderbare und wunderliche Gesellschaft gewesen, die sich da in der Servitenkirche in mehr als dreihundert Jahren zusammenfand. Auf der einen Seite die Florentiner „tutta la nobiltà antica di Firenze“, wie Del Migliore sagt, auf der anderen Seite die „Signori forastieri d'ogni grado e dignità“, sechs römische Päpste in vollem Ornat, Kardinäle, Kaiser und Könige, darunter Friedrich III., der auf dem Wege nach Rom 1451 in Florenz verweilte, sogar ein türkischer Pascha. Natürlich viele Mitglieder der Familie Medici, Lorenzo, Giuliano, Leo X., Clemens VII. und viele, viele andere. Dann die Condottieri, Feldhauptleute, Soldaten in Waffen und Rüstungen starrend, ein jeder an seinem Wappen erkennbar. Als der Raum zu eng wurde, errichtete man palchi, und als auch dies nicht ausreichte, hängte man sogar ganze Reiterfiguren mit Hanfseilen an die Traversen der Gewölbe. 1664—1669 erhielt die Annunziata die prunk-



Photo Brogi

Abb. 4. Bernardino Poccetti, Himmelfahrt Mariae.
Florenz, S. Felicità

volle Kassettendecke, und damals wurden die Figuren aus der Kirche entfernt und in die Klosterhöfe gebracht. Charles de Brosse, der 1739 Italien bereiste, erwähnt in seinen „Lettres familières écrites d'Italie“ wohl die zahlreichen Silber-böti der Gnadenkapelle, sagt aber nichts von den großen Figuren, und Richa spricht von ihnen als von etwas Vergangem oder als von etwas, das nicht mehr öffentlich zugänglich ist. Obwohl Guido Mazzoni in seinem reizenden Büchlein, das vorwiegend aus dem Blickpunkt des Literarhistorikers das Material der älteren Quellen sorgsam zusammenträgt¹, die eigentlich kunsthistorische Literatur

¹ „I böti della SS. Annunziata“, erschienen zuerst 1908 in der Juni-Nummer der Rivista Fiorentina, in erweiterter Form als Nozze-Schrift unter dem gleichen Titel 1923 bei Le Monnier in Florenz.

gar nicht kennt (weder Warburg¹, noch die hervorragende Arbeit Schlossers², noch die Studie von Gino Masi³), verdient es doch besondere Beachtung, da Mazzoni zu den ersten in neuerer Zeit gehört, die sich um die Aufhellung der Geschichte der böti verdient gemacht haben. Wir sind also heute verhältnismäßig gut unterrichtet, doch blieben alle Bemühungen vergeblich, Reste dieser schon wegen ihres Materials vergänglichen Figuren aufzufinden. Die Frage ist naheliegend, ob dergleichen auf italienischem Boden noch erhalten sei, und bereits Schlosser hatte darauf hingewiesen, daß in der Wallfahrtskirche S. Maria delle Grazie in Campo di Curtatone bei Mantua solche Figuren bewahrt würden. Es sind deren 67. Neuerdings ist nun von der Seite der Waffenkunde her auf diese böti hingewiesen worden⁴, da die Figuren in Mantua zum guten Teil in echten Rüstungen stecken. Italien hat, sozusagen ohne es selbst zu wissen, auf diese Art eine neue sehr bemerkenswerte Sammlung alter Waffen erhalten, ein schöner Zuwachs, zumal das Land an Waffensammlungen nicht reich ist. James Mann zeigt, daß die in der Kirche geltende Überlieferung, die Ritterfiguren seien mit Rüstungen bekleidet, die vom Schlachtfelde von Marignano (1515) stammten, nicht zutreffend war. Sie sind vielmehr um fünfzig Jahre älter, rühren also her aus der besten Zeit italienischer Waffenschmiedekunst, aus welcher Zeit die italienischen Sammlungen bisher nur ganz wenige Stücke besaßen. 18 Figuren im Harnisch hat James Mann untersuchen können. Wir haben also in S. Maria ein, wenn auch an Umfang geringeres, Abbild der Annunziata in bezug auf die böti. Nahezu alles, was von der Servitenkirche berichtet wird, findet in S. Maria seine Bestätigung. Päpste, Kardinäle und Potentaten, Krieger und Soldaten, vornehme Damen und arme Schächer sind hier als böti erhalten. Als 1520 das Kircheninnere wiederhergestellt wurde, hat man die ganze architektonische Dekoration auf die Unterbringung der böti abgestimmt. Wir sind so glücklich, über S. Maria delle Grazie eine sorgfältig gearbeitete Geschichte zu besitzen⁵, die es ermöglicht, Aufschlüsse über die böti zu erhalten und eine gewisse Anzahl auf Grund der Beschreibungen zu identifizieren, auch zu erkennen, daß einige seit Donesmundi ihren Standort gewechselt haben. Die Figuren sind natürlich mehrfach wiederhergestellt, also nicht mehr, wie es auch kaum zu erwarten war, im ursprünglichen Zustande. Sie sind auch nicht alle etwa vor 1520 entstanden, was sich schon aus Rüstungsteilen späteren Datums ergibt. Sie bestehen durchweg nicht aus Wachs, sondern aus cartapasta, ihr künstlerischer Wert ist nur gering. Donesmundi nennt unter den böti Pius II., der 1453 in Mantua sich aufgehalten hatte (eine Figur, die Schlosser abbildet), ferner Karl V., Philipp II. von Spanien, den Connétable Charles de Bourbon, Federigo II. von Gonzaga u. a. Die zahlreichen Figuren, die geköpft, gehängt oder sonst gemartert werden, erklärt er als Angehörige der Armee des Connétable, die 1527 auf der Rückkehr vom Sacco di Roma empörten Bauern in die Hände fielen, aber schließlich Asyl und Rettung in der Kirche fanden. Donesmundi hat uns auch die zum Teil recht originellen Verse bewahrt, die als Erläuterung unter den Figuren standen und mit den heutigen nicht immer übereinstimmen. Er berichtet ziemlich genau über die Figuren und über das, was er von ihnen weiß. So vermag also die Mantuaner Wallfahrtskirche unsere Vorstellung über die böti der SS. Annunziata glücklich zu ergänzen. Es wäre zu wünschen, daß die zuständige Soprintendenza sich der interessanten Sammlung in S. Maria delle Grazie annähme, für deren Pflege seit langem nichts geschehen zu sein scheint.

