

BERICHTE ÜBER DIE SITZUNGEN DES INSTITUTES

50. Sitzung — 16. November 1934

In dieser *Festsitzung* sprach der deutsche Botschafter am Quirinal Herr Dr. U. von Hassel über die deutsch-italienischen kulturellen Beziehungen in Vergangenheit und Gegenwart. Herr Prof. Dr. A. Haseloff sprach auf Grund der Werke von Degering und Böckler über die Quedlinburger Itala-Miniaturen, und an Hand des Buches von Wilhelm Köhler über die Tournonische Malerei, sowie auf eigene Studien Bezug nehmend, über die Ergebnisse der neuesten deutschen Forschungen und ihre Bedeutung für die Geschichte der Entwicklung der altchristlichen Malerei in Rom.

Ein Bericht über den Verlauf der Sitzung findet sich im Jahresbericht 1934/35 des Instituts.

51. Sitzung — 29. Mai 1935

Dr. Ulrich Middeldorf: „Frühwerke des Andrea Verrocchio.“

Dr. Georg Pudelko: „Filippo Lippis Bilder der Anbetung im Walde.“

Dr. Christian Adolph Isermeyer: „Eine Zeichnung zu einem Baroncelli-Grabmal und der alte Mönchschor von S. Croce.“

Herr Middeldorf erinnerte an den 500. Geburtstag des Andrea del Verrocchio und teilte Beobachtungen und Überlegungen mit, die die dunkle Frühzeit des Meisters aufklären sollen.

Der Redner wies auf die Angabe Vasaris hin, Verrocchio habe die Madonnenlunette des Bruni-Grabes von Bernardo Rosellino gearbeitet. Dies ist ein Irrtum Vasaris, der hier die Angaben seiner Gewährsmänner, des Anonimo Magliabecchiano und des Antonio Billi, mißverstanden hat, die von einer Beteiligung Verrocchios am Marzuppini-Grab von Desiderio da Settignano sprechen. Der Engel in der Lunette dieses Grabes, der rechts von der Madonna steht, könnte wohl von Verrocchio herrühren. Die Einzelaufnahmen von C. Kennedy zeigen deutlich, daß er stilistisch von allen anderem Gehilfenwerk an dem Grabmal abweicht und von einem selbständigeren Mitarbeiter herrührt, der sich an den Werken Ghibertis und Luca della Robbias gebildet hat. Die eigenartige feine und sorgfältige Meißeltechnik, besonders der Hände des Engels, verrät den späteren Autor der Frauenbüste im Bargello und des Forteguerra-Grabes.

Viele Eigenarten des kürzlich von Planiscig wieder für Verrocchio in Anspruch genommenen Lavabos der alten Sakristei von S. Lorenzo lassen sich durch die Schulung Verrocchios an Desiderio erklären. Als ein stark unter dem Einfluß Desiderios stehendes Frühwerk findet auch die früher oft bezweifelte, fälschlich Medea Colleoni genannte Büste im Besitz von Lord Duveen (früher Sammlung Dreyfus) ihren Platz im Schaffen des Meisters. In Verrocchios Dekorationsstil wirkt das Vorbild Desiderios noch länger nach, so im Medici-Sarkophag in S. Lorenzo, oder in dem kürzlich von Valentiner identifizierten Leuchter des Schloßmuseums in Berlin. Stark desideriesken Charakter zeigt die eingelegte Holztür der alten Sakristei von S. Lorenzo, deren Entwurf Verrocchio jedenfalls zugeschrieben werden muß. Selbst in einem so späten Werk wie dem Alexander-Relief der Sammlung Straus in New York ist die Nachwirkung desideriesker Ideen noch spürbar: man vergleiche es etwa mit dem „Relief eines jungen Kriegers“ im Musée Jacquemart André. Eine letzte Konsequenz dieser Beziehungen ist es dann, wenn der junge Leonardo sich zu seinen Madonnen-Kompositionen von denen des Desiderio anregen läßt.

