Originalveröffentlichung in: Pantheon, Jahrgang 18, 1960, S.301-306

[6] J. Evans, A History of Jewellery 1100–1870, London 1953, Tafel 39; E. Moses, Der Schmuck der Sammlung W. Clemens, Köln (1927), Abb. 73 bis 76; G. Lill, Religiöse Schmucksachen und Anhänger, in: Zeitschr. f. christl. Kunst 21, 1925, H. 4/5, Beibl., Tafel S. 33.

Berichtigung: In der Unterschrift zur Farbtafel muß die ursprünglich angenommene Datierung »um 1480« in »um 1520« abgeändert werden.

RESUME

A medallion originally worn on a necklace was recently acquired by a private collector in Munich. Over and beyond its artistic charm it is of particular interest to the historian of art because of the light it sheds on the genesis of the painted miniature-portrait medallion. The face of the medallion which is reproduced here in its natural colors and size represents the face of Christ painted in tempora on ivory. The miniature on the verso represents an Annunciation. The medallion is set in a frame of gold-plated silver adorned with a rim of pearls. The whole is entwined by a leafless branch whose ends turn back upon themselves and flank the eye through which passed the necklace. The style of the miniatures as well as that of the setting point to a Flemish artist. While it is impossible specifically to attribute the miniature to any of the numerous miniature workshops, the paintings evidently fit within the frame of the style of late Flemish book illuminations. The medallion might be tentatively dated at "about 1520" . Medallions which were worn around the neck became popular only toward the end of the Middle Ages along with the rise of the burgher class. The medallion under discussion is still intimately linked with the medieval tradition of the protective amulet.

FRANCESCO VANNIS »GLORIE DES HEILIGEN TORPETES«

VON PETER ANSELM RIEDL

Daß Francesco Vannis schönes Gemälde im Chor der Pisaner Kirche S. Torpè (Abb. 3) von der Forschung bisher nur wenig beachtet wurde, braucht nicht zu verwundern: die unglückliche Anbringung und der schlechte Erhaltungszustand machen das Studium und den Genuß des Bildes schwer[1]. Seit der Umgestaltung der Kirche im Settecento ziert Vannis Werk nicht mehr den Hochaltar, sondern hängt hoch an der Chorschlußwand; eine Staubkruste verdunkelt die von Krakeluren überzogene Malfläche[2]. Dennoch sind viele Reize des Bildes lebendig geblieben und lassen die Urteile eines Titi, Ugurgieri, Della Valle oder Da Morrona begreifen[3]. Della Valle gesteht in seinen »Lettere Sanesi«, daß ihn Vannis Gemälde in »dolce estasi« entrückt habe; er rühmt die himmlische Heiterkeit der Gesichter, die gewinnende Komposition, den Rang der Malerei; nur die Figur des Torpetes vermag ihn offenbar nicht ganz zu überzeugen. Da Morrona lobt die schöne Manier, Gewänder zu drapieren und zu kolorieren, die Frische des Inkarnats, die kunstvolle Licht-Schatten-Führung, die Ausdruckskraft der Gesichter, die Eleganz der Haltungen. Die Köpfe der Madonna und des Christuskindes, die ihn baroccesk anmuten, bezaubern ihn ebenso wie der graziöse Engel und die rauschende Fahne; alles scheint ihm von einer »noblen Phantasie« durchwirkt.