¹ Aby Warburg, „Bildniskunst und Florentiner Bürgertum“, Leipzig 1901.

² Julius von Schlosser, „Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs“, im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXIX (1910/11).

³ Gino Masi, „La Ceroplastica in Firenze nei secoli XV—XVI e la famiglia Benintendi“, Rivista d'Arte, Vol. IX (1916—1918).

⁴ Vortrag von James G. Mann, am 27. Februar 1930 gehalten in der Society of Antiquaries in London. Gedruckt in der Archäologia, vol. LXXX. Deutscher Auszug in „Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde“, N. F., Bd. III, September 1930, S. 177 ff.

⁵ Hippolito Donesmundi, „Historia dell'Origine, Fondazione et Progressi del famosissimo Tempio di S. Maria delle Grazie in Campagna di Curtatone, fuori di Mantoua.“ Casale 1603.

29. Sitzung — 10. Dezember 1930

Dott. Cesare Brandi: „L'Annunciazione di S. Pietro a Ovile in Siena.“

Dr. Friedrich Kriegbaum: „Der Neptunsbrunnen auf der Piazza Signoria.“

Herr *Weigelt* eröffnete die Sitzung in Vertretung des abwesenden Institutsdirektors mit einer kurzen Ansprache, in der er des Jubiläums für Andrea del Sarto gedachte, das die Stadt Florenz aus Anlaß des 400. Todestages des Meisters feierlich begangen hatte. Der Redner besprach die merkwürdigen und tragischen Umstände, unter denen der berühmte Künstler gestorben ist. Er war als pestkrank verdächtig und legte in extremis seine Beichte einem Priester ab, der vor der Tür des Gemaches, in dem der Kranke lag, auf der Straße stand (und zwar vor einem Parterrezimmer von Andreas Hause an der via Gino Capponi). Es war seit langem durch eine Erinnerungstafel gekennzeichnet, die von der Stadt am Jubiläumstage erneuert worden ist. Die jüngere Forschung hat Milanesi berichtigen und endgültig ermitteln können, daß Andrea am Abend des 28. September 1530 oder in den ersten Morgenstunden des 29. September gestorben ist¹.

Der Redner lenkte die Aufmerksamkeit dann auf ein zweites Ereignis, auf die kurz zuvor erfolgte feierliche Eröffnung des Museo della Domopera in Siena, das von Pèleo Bacci geschmackvoll und geschickt neugeordnet und erweitert worden ist und endlich der Maestà Duccios in einem eigenen Saal das ihrer Bedeutung würdige Heim gegeben hat.

Der Vortrag des Herrn *Brandi* über die Verkündigung von S. Pietro a Ovile zu Siena ist in Heft VI dieser „Mitteilungen“ erschienen, S. 322 ff. des dritten Bandes.

Herr *Kriegbaum* sprach über die Entstehungsgeschichte des Neptunbrunnens auf der Piazza Signoria und versuchte eine Aufteilung der unter Ammanatis Direktion gearbeiteten Bronzen. Daß diese elf Bronzen (ein Satyr an der Ecke des Palazzo Vecchio ist eine Ergänzung des neunzehnten Jahrhunderts) alle von Ammanati gearbeitet seien, ist ebenso unzutreffend, wie die weitverbreitete Annahme, Giovanni Bologna sei irgend an ihnen beteiligt. Es handelt sich vielmehr um verschiedene deutlich unterscheidbare Künstlerindividualitäten, die teils als direkte Schüler Ammanatis, teils als ihm nahestehende Florentiner unter seiner Leitung und wohl auch nach seinen Entwürfen arbeitend zu denken sind. Mit Hilfe der Stilkritik und unter Heranziehung verstreuter Einzelnotizen ließen sich bisher folgende Mitarbeiter feststellen. Die sieben teils menschlich gebildeten, teils bocksfüßigen Satyrn, die die Sockel der Liegefiguren flankieren, verteilen sich auf Ammanati, Vincenzo Rossi (auch der heute fehlende achte Satyr dürfte von ihm gearbeitet gewesen sein) und Guglielmo Fiammingo. Für die vier Liegefiguren sind verantwortlich: wiederum Ammanati selbst, dann sein Schüler Andrea Calamech (der Meister des Don Juan d'Austria-Standbildes in Messina) und mit großer Wahrscheinlichkeit auch Vincenzo Danti. Zur Sicherung dieser Aufteilung wurde der Zyklus von acht Götter-Bronzen des Studiolo im Palazzo Vecchio herangezogen und kritisch beleuchtet. Die Beweisführung im einzelnen soll in weiterem Zusammenhang veröffentlicht werden.