Der stark desiderieske Charakter des Putto mit dem Delphin im Hof des Palazzo Vecchio verweist dieses Werk an eine relativ frühe Stelle im Schaffen des Meisters, etwa in die sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts, im Gegensatz etwa zu dem Putto der Sammlung Dreyfus, der der späteren Zeit des Meisters entstammt und in Zusammenhang mit dem Putto am Uhrturm des Mercato Nuovo gebracht werden darf (etwa achtziger Jahre?). In die gleiche Zeit etwa gehört das Auferstehungsrelief aus Careggi, das in der Gewandbehandlung mit dem Putto die größte Verwandtschaft zeigt, und vor allem der David im Bargello. Ein terminus ante quem für diese drei Werke ergibt sich aus der von Gronau identifizierten Zeichnung der Fides von 1469 in den Uffizien, die Verrocchio bereits an dem Wendepunkt zu einem neuen Stil zeigt, dem reifen Stil der siebziger und achtziger Jahre, der sich vor allem in der schweren und großartigen Gewandgebung ankündigt.

Das bedeutet aber, daß Verrocchio in den Jahren, in denen Leonardo da Vinci als Jüngling in sein Atelier eingetreten ist, schon einen festen persönlichen Stil ausgebildet hatte, aus dem sich seine ganze spätere Entwicklung organisch ableiten läßt.

Der Vortrag des Herrn *Pudelko* ist unter dem Titel „Per la datazione delle opere di Fra Filippo Lippi“ erschienen in *Rivista d'Arte*, XVIII, 1936, S. 45.

Herr *Isermeyer* sprach über eine italienische Vertragszeichnung des 14. Jahrhunderts im Staatsarchiv zu Florenz. Sie stellt, auf Pergament gezeichnet, den maßgerechten Entwurf einer doppelgeschossigen Wandkapelle dar, die im bekrönenden Wimperg ein Relief der Mantelteilung des hl. Martin enthält und zwei Wappen der Familie Baroncelli. Eine Inschrift auf der Rückseite des Blattes besagt, daß es sich um das „exemplum“ einer Grabkapelle für zwei Mitglieder dieser Familie in S. Croce handelt. Aus Eintragungen im Kontobuch des Bankhauses Peruzzi, bei dem die Brüder Baroncelli Darlehen zum Bau ihrer Kapelle erhoben hatten, ergibt sich, daß der Entwurf kurz vor oder im Jahre 1332 angefertigt sein muß; die Zeichnung ist damit das einzige genau datierbare Blatt aus dem 14. Jahrhundert und die früheste Entwurfszeichnung, die wir überhaupt besitzen. Der Referent versuchte den Beweis zu erbringen, daß es sich um das Werk eines sienesischen Künstlers handelt.

Aus dem Vergleich mit einem Überrest dieser Kapelle, dem Relief des Wimpergs, das sich im Museum der Opera von S. Croce erhalten hat, geht hervor, daß der Künstler bei der Ausführung des Werks die Maßverhältnisse etwas verändert und die figürliche Komposition leicht abgewandelt hat. Der Vortragende versuchte daraus grundsätzliche Schlüsse für die Bedeutung der Entwurfszeichnung im 14. Jahrhundert zu ziehen, gestützt auf weitere urkundliche Nachrichten.

Abschließend wurde das Schicksal der Kapelle behandelt. Sie stand im Mittelschiff angelehnt an den Lettner des Mönchschores und wurde mit diesem zusammen im 16. Jahrhundert von Vasari abgerissen. Auf Grund von alten Inventaren, Überlieferungen usw. gab der Vortragende eine Vorstellung von dem Aussehen dieses Chores im 14. Jahrhundert und seiner Wirkung im Kirchenraum.

52. Sitzung — 6. Dezember 1935

Dr. *H. Bodmer*: „Studi intorno alla pittura Bolognese del Manierismo. Pellegrino Tibaldi. Bernardino Baldi.“

Dr. *R. Oertel*: „Beobachtungen zur italienischen Wandmalerei: Die Einführung des Kartons.“

Prof. *G. Battelli*: „Unbekannte Zeichnungen von C. H. Kniep.“

Dr. *G. Pudelko*: „Eine Rimineser Tafel und ihre Beziehung zu Assisi.“

Der Vortrag des Herrn *Bodmer* ist in der Zeitschrift „Bologna, Rivista mensile del Comune“, XXIII, 1936, S. 22, unter dem Titel: „Bernardino Baldi“ erschienen.