In der Tat ist die *Glorie des Heiligen Torpetes* die Frucht einer gereiften Kompositionskunst und gleichsam dichterischer Empfindsamkeit. Die Bildstruktur ist einfach. Links kniet der heilige Märtyrer, der über der Rüstung einen wallenden Umhang trägt und mit der Rechten die Stange seines Banners umfaßt. Torpetes blickt nach rechts empor: dort erscheint ihm in himmlischem Gewölk die Madonna mit dem Kinde und der Heiligen Anna. Ein Engel reicht Christus Märtyrerpalme und -krone dar. Torpetes hat die Linke erhoben, um die Zeichen seines Triumphes aus der Hand des Kindes entgegenzunehmen. Rechts vorn steht als wirkungsvolle Konterfigur des Heiligen ein jugendlicher Engel mit dem Liktorenbündel. Ein Putto hat sich außerdem neben Torpetes niedergelassen und macht sich an dessen Beinschiene zu schaffen. – Der glücklichen Bildtektonik – man beachte nur das Ausbalancieren der Hauptdiagonalen durch die Schrägen der Fahnenstange und des Liktorenbündels! – entspricht ein sicher kalkuliertes Kolorit. Aus dem dunkelblaugrauen Wolkengrund, der nur in der oberen Zone golden aufgehellt ist, lösen sich die Figuren. Der Mantel der Heiligen Anna changiert in gebrochenen Blau-, Violett- und Rottönen, ähnlich das Gewand Mariens; der Mantel der Madonna ist blau. Metallisch schimmert die Rüstung Torpetes', leuchtend rot ist dagegen sein Umhang. Der Engel rechts, dessen Flügel zartblau und rosa schillern, trägt ein gelb-rosa changierendes Kleid. Die Fahne endlich ist aus weißem Stoff, über den silbrige Lichter huschen. Alle Farben – abgesehen vom absichtsvoll akzentuierten Rot des Umhanges – bleiben in die geheimnisvoll dämmerige Gesamtatmosphäre gebunden.

All diese Eigentümlichkeiten – das ist bereits richtig bemerkt worden[4] – sind für die letzte Schaffensphase des Sieneser Meisters kennzeichnend. Ohne Zweifel ist die »Glorie des Heiligen Torpetes« in den Jahren zwischen 1605 und 1609 entstanden, wohl zwischen der »Kommunion der Heiligen Maria Ägyptiaca« in S. Maria di Carignano zu Genua und der »Disputa« im Pisaner Dom[5]. Wie die meisten späten Bilder Vannis läßt auch die »Glorie des Torpetes« eine Fülle von – freilich auf sehr eigene Weise umgeformten – Reminiszenzen erkennen: Die Rückenfigur des stehenden Engels läßt an Correggio und Parmigianino zurückdenken, die Gestalt des Märtyrers ruft die Erinnerung an Bolognesisches wach (Reni, Agostino Carracci), von den deutlich sichtbaren Anklängen an Baroccio ganz zu schweigen. Solche Erinnerungen werden von Vanni in jenem