30. Sitzung — 17. Januar 1931

Evelyn Sandberg-Avalà: „Rapporti trecenteschi fra Venezia e Bologna.“

Dott. Wart Arslan: „Jacopo di Paolo.“

Frau *Evelyn Sandberg-Avalà* sprach zunächst über die kunstgeschichtliche Stellung des Giovanni da Bologna, der ein Verbindungsglied darstellt zwischen der venezianischen und bolognesischen Trecentomalerei. Seine künstlerische Erziehung ist vorwiegend venezianisch, vielleicht hat er in Bologna zu gleicher Zeit wie Paolo oder Lorenzo gearbeitet, die ja beide erwiesenermaßen in Bologna tätig gewesen sind. Nachdem die Vortragende seine drei gesicherten Arbeiten ausführlich besprochen hatte (Mailand, Brera; Padua; Venedig, Accademia), begründete sie

¹ Vgl. M. Cioni, in *Rivista d'Arte* VI (1909), S. 233 ff., und Giovanni Poggi in der Gedächtnisnummer des *Marzocco* vom 28. September 1930, Jahrgang XXXV, Nr. 39.

ihren Versuch, dem Maler verschiedene andere Bilder zuzuschreiben. Es sind die folgenden: ein kleines Triptychon in der Slg. Gardner zu Boston; Geburt Christi in der Slg. Stoclet in Brüssel (ehemals dem Lorenzo Veneziano gegeben); fünf kleine Tafeln mit Szenen aus der Legende der Heiligen Petrus und Paulus im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (dem Semitecolo zugeschrieben); zwei Halbfiguren von Heiligen in der Pinakothek zu Bologna (dem Lorenzo zugeschrieben); Kreuzigung Christi, im Handel; Vermählung Mariae, im Handel; Predigt Johannes des Täufers im Museum zu Detroit; zwei Heilige, Rom, Palazzo Venezia (Schule des Giovanni da Bologna?); Polyptychon, Venedig, Museo Correr; Maria und Johannes trauernd, Turin, Slg. Gualino (ehemals dem Lorenzo zugeschrieben). Die Rednerin unternahm es, den Anteil Giovanni an der venezianischen Trecentomalerei abzugrenzen und schloß mit einer Erörterung über das Erzählerische in der bolognesischen Malerei. — Als Artikel erschienen in ART IN AMERICA, Vol. XIX (1931), p. 183 ff.

Herr *Arslan* versuchte, und zwar zum ersten Male, eine chronologische Folge der Arbeiten des Jacopo di Paolo aufzustellen, eines bolognesischen Malers vom Ende des vierzehnten und vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, der aber nach seiner künstlerischen Auffassung immer ein Trecentist geblieben ist. Der Redner führte alle Urkunden, die sich auf den Künstler beziehen, in chronologischer Ordnung auf, und zwar vom Jahre 1384, dem Datum einiger nicht mehr vorhandener Fresken in der bolognesischen Kirche SS. Naborre e Felice, bis zum Jahre 1426, in welchem der Maler mit seinem Sohne Oratio einen Vertrag abschließt. Der Künstler kann im Jahre 1384 nicht mehr allzu jung gewesen sein, wenn er im Jahre 1393 schon wichtige öffentliche Ämter inne hatte. Für die stilkritische Untersuchung ging der Redner von der bezeichneten Verkündigung aus, die sich im Museo Civico in Bologna befindet und die man mit dokumentarischer Sicherheit auf das Jahr 1390 als terminus ante quem datieren kann. Um dieses frühe Werk des Meisters gruppierte er eine „Krönung Mariae“ in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 111), die „Halbfigur eines hl. Johannes“ und ein kleines Triptychon, die beide im Museo von S. Stefano bewahrt werden. In diesen Bildern kehren die Stilmerkmale der „Verkündigung“ wieder, so daß man die Tafeln der Frühzeit des Künstlers zuschreiben kann. Der Redner führte darauf eine „Krönung Mariae“ der Pinakothek in Bologna vor (Nr. 235), in der Stilmerkmale erkennbar sind, die dem Jacopo di Paolo verwandt erscheinen. Er sieht in dieser Krönung, die wahrscheinlich nicht italienische Arbeit ist, ein Werk, das auf die Bildung des Stils des Jacopo Einfluß gehabt haben kann. Nach 1400 ist das Polyptychon in der Cappella Bolognini in S. Petronio entstanden, eine Arbeit, die noch im achtzehnten Jahrhundert die Signatur des Künstlers trug. Die Gemälde dieses Polyptychons sind jedenfalls sichere Arbeiten des Paolo und lassen deutlich erkennen, daß sie später als jene Frühgruppe entstanden sind. Man sieht in diesem Bilde die letzte Stilphase des Malers sich ankündigen, die bisher, freilich mit Unrecht, als besonders charakteristisch für ihn angesehen wurde, während sie doch durch die Mitarbeit von Gehilfen herabgesetzt und geschwächt wird. Dies beweisen eine ziemlich grobe „Kreuzigung“ und zwei Seitenflügel eines Triptychons neben anderen Werken, die alle in der Pinakothek zu Bologna bewahrt werden. Schließlich lehnte der Redner die Zuschreibung des Polyptychons in S. Giacomo Maggiore in Bologna an Jacopo di Paolo ab, ebenso die einiger Fresken in der Pfarrkirche von Mezzaratta, die jedoch dem Meister sehr nahe stehen.

31. Sitzung — 28. Februar 1931

Comm. Dott. Pèleo Bacci: „Francesco Valdambrino.“

Dr. Peter Halm: „Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in der Villa Medici zu Poggio a Caiano.“

Ein Auszug aus dem Vortrage des Herrn *Pèleo Bacci* über Francesco Valdambrino ist abgedruckt in den „Kleinen Wissenschaftlichen Beiträgen“ von Heft VII dieser „Mitteilungen“, S. 428 ff. des dritten Bandes.

Der Vortrag des Herrn *Dr. Halm* über das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Caiano ist in erweiterter Form erschienen in Heft VII dieser „Mitteilungen“, S. 393 ff. des dritten Bandes.