Der Vortrag des Herrn *Oertel* wird in erweiterter Form in dieser Zeitschrift erscheinen.

Herr *Battelli* legte zwei unbekannte Stiftzeichnungen von H. C. Kniep in Florentiner Privatbesitz vor, die den Posilipp und den Strand von Margellina darstellen und 1819 bzw. 1821 datiert sind. Die Zeichnungen sind nach der sizilianischen Reise Goethes entstanden und stehen wahrscheinlich im Zusammenhang mit lithographierten Landschaftsstudien, die 1823 in Neapel herauskamen. Sie zeigen die der Zeit eigene peinliche Genauigkeit besonders im Baumschlag und deuten bereits auf die bekannten Bilder Calames hin, die für mehr als ein halbes Jahrhundert in Zeichenschulen als Vorbild dienten.

Herr *Pudelko* führte zu einer Rimineser Tafel (Abb. 1) folgendes aus:

Der übermächtige Einfluß von Giottos Kunst auf die Rimineser Schule ist stets hervorgehoben und neuerdings wieder von M. Salmi¹ besonders betont worden. Hat doch Giotto selbst in S. Francesco in Rimini heute zerstörte Fresken wohl noch im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geschaffen. Auch in den folgenden Jahren bis zur Jahrhundertmitte wenden sich die Rimineser Künstler immer wieder zu Giotto oder zu Werken der Giottoschule als den großen Vorbildern für ihre provinziell begrenzte Kunst hin. Einen neuen Beweis für die Abhängigkeit der Rimineser Malerei von Assisi liefert uns eine Tafel mit der Darstellung dreier Szenen von Leid und Freud Mariae, nämlich der Verkündigung, der Geburt und der Kreuzigung, die sich jetzt in der Sammlung Johnson in Philadelphia befindet.

¹ M. Salmi, *Rivista d'Arte*, XVII, 1935, S. 323. Hier auch die Angabe der wichtigen Literatur dieses bedeutenden Kenners der Rimineser Malerei, dem wir die Grundlagen unserer Kenntnis über diese Schule verdanken.



Abb. 1. Schule von Rimini (XIV. Jhdt)
Philadelphia, Slg. Johnson

B. Berenson² schreibt dieses Bild einem unbekanntem, mit Giotto gleichzeitig arbeitenden, von ihm abhängigen Meister zu und setzt es zeitlich noch vor die Entstehung der Arenafresken. Aber schon äußere Anzeichen weisen bei der Johnson-Tafel auf die Rimini-Schule. Typisch für diesen Kunstkreis ist die Form der Tafel mit ihrem spitzen oberen Abschluß und die Anordnung der drei Szenen übereinander. Typisch gleichfalls der goldene Hintergrund mit dem Schachbrettmuster, dessen Quadrate senkrecht bzw. wagerecht laufende, eingeritzte Linien ausfüllen. Die feine, die beiden unteren Szenen trennende Schmuckleiste mit einer fortlaufenden Blattranke

² B. Berenson, *Catalogue of a Collection of Paintings and some art objects: Italian Painting*, Philadelphia, 1913, S. 3/4, Nr. 1; R. van Marle, *The Italian Schools of Painting*, III, S. 274; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, S. 234/35.

kehrt identisch auf der Tafel mit sechs Szenen aus dem neuen Testament im Palazzo Venezia in Rom³ wieder, während das punzierte lineare Muster der Heiligenscheine sich auf einem Madonnenäfelchen in Faenza ganz ähnlich findet⁴.