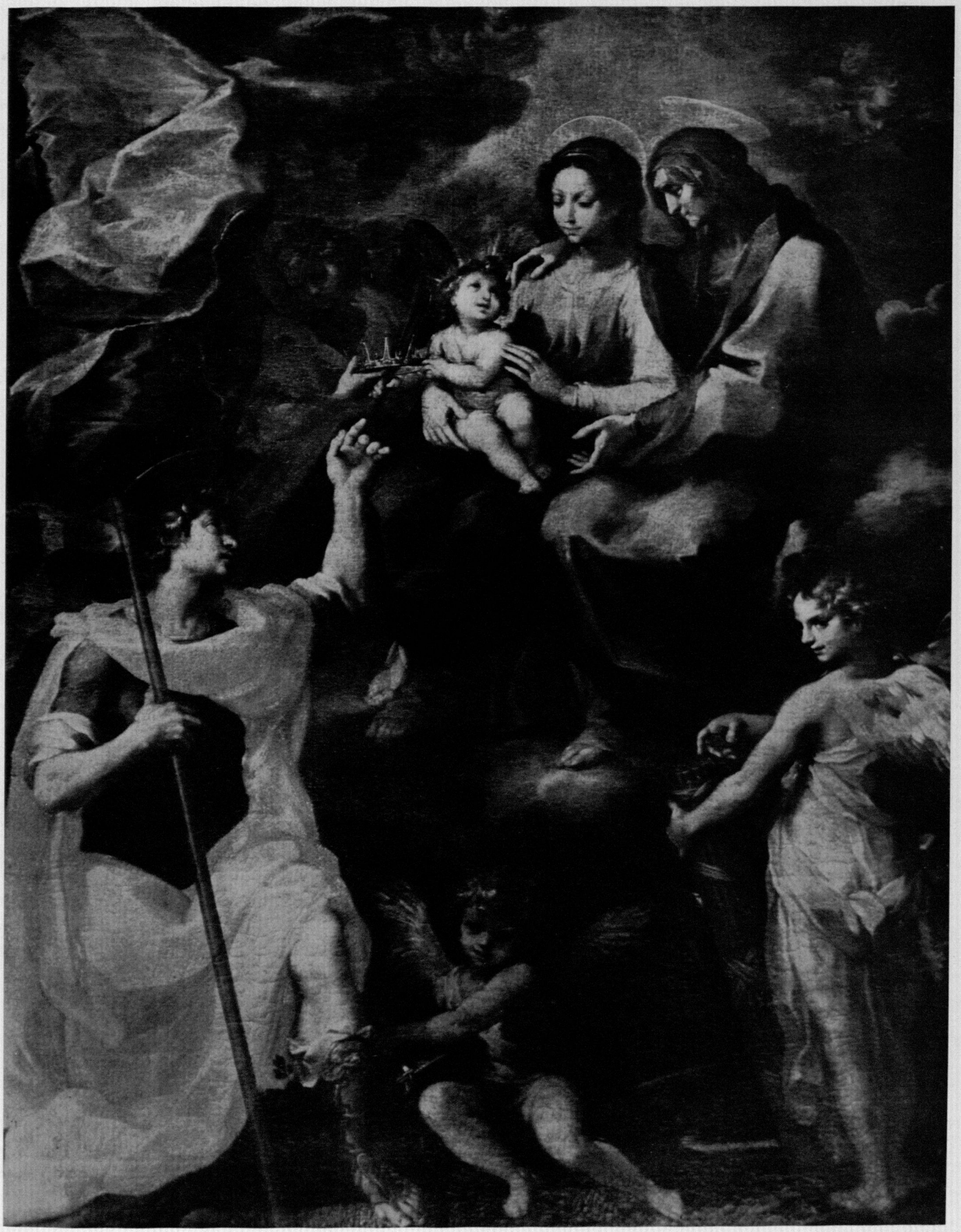
für ihn so eigentümlichen, irrationalen Raum zum Klingen gebracht, derart, daß sie eine neue Melodie entfalten.

Ein glücklicher Zufall hat zwei Skizzen Vannis erhalten, die mit der »Glorie des Heiligen Torpetes« in Verbindung stehen. Beide haben sich in den Klebebänden der Biblioteca Comunale in Siena gefunden[6], beide beziehen sich auf die Gruppe der Heiligen Anna Selbdritt. Beim Betrachten des ersten, gewissenhaft ausgeführten Blattes (Abb. 1)[7] notiert man überrascht eine Tatsache, die einem beim Studium des Bildes nicht ohne weiteres in den Sinn käme: die enge Verwandtschaft der Komposition mit Andrea Sansovinos 1512 für Johann Goritz gemeißelter Selbdritt-Gruppe in S. Agostino zu Rom (Abb. 2)[8]. Ja mehr noch: Die Zeichnung ist eine Wiedergabe der klassischen Skulptur. Natürlich sind Konturen und Binnenzeichnung in die Handschrift Vannis umstilisiert, aber alle Bewegungs- und Draperiemotive sind mit beachtlicher Treue übernommen. Daß die Gruppe von einem Standpunkt aus aufgenommen ist, den ihre jetzige Aufstellung in der Seitenschiffnische praktisch unmöglich macht, darf nicht verwundern: Aus römischen Guiden, so zum Beispiel aus des Abbate Filippo Titi »Studio di Pittura . . . nelle Chiese di Roma« von 1674[9], erfahren wir, daß Sansovinos Anna Selbdritt ursprünglich frei vor dem Mittelschiffpfeiler mit Raffaels Jesaias-Fresko stand. Vanni hat das markante Profil der Heiligen Anna rechts oben auf dem Blatt noch ein zweites Mal festgehalten, und zwar aus verändertem Blickwinkel.