32. Sitzung — 14. März 1931

Dr. Georg Gronau: „Predella und Cassone.“

Dr. Heinrich Bodmer: „Die zeichnerischen Vorarbeiten des Leonardo da Vinci zur Anghiari-schlacht.“

Herr *Gronau* wies einleitend darauf hin, daß die systematische Bearbeitung des auseinandergerissenen Materials an Predellentafeln zu wichtigen Rekonstruktionen führen würde; stil-kritische und ikonographische Forschung müßten hier einander ergänzen. Über das Aufkommen der Predella wissen wir noch nichts genaueres; bei Altarbildern seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts vorkommend, findet sie sich mit immer größerer Regelmäßigkeit und bleibt bis ins sechzehnte Jahrhundert im Gebrauch, um dann, offenbar unter der neuen Vorstellung von Bildeinheit, außer Übung zu kommen. Man darf jedoch sagen, daß einzelne Gebiete Italiens, namentlich Toscana und Umbrien, sie in höherem Maße als fast unentbehrlichen Bestandteil des Altars betrachten, als es Oberitalien tut, wo zum Beispiel nicht wenige Hauptwerke der venezianischen Malerei nie eine Predella besessen haben. Weshalb aber in einzelnen Fällen auch in Florenz die Predella fehlt, läßt sich schwer erklären.

Im normalen Schema ist, entsprechend der Zahl der Figuren im Altarbild, die Zahl der Predellentafeln ungerade (3, 5, 7); die Mitteltafel bezieht sich auf die Madonna oder das Christkind, je eine auf die rechts und links angeordneten Heiligen. Daneben aber kommt es auch vor, daß alle Tafeln Szenen aus dem Leben Christi oder der Maria behandeln oder sich auch nur auf einen der im Hauptbild dargestellten Heiligen beziehen. Wir dürfen annehmen *des* Heiligen, dem der Altar geweiht war. Gelegentlich fällt auch die Trennung in Einzelfafeln fort und die Szene spielt sich auf einer durchgehenden Bildebene ab. Jedoch kommt, wenn auch wesentlich seltener, die gerade Zahl vor (2, 4, 6; Beispiel: Gozzoli im Vatikan, wo im Hauptbild die Gürtelspende dargestellt ist). Wie das ganz seltene Vorkommen einer Doppelpredella zu erklären ist (Altäre von Giovanni da Milano und Pietro di Miniato, beide in der Galerie in Prato), weiß der Redner nicht zu sagen.

Die Forschung hat in der ideellen Rekonstruktion verstreuter Predellentafeln in den letzten Jahren mancherlei Resultate gezeitigt, wie zum Beispiel der an vier verschiedenen Plätzen bewahrten Predella des Altars von Domenico Veneziano in den Uffizien oder des Altars mit den Erzengeln von Domenico Ghirlandajo ebendort. Wie der Redner früher zwei Tafeln Raffaels in Lissabon und Richmond durch Erklärung der Gegenstände aus der Hieronymus-Legende mit dem Altar (jetzt in der National Gallery, Slg. Mond) in Verbindung bringen konnte, so hat kürzlich Valentiner in zwei Tafeln in Detroit Fragmente des Erstlingswerkes des Meisters mit Nikolaus von Tolentino aufgefunden. Der Vortragende wies nach, daß drei Tafeln der Sammlung von Heyl in Darmstadt mit Szenen aus der Legende der hl. Barbara von Matteo di Giovanni zu einer im Vatikan befindlichen Tafel gehören, die bereits Berenson auf den Altar in S. Domenico in Siena bezogen hatte. In der Bestellsurkunde von 1478 war festgesetzt, daß in der Predella außer der Kreuzigung vier Szenen der Barbara-Legende dargestellt sein sollten.

Nach Ansicht des Redners muß ein Gegenstand aus dem Neuen Testament oder aus der Heiligenlegende den Inhalt der Predella abgeben. Wenn Tafeln, einer Predella im Format ähnlich, Gegenstände aus dem Alten Testament behandeln, so haben sie eine andere Verwendung gehabt, so gut wie ausschließlich dem Schmuck eines Cassone gedient. Umgekehrt kommt eine Heiligenlegende so gut wie niemals als Schmuck eines Cassone vor, wie dies schon von Schubring beobachtet worden ist. Trotzdem findet in der kunstwissenschaftlichen Literatur nicht selten eine Verwechslung der Begriffe Predella- und Cassone-Tafel statt, wie sich dies an manchen Beispielen belegen läßt. Eine interessante Serie mit kleinen Szenen aus dem Leben Davids von Pesellino (Fogg Art Museum, Cambridge U. S. A., Museum in Le Mans [zwei Tafeln] und Goudstikker, Amsterdam) hat sicherlich einmal den Schmuck einer Truhe gebildet, kann aber nicht von einer Predella herrühren.

Der Vortrag des Herrn *Bodmer* erscheint im vorliegenden Heft S. 463 ff. unter gleichem Titel.

33. Sitzung — 25. April 1931

Prof. Dr. Clarence Kennedy: „Il Monumento Minerbetti di Francesco di Simone e le origini del suo stile.“

Dr. Curt H. Weigelt: „Eine Madonna dell'Umiltà des Niccolò di Giovanni da Pisa.“ — „Eine unbekannte Madonna aus dem Duccio-Kreise.“