Besonderes Interesse aber verdient unsere Tafel, weil hier zwei Szenen aus der Folge der Fresken mit der Lebensgeschichte Christi im rechten Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi kopiert sind⁵. In der Darstellung der Kreuzigung ist sowohl das Kruzifix wie auch die großartige dramatische Gruppe der Frauen, die sich um die zusammenbrechende Maria bemühen, von der gleichen Szene in Assisi⁶ übernommen. Die Darstellung der Geburt ist, sehen wir von ganz unwesentlichen Veränderungen ab, im Motivischen fast wortgetreu wiederholt⁷. Nur die Verkündigung geht nicht auf Assisi, sondern auf Giotto's Formulierung in der Arenakapelle zurück. Jedoch mit einem bezeichnenden Unterschied. Nur die Figuren werden kopiert, die architektonischen Elemente dagegen sind selbständig und ziemlich hilflos hinzugefügt, eher in einem Stile, der an manche Architekturformen auf den Fresken der Oberkirche in Assisi erinnert. Wir können also annehmen, daß unser Meister sich nur in Assisi aufgehalten hat, und hier wohl in Nachzeichnungen, die nur die Figuren der Paduaner Verkündigung festhielten, Giotto's Komposition der Arenakapelle kennenlernte. Denn sonst hätte er sicherlich, unselbständig wie er war, ebenfalls die Architekturformen des Paduaner Fresko wiederholt.

Wann ist das Johnson-Bild entstanden? Und welchem Künstler oder wenigstens welchem Kunstkreis der Rimini-Schule können wir diese Tafel nähern? Die neuerdings von A. Peter vorgebrachte Hypothese⁸, die Fresken der Lebensgeschichte Christi in Assisi wegen ihrer siene-sischen Stilmerkmale in die Zeit nach 1342 zu datieren, scheint mir nicht stichhaltig. Gerade wegen der noch starken Zusammenhänge dieses Meisters mit den Fresken in Padua, von denen er einzelne Figurenmotive übernimmt, bleibt man eher der üblichen Datierung in die zwanziger Jahre des Trecento geneigt. Von dieser Seite aus bietet sich uns also für die zeitliche Ansetzung der Johnson-Tafel nur eine geringe Hilfe. Zweifellos haben wir jedoch kein frühes Werk der Rimini-Schule vor uns. Dafür spricht sowohl die verhältnismäßig spät aufkommende Form der Hintergrundmusterung wie ebenfalls die schon fortgeschrittene, rein gotische Art des oberen spitzen Abschlusses, der in den Arbeiten des Baronzio, also in Werken um 1445, seine Parallele hat.

Eine Festlegung unseres Bildes auf einen bestimmten Meister ist schon deswegen schwierig, weil wir es hier mit einer Kopie zu tun haben und so individuelle Züge kaum vernehmbar sprechen. Höchst charakteristisch für Rimini ist die Art, wie unser Meister das Vorbild in seinen „miniaturhaften“ Stil umgesetzt hat. Die komplizierte Bildform der Assisifresken wird vereinfacht. Die reiche Fülle von erzählerischen Einzelheiten fällt fort. Auf dramatische Akzente ist verzichtet. Nichts spüren wir von der neuartigen Stilrichtung des Assisi-Meisters, der gegenüber Giotto eine fortgeschrittene Raumauffassung und ein neues Verhältnis von menschlicher Gestalt zur Architektur zeigt. Die Komposition wird flächig. Die Figuren scheinen wie Scheiben primitiv nebeneinander gestellt. Die weitgeschwungenen, kubischen Bergformationen des Assisi-Freskos verhärten sich zu einer noch byzantinisch anmutenden, kristallinen Form. Bis fast zum oberen Bildrand schließen auf der Geburtsdarstellung hochgeschobene Bergformationen die Szene plump ab. Unwillkürlich sinkt der Rimini-Meister trotz des fortschrittlicheren Vorbildes in eine altertümliche Kompositionsweise zurück, die für viele Arbeiten der Rimini-Schule in ihrer wunderlichen Mischung von byzantinischem Mosaikstil und neuen giottesken Formen bezeichnend ist. Man denke etwa an die stilistisch reizvolle Anbetung der Könige der Slg. O. H. Kahn⁹, die man mit dem Namen des Francesco da Rimini in Verbindung gebracht hat, ohne daß bei diesem Vergleich Identität der Hände behauptet werden soll.

Der Typus des Kruzifixes der Johnson-Tafel erinnert auch an einige Kruzifixe aus dem Kreise

³ Mostra della Pittura Riminese del Trecento, Catalogo a cura di C. Brandi, Rimini, 1935, Nr. 44 bis.

⁴ Katalog der Ausstellung in Rimini, Nr. 12.

⁵ Hierüber bereits B. Berenson, Katalog der Johnson-Sammlung, op. cit. S. 3/4.