Die schöne Zeichnung ist vermutlich während Vannis Romaufenthalt im Jahre 1603 entstanden. Auf ein solches Datum läßt die Art der Trennung von Licht- und Schattenpartien, die Behandlung der Konturen und der Schraffuren schließen[10]. Die zweite Zeichnung (Abb. 4)[11] ist ungleich flüchtiger und lockerer hingeschrieben. Die Gruppe thront diesmal auf Gewölk. Maria ist ihrer Mutter in der Größe angeglichen und unterscheidet sich, wie auch das Kind, in der Formulierung stark von der Nachzeichnung und damit von der Sansovino-Gruppe. Dagegen stimmt sie – und dies ist die zweite Überraschung – mit jener um 1507/08 entstandenen Raffael-Zeichnung im Louvre (Abb. 5) überein, die Fischel mit vollem Recht mit der »Madonna del Baldacchino« in Verbindung bringt[12]. Die Haltung Mariens und des Kindes, die charakteristischen Draperiemotive sind von Vanni übernommen. Der Meister ist sichtlich bemüht, die von Sansovino derivierte Figur der Heiligen Anna und die Madonna-Kind-Gruppe Raffaelischer Provenienz möglichst überzeugend zu verschmelzen; allerdings ohne rechten Erfolg: Härten bleiben vor allem in der Zone des linken Arms der Madonna, der linken Hand Annas

1 Francesco Vanni, Heilige Anna Selbdritt, nach A. Sansovino. St. Anne, the Virgin and Child, after A. Sansovino. *Siena, Biblioteca Comunale.*

2 Andrea Sansovino, Heilige Anna Selbdritt. St. Anne, the Virgin and Child. *Rom, S. Agostino.*



3 Francesco Vanni, Glorie des Hl. Torpetes. Glory of St. Torpetes. *Pisa, S. Torpè.*

und der Füße des Kindes spürbar, aber auch in der unterschiedlichen Behandlung der Figuren: Jeweils dem Vorbild entsprechend sind Madonna und Kind weicher und runder, die Heilige Anna spröder artikuliert.

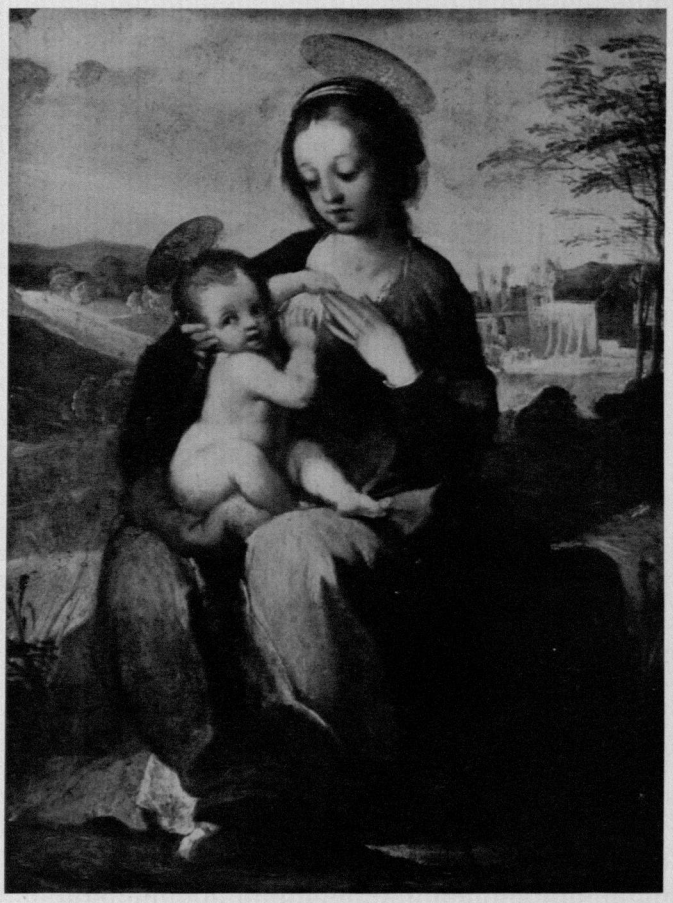
Die Frage, auf welche Weise Francesco Vanni Kenntnis von der Raffael-Komposition haben konnte, ist auf einem einfachen Umwege zu beantworten. Zwischen 1600 und 1605 hat Vannis Halbbruder Ventura Salimbeni ein kleines (jetzt in der Galleria Borghese befindliches) Ölbild gemalt (Abb. 6)[13], das mit dem Louvre-Blatt korrespondiert; schon Adolfo Venturi hat auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht[14]. Möglicherweise hatte Salimbeni die Zeichnung Raffaels vor Augen. Wahrscheinlicher ist freilich, daß er eine gemalte Fassung, ja vielleicht sogar das – heute verschollene – Raffaelsche Original kopierte[15]. Jedenfalls ist eines bewiesen: Die Komposition war um 1600 in Siena wohlbekannt.