Herr *Kennedy* sprach über ein Marmorfragment mit zwei Putten und dem Minerbetti-Wappen im Museum zu Detroit. Aus stilistischen Gründen erklärte er es für ein Werk des Francesco di Simone Ferrucci, während es bisher als eine Arbeit des Benedetto da Majano gehalten hatte. Der Redner identifizierte es als einen Teil des Grabdenkmals für Pier Minerbetti, das Vasari in S. Pancrazio zu Florenz erwähnt, das jedoch seit Milanesi für verschollen gehalten wurde. Vasari und nach ihm Bocchi-Cinelli (*Bellezze di Firenze*, 1677, 204), Richa (*Chiese di Firenze*), vol. III, 319, 23) und Rosselli (*Sepultuario*, Ms. Bibl. Naz.) beschreiben es als einen Sarkophag, der in einem offenen Bogen in der Wand zwischen der Kirche und der Sakristei so aufgestellt war, daß er von beiden Räumen sichtbar wurde, wodurch sich die sorgfältige Ausarbeitung des Detroit-Fragmentes auch auf der Rückseite erklärt. Die beiden Engel waren als auf dem Deckel des Sarkophages stehend gedacht, was eine Bereicherung des in Florenz schon früher bekannten Grabmaltypus bedeutet. Bei dem Strozzi-Grab in der Sakristei von S. Trinità hat der Sarkophag noch einen ganz schlichten Deckel, und der des Medici-Grabes von Verrocchio zeigt nur erst bescheidene Ansätze einer Dekoration in Form von Akanthus um den Ring der Mediceivase. Über die Schicksale des Grabes wissen wir: es wurde, wohl 1755, in eine Nebenchorkapelle übertragen (Richa, *Follini-Rastrelli, Firenze antica e moderna*, VII [1797] 225) und ging anscheinend bei der Säkularisation der Kirche 1808 verloren. Der Stil des Detroit-Fragmentes ist von Desiderio da Settignano und von Verrocchio abzuleiten. Francesco di Simone scheint die Grundlagen seines künstlerischen Könnens als Gehilfe des Desiderio am Tabernakel von S. Lorenzo erworben zu haben. Dann muß er, kurz aber nachdrücklich, unter den Einfluß der Werke des Verrocchio geraten sein. (Der Vortrag erscheint in erweiterter Form in der Zeitschrift *ART IN AMERICA*.)

Herr *Weigelt* besprach eine Madonna dell'Umiltà im Museo der Ca' d'Oro in Venedig, die von Gamba (*Bollettino d'Arte* X [1916], S. 323) in die Nähe des Bartolo di Fredi verwiesen wurde, die der Katalog der Ca' d'Oro (Ausgabe 1929, S. 132) Schule des Pietro Lorenzetti nennt und für die man sogar neuerdings den Namen des Ambrogio Lorenzetti selbst vorgeschlagen hat. Diese Zuschreibungen beweisen, daß man in dem Bilde starke sienensische Züge erkannte, doch trifft keiner der erwähnten Vorschläge das Richtige. Und das ist eigentlich merkwürdig, denn der Meister ist leicht erkennbar und niemand anderer als Giovanni di Niccolò da Pisa, ein Pisanischer Lokalmaler des Trecento, der 1358 dem Consiglio del Popolo angehörte und stark unter sienensischem, besonders unter dem Einfluß des Simone steht. Zum Beweise zeigte der Redner die „Verkündigung“, die von Sirèn dem Giovanni Pisano mit Recht zugeschrieben wurde (Abb. van Marle, *Italian Schools of Painting*, V [1925], S. 251; zur Literatur auch Thieme-Becker, Bd. XIV [1921], B. C. Kreplin), und die sich in der Sammlung des Erzbischöflichen Seminars in Pisa befindet. Aus den Messungen der Tafeln in Pisa, die Prof. Marangoni liebenswürdigerweise für den Redner hat machen lassen (Pisa: 0,99 × 0,58 m; Venedig: 1,07 × 0,64 m) ergibt sich die Wahrscheinlichkeit (da der Rahmen des Bildes der Ca' d'Oro vollständig erneuert ist), daß die drei Tafeln dem gleichen Zyklus angehört haben, zumal auch die Ornamente des Goldgrundes in Randleiste und Nimbus bis ins einzelne in den drei Bildern übereinstimmen. Es wäre möglich, daß die Madonna der Ca' d'Oro mit jener Madonna dell'Umiltà identisch ist, die van Marle (S. 230 a. a. O.) als ehemals in dem Besitz eines Herrn Fallani in Florenz erwähnt und ebenfalls dem Giovanni Pisano zuschreibt.

Anschließend zeigte der Redner die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde aus der unmittelbaren Umgebung des Duccio di Buoninsegna. Sie wird in der Sammlung des Grafen Sighart von Enzenberg auf Schloß Tratzberg (bei Schwaz in Tirol) bewahrt. Das Stück ist nicht in gutem Zustand, in den Maßen verkleinert und stark wiederhergestellt. Verhältnismäßig gut

erhalten sind die Gesichter der Maria und des Kindes und auch der Goldgrund. Die Ornamentierung des Nimbus ist vortreffliche duccheske Gravierungsarbeit. Der Redner wird auf das in seiner Art bedeutende Bild an anderer Stelle ausführlich zurückkommen und den Versuch machen, die Tafel in den stilistischen und künstlerischen Zusammenhang des Duccikreises einzuordnen.

34. Sitzung — 30. Mai 1931

Conte Tommaso Rosselli-Sassatelli del Turco: „Una nuova opera Raffaellesca sotto l'influenza di Fra Bartolomeo.“