⁶ Weigelt, Giotto, Klassiker der Kunst, S. 172, mit der von A. Venturi zuerst vertretenen Zuschreibung dieser Freskenserie an den Maestro delle Vele.

⁷ Weigelt, op. cit. S. 165.

⁸ A. Peter, Diana, 1933, S. 180.

⁹ Katalog der Ausstellung in Rimini, Abb. 144.

des Baronzio¹⁰. Diese gehen vielleicht ebenfalls auf das Assisi-Fresko zurück und nicht auf das großartige, Giotto nahe Kruzifix des Tempio Malatestiano, das lange Zeit das alleinige Vorbild für die Darstellung des Gekreuzigten in der Rimini-Schule abgab. Auch von Baronzio und seinem Kreise führen starke Beziehungen zu den Fresken in der Unterkirche in Assisi. Gibt es doch Figuren, so in der Szene des Kindesmordes bei den Fresken in S. Niccolo in Tolentino¹¹, deren wilde Dramatik und deren Typus der Gesichtsformen unmittelbar auf Gestalten in Assisi in der Darstellung des Todes des Jünglings von Suessa¹² zurückgehen. Der von C. Brandi¹³ überbetonte Einfluß der sienesischen Malerei erklärt sich in dem bescheidenen Umfange, in dem er auftritt, durchaus aus den Werken in Assisi selbst, die die Keimzelle für die gotische Kunst Umbriens, der Marken, der Romagna waren und selbst für die sienesische Malerei von entscheidender Bedeutung gewesen sind¹⁴.

53. Sitzung — 24. Januar 1936

Prof. Dr. Hermann Vob: „Nella cerchia di Andrea del Sarto.“

Dr. Walther Horn: „Zur Zeit- und Stilbestimmung des Florentiner Baptisteriums.“

Dr. Jenö Lanyi: „Kleine Beiträge zur Donatello-Forschung.“

Der Vortrag des Herrn Vob erscheint als Aufsatz in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift.

Der Vortrag des Herrn Horn erschien in erweiterter Form im vorigen Heft dieser Zeitschrift (S. 100).

Herr Lanyi sprach über die zwei bekannten, Donatello zugeschriebenen leuchtertragenden Putten im Musée Jacquemart-André in Paris. Sie wurden zuletzt von Hans Kauffmann in Zusammenhang mit dem Hochaltar des Santo in Padua gebracht. Der Vortragende vertrat die These, daß beides Werke des Luca della Robbia seien und mit jenen Figuren identifiziert werden müßten, die Vasari an der Cantoria des Luca beschreibt und die bisher als verloren galten. Der Vergleich der Putten mit den Reliefs der Cantoria Lucas erweise deutlich die Identität der Typik wie der künstlerischen Gesamtauffassung. Beide Engel seien in sich unterschiedlich, Qualitätsabstufungen ähnlicher Art aber ließen sich gerade auch in Lucas Cantoria nachweisen. Da ferner Lucas Puttentyp nach der Entstehungszeit der Cantoria sich grundsätzlich verändert, kann die zeitliche Zusammengehörigkeit der Pariser Engel und der Cantoria als sehr eng angenommen werden. Der Beschreibung Vasaris folgend, müsse man sich die beiden Putten über der Mitte der beiden seitlichen Reliefs am Gesims sitzend vorstellen; so würden sie in den ebenfalls nackten und ebenfalls sitzenden Puttenpaaren der mittleren Reliefs ihre kompositionelle Entsprechung finden. Es ergebe sich auf diese Weise ein in praktischer und kompositioneller Hinsicht sinnvoller Verband zwischen den Leuchterengeln und der Cantoria. — Der Vortragende betonte besonders den Unterschied im Ausdruckswert der Figuren im Vergleich zu sicheren Werken Donatellos. Mit dem Ausscheiden der Pariser Engel werde das Oeuvre Donatellos von späteren Interpolationen befreit.

54. Sitzung — 21. Februar 1936

Prof. Paolo Fontana: „Della Pala marmorea del Duomo di Carrara, Opera di Andrea di Francesco Guardi.“

Dott. Roberto Salvini: „Michael Pacher e Andrea Mantegna.“

¹⁰ z. B. das Kruzifix aus Mercatello oder das auf der Kreuzigung des Polyptichons in Urbino (1345) u. a. m.