Dott. Cesare Brandi: „Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti.“

Conte Rosselli del Turco zeigte im Lichtbild ein altes Gemälde seines Familienbesitzes, das nach Entfernung nachgedunkelter und grober Übermalung ausgesprochen rafaeleske Züge erkennen lasse. Der Redner suchte auf Grund sorgfältiger, ins einzelne gehender Analyse und Vergleichung nachzuweisen, daß es sich um eine Arbeit Rafaels handeln müsse, die um 1503/04 entstanden sei, also in der ersten Florentiner Epoche des damals zwanzigjährigen Künstlers. Die Tafel stellt eine Heilige Familie dar mit dem hl. Joseph, der bartlos ist. Besonders im Profil der Madonna findet der Redner stilistische Merkmale des Perugino, die dieser in seiner Zeichnung der Madonna del Sacco aufweise, im Kopf des hl. Joseph dagegen solche des Fra Bartolomeo della Porta. Er glaubt, daß die Arbeit in jenes Entwicklungsstadium Rafaels falle, das einen Übergang von umbrischer zu florentinischer Schulung darstelle. Sie sei sozusagen eine vorbereitende Probe für den neuen Stil des Meisters, den er auszubilden begonnen habe und weiterentwickeln wolle. Daraus erklärten sich auch einige Schwächen des Bildes, die zum Teil die noch nicht gereifte Persönlichkeit des Künstlers verdeckten. Der Redner stellte dieser Heiligen Familie eine andere für Rafael gesicherte gegenüber, und zwar jene, die sich in der Ermitage in Leningrad befindet. Sie zeige den gleichen Bildaufbau, die gleichen Maße, sei jedoch merklich verschieden im Stil, in den Gesichtern, den Gewändern, im Hintergrund und in der Farbe, sei frei von perugineskem Einschlag, weil sie eben in einer späteren, reiferen Entwicklungsperiode des Meisters entstanden wäre. Der Redner schließt daraus, daß das neue Madonnenbild von Rafael während seiner Zugehörigkeit zur Werkstatt des Fra Bartolomeo gewissermaßen als Studie gemalt sei. Später habe dann Rafael, da ihm die Originalität der neuen Komposition einer Heiligen Familie mit Joseph ohne Bart gefiel, diese wiederholt, sie in seiner neuen, entwickelteren Manier ausgeführt, so dem Bilde eine neue Prägung gegeben und auch einige Mängel in der Zeichnung des Kindes und des hl. Joseph ausgemerzt. Der Redner glaubt, die Tafel könne jene Heilige Familie sein, die im Inventar des Herzogs Giudibaldo von Urbino aufgeführt werde „Quadro di mano di Raffaello con Cristo, Madonna e S. Gioseffo et ornamento a foggia di specchio“. An der Hand von Dokumenten glaubt er die Herkunft der Tafel aus dem Besitz des Kardinals Carlo Agostino Fabroni aus Pistoja annehmen zu können. Der Redner erklärt, daß er natürlich kein abschließendes Urteil aufstellen, aber das wichtige Gemälde der Kritik und der Forschung zu eingehender Untersuchung vorlegen wolle, das Original stehe dafür immer zur Verfügung, da nur auf Grund sorgfältigen Studiums des Originalgemäldes die Frage geklärt bzw. gelöst werden könne.

Zu den Ausführungen des Redners bemerkte *Senatore Chiappelli*¹, die Frage sei sehr interessant, er habe aber, ohne natürlich endgültig urteilen zu wollen, was nur nach Studium des

¹ † in Florenz am 4. November 1931 im Alter von 74 Jahren. Der hervorragende Gelehrte, dessen wissenschaftliche Interessensphäre ungewöhnlich weit gebreitet war, lebte seit langem in Florenz, nachdem er sein Lehramt als Professor der Philosophie an der Universität in Neapel aufgegeben hatte. Seine Teilnahme für die Kunstgeschichte sprach sich in zahlreichen Schriften dieser Art aus und auch darin, daß er häufiger Gast der Sitzungen war, und warmes Interesse für Aufgaben und Ziele des Institutes bekundete. Dem feinen und lebenswürdigen Manne, der eine florentinische Charaktergestalt war, wird das Institut stets ein herzliches Gedenken bewahren.

Originals möglich sei, doch auf Grund der Lichtbildprojektion den Eindruck, daß die Madonna Rosselli eher von dem Bilde in Leningrad abhängig sei, als daß das Umgekehrte angenommen werden dürfe. Jedenfalls sollte die Tafel dem Urteil der Rafaellenkenner unterbreitet werden.

Seinem Dank an den Redner für den sorgfältig aufgebauten und inhaltsreichen Vortrag fügte Herr *Bodmer* die Bemerkung an, daß er große Zweifel hege, ob die Tafel dem Rafael selbst dürfe zugeschrieben werden.

Herr *Brandi* sprach über die Fresken in der Kirche S. Michele Arcangelo zu Castiglioni del Bosco (nordwestlich von Montalcino), darstellend die Verkündigung und sechs stehende Heilige, Gemälde, die bisher unbeachtet geblieben seien. Eines von ihnen, nämlich die Verkündigung, trägt das Datum 1345, alle zeigen den Stil des Pietro Lorenzetti. Für die sechs Heiligen lassen sich fast überall ohne Schwierigkeiten Vergleichsstücke in anderen Arbeiten Pietros finden, besonders aber für den hl. Stephanus, und zwar in der Halbfigur des hl. Petrus in der Vatikanischen Pinakothek. Eine ganze Gruppe von Bildern Pietros („S. Lucia“ in S. Lucia zu Florenz, der „Auferstandene Christus“ im Seminar bei S. Francesco zu Siena) läßt sich leicht in zeitliche Nähe zu den Fresken rücken. Besonders interessante Ergebnisse liefert die Prüfung der Raumdarstellung im Fresko der Verkündigung von 1345. Pietro nimmt das Schema seiner ersten Verkündigung von 1320 wieder auf (Polyptychon in S. Maria della Pieve zu Arezzo), ändert es aber merklich in Übereinstimmung mit seinen neuen Bemühungen um die Lösung des Problems der Perspektive. Man sieht Pietro immer stärker dem Prinzip der „Simultaneität“ sich nähern, und wie er versucht, einen direkten Kontakt zwischen dem Bildraum und dem Raum des Beobachters herzustellen. Die „Geburt Mariae“ von 1342 (Siena, Domopera) macht die perspektivischen Absichten Pietros ganz deutlich. Kein Maler des Trecento hat umfassender das Problem der Zentralperspektive angepackt. In der „Verkündigung“ zu Castiglioni del Bosco, der letzten datierten Arbeit Pietros, erhält das Raumproblem eine sorgsame Lösung. Sehr schön, wenn auch sehr zerstört, sind die Figuren der Madonna und des Engels. Der Ausdruck ist gesammelt und mit Schwermut erfüllt. An der Hand dieser Fresken lernt man mit Sicherheit die Entwicklung von Pietros letztem Stile erkennen. — Als Artikel erschienen in L'ARTE, N. S., vol. II (1931), p. 332—347.