¹¹ Abb. im Katalog der Ausstellung Rimini, Fig. 100.

¹² Abb. bei Weigelt, Giotto, op. cit. S. 144.

¹³ C. Brandi, op. cit.

¹⁴ Zu den bereits zusammengestellten drei Tafeln, Darbringung im Tempel und Grablegung in Berlin, Kreuzabnahme im Vatikan (Brandi, Rimini-Katalog S. XXVI, als Maestro della Dormitio Virginis; van Marle, Rassegna Municipale, Rimini, IV, 1935, Nr. 7—8, Juli—August, S. 6 als Baronzio) gehört ein viertes Täfelchen der Slg. E. Rieffel-Müller, Wiesbaden, früherer Slg. Kaufmann, Berlin (0,18 × 0,20 m; Abb. bei Götz, Swarzenski, Wolters, Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei, Städel-Institut, Frankfurt, 1926, Taf. V, Nr. 67).



Abb. 2. Andrea di Francesco Guardi,
(Ehemaliger) Hochaltar im Dom von Carrara
(Rekonstruktionsskizze von Prof. P. Fontana)

Prof. Paolo Fontana, vor nunmehr 40 Jahren aufgefordert, die Predella des Hochaltars im Dom zu Carrara zu untersuchen, erkannte damals schon deren Zugehörigkeit zu einem größeren Altarwerk von der Hand des Andrea di Francesco Guardi, eines bescheidenen Repräsentanten florentinischer Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento in Pisa.

Diese Zuschreibung all jener Stücke, die ehemals zum Altar gehörten, an Guardi (heute in der Kirche und der Accademia verstreut), wäre durch die volle stilistische Übereinstimmung mit den bekannten Arbeiten in Pisa ohne jedes Zögern möglich, selbst wenn der Künstler die eine Szene nicht signiert hätte (Abb. 2, unten).

Prof. Fontana glaubt das Gesamtwerk zeichnerisch rekonstruieren zu können (Abb. 2). Diese Rekonstruktion war der eigentliche Gegenstand seiner Ausführungen, daneben aber machte er auf folgende Werke aufmerksam, in denen er die Hand des Guardi wiederzuerkennen glaubte: den Grabstein des Doktor Niccoli di Tignoso da Foligno in Pisa, eine Lunette an einer an die Parochialkirche angrenzenden Mauer in Avenza, die hauptsächlichsten Teile eines Ziboriums im Baptisterium des Lateran in Rom, in Florenz nur zwei Stücke, den Engel von einem Weihwasserhalter im Museo dell'Opera del Duomo und das Flachrelief einer Madonna mit Kind in einer Umgürtungsmauer auf Bellosguardo. Aber dieser Schüler des Bernardo Rossellino wäre einer eingehenderen Betrachtung wert, wenn er, wie Prof. Fontana glaubt, der Schöpfer des Kreuzganges neben der Parochialkirche in Piombino wäre, wie der jetzt geschlossenen Loggia in der Opera des Pisaner Doms und des großen Hofes im erzbischöflichen Palast ebenda.

Herr Salvini bestimmte durch eine Reihe von Vergleichen zwischen Werken des Mantegna und des Pacher die Tragweite des mantegnesken Einflusses auf das malerische Werk des Tiroler Meisters. Der Vortragende erkannte vor allem in der Übernahme bestimmter Kompositionsmotive und der perspektivischen Raumvorstellung die wichtigen Beziehungspunkte der beiden Meister. Mit Hilfe der Festlegung dieser genau umschreibbaren künstlerischen Beziehungen wurde der methodische Boden gewonnen, von dem aus die Sonderbedeutung des Pacherschen Raumstils näher bestimmt werden kann. Das Begriffspaar „statisch“ (für Mantegna) und „dynamisch“ (für Pacher) verwendete der Vortragende als summarische Definition eines kon-

trären Verhaltens gegenüber dem Raumproblem. — Der Vortrag ist in erweiterter Form in den „Studi Germanici“, Bd. I, Heft 5/6, erschienen.