In der Diskussion stimmte *Senatore Chiappelli* den Ausführungen des Redners lebhaft zu und bemerkte, sie gäben ihm Anlaß, auf eine Tatsache hinzuweisen, die im Zusammenhang mit Pietro Lorenzetti wichtig sei. Bekanntlich stamme die, freilich neuerdings allzu stark gereinigte, bezeichnete Madonna des Pietro Lorenzetti von 1340 (Uffizien) aus S. Francesco in Pistoja. Er selbst sei aus Pistoja gebürtig und mit allem verbunden, was dort für die Kunstgeschichte Bedeutung habe. Vor einigen Jahren sei, um für einen Neubau Platz zu schaffen, das Oratorium der Compagnia dei Laudesi an S. Francesco niedergerissen worden. Er sei gerade dazugekommen, als von dem Bau nur die Rückwand noch stand. Man sah auf ihr Freskenreste in rotbrauner Untermalung, die eine Verkündigung darstellten, und er erkannte sofort, daß es sich dabei um Pietro Lorenzetti handle. Leider seien trotz seiner wiederholten Vorstellungen weder die Freskenreste erhalten noch Photographien davon gemacht worden. Immerhin dürfe es die Kunstgeschichte ad notam nehmen, daß in jenem Oratorium neben dem Bilde Pietros wahrscheinlich auch Fresken des Meisters vorhanden gewesen wären.

Conte Rosselli del Turco bemerkte, daß ihm die Freskenreste in Castiglioni del Bosco wohl bekannt seien, und daß er mit den Ausführungen des Redners ganz übereinstimme.

Senatore Chiappelli nahm noch einmal das Wort, um auf die Fresken im Paradisino hinzuweisen (dem sog. Paradiso degli Alberti, Bandino bei Bagno a Ripoli), die in einem heute als Weinlager benutzten Raum immer mehr zugrunde gingen, und daß es doch notwendig sei, dafür etwas zu tun.

Herr *Bodmer* erwiderte, daß das Institut schon vor langer Zeit diesen Fresken besonderes Interesse zugewandt habe. Auf Veranlassung des Institutes habe Prinz Franz zu Liechtenstein bereits im Jahre 1912 diese Fresken aufnehmen lassen. Die recht guten Photographien würden im Institut aufbewahrt.

35. Sitzung — 20. Juni 1931

Comm. Dott. Pèleo Bacci: „L'„Arliquiera“ del pittore Benedetto di Bindo (1412).“

Dr. Heinrich Bodmer: „Der Spätstil des Filippino Lippi.“

Herr *Bacci* stellte fest, daß die Reihe der Tafelbilder mit Szenen der „Auffindung“ und „Erhöhung des hl. Kreuzes“ im Museum der Domopera zu Siena früher irrtümlich dem Pietro Lorenzetti und dem Paolo di Giovanni Fei zugeschrieben wurden. Neuerdings nannte Berenson den Namen des Gualtieri di Giovanni da Pisa, dem er allerdings ein Fragezeichen hinzufügte. Die Tafeln bildeten die Flügel eines Reliquienschreines — daher „Arliquiera“ — der sich ehemals in der linken Kapelle der Sakristei des Domes zu Siena befand. Die Geschichte dieser „Arliquiera“ hat der Redner bis in kleinste Einzelheiten aufhellen können und wird sie demnächst mit allen Dokumenten veröffentlichen. Wir sind unterrichtet vom Ankauf des notwendigen Holzes bis zur Herstellung des eigentlichen Schrankes (7. Juni 1411). Dann begann die künstlerische Ausschmückung. Auf den Außenseiten der Türen wurden Halbfiguren von Engeln gemalt, ein jeder zeigte auf einem Schriftband den Namen einer Reliquie. Die Innenseiten trugen Szenen der „Auffindung“ und „Erhöhung des hl. Kreuzes“, da Teile des hl. Kreuzes die kostbarsten Reliquien der Sammlung bildeten. Der Maler sowohl der Engel wie der „Geschichten“ des Kreuzes war Benedetto di Bindo, einer jener Meister, die von der Opera für künstlerische Ausschmückung des Domes dauernd besoldet wurden. In der Tat finden wir im Jahre 1412 außer der laufenden Entschädigung eine besondere Zahlung von 24 sienesischen Goldgulden für die Bemalung der Flügel der „Arliquiera“. Die Arbeit begann am 26. April und war Ende August vollendet. Benedetto di Bindo blieb Schuldner der Opera, da er Vorschüsse genommen hatte. Seine Schuld wurde 1421 gestrichen, als von neuem bestätigt worden war, daß Benedetto am 19. September 1417 im Dominikanerkloster zu Perugia gestorben war. Dort hielt er sich auf, um die Kartons für die Szenen vorzubereiten, die auf einem großen Glasfenster der Kirche gemalt werden sollten. — Bei der Arbeit an der „Arliquiera“ hatte Benedetto zwei garzoni, den Adamo di Colino d'Arcidosso und Giovanni di Bindino di Cialli. Die Goldgründe der Flügel lieferten Giusa di Frosino und Lando di Stefano, der erste ein wenig bedeutender Maler, der zweite ein Bildhauer gleich bescheidener Gaben, wie es die Figur des hl. Bartholomäus bestätigt, die noch heute an der Kapelle auf der Piazza del Campo am Palazzo Pubblico erhalten ist. — Nachdem Vergoldung und Malerei des Schreines vollendet waren, wurde die Reliquienkapelle durch ein Eisengitter gesichert, das im Jahre 1416 von dem bekannten sienesischen Kunstschmied Nicolò di Paolo gearbeitet wurde, demselben, der das berühmte Gitter der Kapelle im Palazzo Pubblico begonnen hat. — Eingehende Forschungen über Gualtieri di Giovanni ergaben dem Redner, daß Gualtieri niemals ein wirklicher Künstler, vielmehr nur ein bescheidener Dekorationsmaler gewesen ist, der allerdings in der Domsakristei als Maler gearbeitet hat. Und zwar die „Capriate“ und die Balken der Decken. Ferner die ornamentalen Schmuckleisten der drei Gewölbe der Sakristeikapellen. — Der Stil des Benedetto di Bindo zeigt uns einen Nachzügler, der gewisse Züge der Lorenzetti-Überlieferung bewahrt hat und in engerem Zusammenhang mit der Kunst des Bartolo di Fredi steht. Bartolo, der am 26. Januar 1410 starb, testierte ein besonderes Vermächtnis an die Domopera zur Ausschmückung und Ausführung anderer künstlerischer Arbeiten für den Dom. Schließlich ist zu erwähnen, daß Andrea di Bartolo, der Sohn des genannten, es gewesen ist, der die Kartons für die gemalten Fenster lieferte, von denen die drei Sakristeikapellen ihr Licht erhielten (in einer von ihnen, links zu äußerst gelegen, hatte die „Arliquiera“ ihren Platz), Glasfenster, die gegen Ende des Jahres 1410 ausgeführt wurden.

Herr *Bodmer* führte aus, daß ein Versuch, die der letzten Schaffensperiode Filippinos angehörigen Werke in ihrem inneren künstlerischen Zusammenhang zu begreifen und aus dieser Betrachtung die Kriterien für den Spätstil zu gewinnen, bisher nicht unternommen worden sei. Auf Grund der Analyse der Fresken des Künstlers in der Caraffa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva zu Rom, deren Entstehung in die Zeit von 1488—1491 fällt, sowie der Darstellung des hl. Franz (1492) und der Madonna mit zwei Heiligen (1495) in der National Gallery zu

London wird nachgewiesen, daß das Entwicklungsprinzip dieser Periode im Gegensatz zu den Werken der Achtzigerjahre in einer immer stärker zutage tretenden Verinnerlichung und Vertiefung des Bildgedankens und in einer bewußten Steigerung des dramatischen Gehaltes der Darstellung zu suchen ist. Da das erst seit kurzem der Forschung bekannte Tondo der „Anbetung des Kindes“ im Besitze von Lady Ludlow dieselben stilistischen Merkmale trägt, kann das Werk dieser Zeit zugewiesen werden. Besser dokumentiert durch eine Reihe datierter Arbeiten ist der Entwicklungsgang des Künstlers im Laufe der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes. In der 1496 entstandenen „Anbetung der Könige“ in den Uffizien setzt sich der Künstler zum ersten Male mit dem Problem der dramatischen Belebung einer großen Anzahl von konzentrisch um einen Mittelpunkt angeordneten und stark bewegten Figuren auseinander. Dann wird in der „Begegnung von Joachim und Anna“ in der Galerie zu Kopenhagen (1497) ein bestimmter Vorgang der biblischen Legende nach seiner menschlichen Seite hin vertieft und dramatisch gestaltet. Über die monumental beruhigte, ganz auf hoheitsvolle Schönheit und Majestät der figürlichen Erscheinung hin komponierte „Madonna mit Heiligen“ im Tabernakel zu Prato (1498) führt die Entwicklung zu dem den Stil des neuen Jahrhunderts ankündigenden „Sposalizio“ in S. Domenico zu Bologna (1501). Dieser Zeit gehören an: die im Besitze von Lord Rothermeere in London befindliche „Blaue Madonna“, eine „Sitzende Madonna“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ferner die Predellen bei Housmann in New York und in der National Gallery von Edinburgh. Das durch einen früher unbekanntem Aufwand von kompositionellem und inhaltlichem Leben ausgezeichnete Gemälde in Bologna bedeutet gewissermaßen den Wendepunkt in dem Spätstil der Kunst Filippinos. Von diesem Zeitpunkt an mehrten sich jene unruhigen und an einem Überfluß künstlerischer Energien leidenden Werke, die das auch heute noch nicht überwundene Vorurteil vieler Kunstfreunde verschuldet haben. Doch liegen in der Steigerung des Bildgeschehens und in der wundervoll temperamentvollen Durchdringung des geistigen Gehaltes, sowie in der großzügigen und monumentalen Anordnung dieser Spätwerke zahlreiche Momente, die die künstlerische Auffassung des Cinquecento vorbereiten und Filippino zu einem Wegbereiter der neuen Kunst machen. Für die letzte Phase im Schaffen des Künstlers sind einige Werke charakteristisch, die nicht mehr den Anspruch völliger Eigenhändigkeit erheben können, die aber die Tendenzen dieses Spätstils kennzeichnen: eine „Madonna mit zwei knienden Heiligen“ bei Mathiessen in Berlin und eine „Maria mit zwei Kindern“ bei Goldschmidt & Wallerstein. Vor allem die letzte weist in der kompositionellen Festigkeit des Gruppenbaues und der Zusammenfassung der Massen auf die Prinzipien der neuen Zeit hin.