55. Sitzung — 6. Juni 1936

Dr. *Theodor E. Mommsen*: „Über die Zusammenhänge von Baugeschichte und politischer Geschichte in Toskana während des Mittelalters.“

Herr *Mommsen* sprach unter besonderer Berücksichtigung des Pisaner Dombaues von den Zusammenhängen der politischen Geschichte mit der Baugeschichte im Mittelalter. — Die Architektur sei auf das stärkste einem kausalen Zusammenhang zwischen Kunst und politischer Geschichte unterworfen. Eine Geschichte der Architektur kann gemäß dieser Betrachtungsweise an der Haltung des jeweiligen Bauherrn nicht vorübergehen, dessen Baugesinnung eine ähnliche Beachtung erfordert wie die des Architekten. — Die äußere Geschichte Pisas ist bestimmt durch den Kampf mit der muslimischen Welt. Aus der anfänglich defensiven Stellung vermochten die Pisaner allmählich zur Offensive überzugehen. Pisa gewinnt einen großen Anteil am Orienthandel. Die neue Machtposition beruht psychologisch einzig auf dem menschlich-persönlichen Moment. Der Stadt als solcher fehlte der Charakter einer juristischen Person, diese wurde repräsentiert durch den Bischof, die Bischofskirche und durch die Patronin der Kirche, die Jungfrau Maria. Erst am Ende des 11. Jahrhunderts entwickeln sich die städtischen Institutionen. Die großen Flottenexpeditionen gegen die Sarazenen im 11. Jahrhundert entsprangen der Initiative der führenden bürgerlichen Kreise, der Reeder und der Überseekaufleute. Die Erfolge dieser äußeren Politik erzeugten ein patriotisches Gemeinschaftsgefühl, das den Ausdruck seiner Einheit vorläufig noch in den hergebrachten religiösen Instituten der Bischofskirche und deren Schutzheiligen findet. — Zu den materiellen Ursachen der Sarazenenbekämpfung kam eine allgemein geistesgeschichtliche. Die ethische Umgestaltung der Laienwelt, zu der Cluny den starken Impuls gegeben hatte, hatte eine neue Kriegsethik hervorgerufen, den Gedanken der kriegerisch-religiösen Mission. So werden auch die Kämpfe der Pisaner unter religiösem Vorzeichen geführt. Von Papst Urban II. und Kaiser Heinrich V. wurde die führende Stellung Pisas im Kampf gegen den Islam voll anerkannt. — In dieser Umwelt wurde 1063 der Grundstein zum Dom gelegt, der Anlaß war der siegreiche Zug gegen das sarazenische Palermo, der ein besonders stolzes Gemeinschaftsbewußtsein erzeugte. Der ideelle Repräsentant der Stadteinheit war die Patronin der Bischofskirche, die Gottesmutter. Die Marienkirche war gleichsam auch das Stadthaus. Das war die einzige Form, in der die Pisaner die äußere Verkörperung ihres ideellen Einheitsgefühls und der neuerrungenen Macht finden konnten. Als Ausdruck dieses Bewußtseins wurde das „Monument“ des Doms errichtet. Daß das Bauwerk von der Bürgerschaft als Siegesmonument gedacht war, sagen alle Inschriften, die im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts bei der Errichtung der Fassade eingelassen wurden.

56. Sitzung — 16. Oktober 1936

Prof. Dr. *Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing*: „Eine altchristliche Kirche im Gebiete des zweiten Nilkatarakts.“

Freiherr von Bissing sprach über eine Kirche bei Wadi Halfa am 2. Nilkatarakt. Der Vortragende datierte die Fresken entgegen der Meinung des ersten Herausgebers Griffith in das 8.—9. Jahrhundert auf Grund des Stiles, allgemeiner Erwägungen der Kirchengeschichte, schließlich der an sassanidische Kronen erinnernden Krone des Stifters der Kirche, vermutlich eines „Fürsten der Berge“, durch die griechische Beischrift als Fürst der Nobaden bezeichnet, und der Gewandung der dargestellten heiligen und weltlichen Personen. Er zeigte in farbigen Wiedergaben, deren Herstellung er seiner Frau verdankte, einige Fresken, so das Stifterbild, das den Fürsten mit dem Modell der Kirche auf der Hand zwischen Christus und dem Patron der Kirche darstellt, ein leider sehr zerstörtes Fresko, dessen Inhalt er auf Christus deutete, der den mit der Märtyrerkrone ausgezeichneten Patron in seinem Schoß hält; ferner das Tetramorphon, auf dem das Bild des Löwen, offenbar aus abergläubischen Gründen, nie ausgeführt wurde. Unter den sonstigen Bildern sind hervorzuheben: die drei Männer im feurigen Ofen, als einzige sichere alt-testamentarische Darstellung, die Geburt und Anbetung der Könige, bei der diese beritten sind, die Darstellung der Dreifaltigkeit als ein Mann mit drei Köpfen.

Der Vortrag ist in erweiterter Form in den Mitteilungen des Deutschen Institutes für ägyptische Altertumskunde in Kairo, VII, 1937, S. 128, erschienen.

57. Sitzung — 27. November 1936

Dr. *Giorgio Castelfranco*: „L'Arte della Moneta nel Basso Impero.“

Herr *Castelfranco* sprach über die Münzen der späten Kaiserzeit. — Es ist schwierig, das zahlreiche numismatische Material der späten Kaiserzeit in Gruppen zusammen zu sehen und diese mit zeitgenössischen Kunstwerken zu verbinden. Der Beweis für einen ausgesprochen künstlerischen Willen der Münzstätten wird durch die gleichzeitige Verwendung der Münzen zu Schmuckzwecken erbracht. Seit Diocletian arbeitet das einheitlich zusammengefaßte Münzwesen in einer gewissen Einheit des Stils. Daß eine Ähnlichkeit des Kaiserabbilds auf der Münze nicht beabsichtigt war, beweisen zahlreiche Münzen der Nachfolger Maximians, deren Münzbilder sämtlich von der ersten Maximians-Münze abgeleitet sind. Diese Übernahme des fremden Abbilds beweise aber das allmähliche Entfernen von der Idealform, andererseits die Bildung von Idealtypen. Neuartige Stilelemente — übereinstimmend mit der sonstigen Stilentwicklung — treten in diesen Münzbildern auf: betontes Hervortreten der physischen Kraft, scharfes Herausarbeiten der Gesichtszüge. Als weiteres charakteristisches Merkmal der Münzen aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts tritt die Verringerung der Reliefhöhe hinzu. Diese flache Prägung machte nach Ansicht des Vortragenden eine besondere Formung des Auges notwendig, das nicht mehr in Profilansicht, sondern wie von vorn gesehen erscheint. Andererseits gestattete die Flachprägung eine dekorative Ausschmückung, wie sie im klassischen Relief nicht möglich gewesen wäre. Vor allem die Kleidung wird mit filigranartig wirkenden Schmuckformen überzogen. Die Herkunft dieses Reliefstiles sucht der Vortragende in der sassanidischen Kunst, griechisch-römischen Einfluß hält er für nicht möglich. — In den östlichen Münzstätten des Imperiums (Antiochia, Nikomedia und Serdica) wurden Münzen mit bedeutend kräftigerem Relief geprägt, streng stilisiert, blockhaft-kubisch. Die gleichgerichtete plastische Auffassung sei in den Köpfen einer Tetrarchengruppe an S. Marco in Venedig und in einer Porphyrbüste in Kairo erkennbar. Diese Stilrichtung nennt der Vortragende den tetrarchischen Neoprimitivismus, seine Quellen seien Ägypten und die griechische Frühzeit. — Im Gegensatz zu den Münzen dieser Stilrichtung forderte Konstantin I. Porträtähnlichkeit. Dies bedeutet die Wiederaufnahme einer klassischen Gewohnheit. Auch unter der Regierung seiner drei Söhne hält sich dieses Bestreben. Schon während dieser Zeit machen sich aber bereits die Anfänge einer byzantinischen Stilbildung bemerkbar. — Nach Theodosius verringert sich das künstlerische Interesse der Herrscher für das Münzwesen. Bis ins 6. Jahrhundert hinein bleiben die Münzen vom gleichen Typ, ohne künstlerischen Wert.

Der Aufsatz erschien in erweiterter Form in der „*Critica d'Arte*“, Bd. II 1937 S. 11.