Francesco Vanni hat sich mit der Kombination Raffael-Sansovino nicht zufriedengegeben: Für das Altarbild brauchte er ein aktiveres Motiv. So knüpfte er noch einmal enger an Sansovino an. Statt den Vogel in Händen zu halten, greift das Kind jetzt nach Krone und Palme; außerdem sind seine Beinchen nicht mehr gekreuzt. Sonst kehren die Sansovino-Motive wieder. Aber durchaus nicht alle Errungenschaften der zweiten Skizze sind aufgegeben: die stärkere Koordination der Figuren, die Fußstellung und Drapierung der Heiligen Anna bleiben gewahrt. Im übrigen steht die Madonna des Gemäldes physiognomisch dem Raffaelschen Typ nahe. – Vannis Verfahren, klassische Vorbilder auszuwerten, sollte den modernen Betrachter nicht einfach zum Vorwurf des Eklektizismus oder Akademismus verführen. Derartige Methoden der Ableitung waren dem späteren Cinquecento und dem Barock geläufig. Zum Sonderfall wird die »Glorie des Heiligen Torpetes« dadurch, daß uns die beiden Skizzen einen ungewöhnlich tiefen Einblick in die Werkstattgeheimnisse des Künstlers gewähren.

4 Francesco Vanni,
Hl. Anna Selbdritt,
nach A. Sansovino und Raffael.
Siena, Biblioteca Comunale.

Francesco Vanni,
St. Anne, the Virgin an Child,
after A. Sansovino and Raffael.
Siena, Biblioteca Comunale.

5 Raffael. Maria mit Kind. Virgin and Child.
Paris, Louvre.



6 Ventura Salimbeni, Maria mit Kind, nach Raffael.
Virgin and Child, after Raffael. *Rom, Galleria Borghese.*

[1] Über Francesco Vanni vgl. B. C. Kreplin, Thieme-Becker, 34. Bd., Leipzig 1940, S. 97ff.; daselbst Literaturverzeichnis. – Wichtige Abhandlungen: Hermann Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, S. 508ff.; A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, IX/7, Milano 1934, S. 1036ff.; Cesare Brandi, Francesco Vanni, Art in America, Bd. 19, 1931, S. 63ff.; Paola Celandroni, Francesco Vanni, Diss. Pisa 1957 (Schreibmaschinems.). – Das Pisaner Bild wird in der Spezialliteratur und in den Guiden häufig erwähnt. Eine angemessene Würdigung hat es bisher nicht erfahren.

[2] Das Bild ist in Öl auf Leinwand gemalt und mißt etwa 2,50 × 1,90 m. Ob es spätere Übermalungen erlitten hat, ist bei seinem Zustand schwer zu sagen; ich möchte größere Eingriffe ausschließen. – Zur ursprünglichen Aufstellung vgl. Alessandro da Morrona, Pisa illustrata, sec. ed., III, Livorno 1812, S. 197.

[3] Pandolfo Titi, Guida per il Passeggiere dilettante . . . nella Città di Pisa, Lucca 1751, S. 138f. – Isidoro Ugurgieri, Le Pompe Sanesi, II, Pistoia 1649, S. 372. – Della Valle, Lettere Sanesi, III, Roma 1786, S. 338f., S. 352. – Da Morrona, a. a. O., S. 197.

[4] Vgl. P. Celandroni, a. a. O., Cat. 214f.

[5] Vgl. Venturi, a. a. O., S. 1073 und S. 1075.

[6] Ich möchte an dieser Stelle dem Direktor und dem Personal der Biblioteca Comunale in Siena für ihr Entgegenkommen aufrichtig danken.

[7] Siena, Bibl. Com., S. III. l, pag. 12 r, Kreide auf graugrünem Papier, 28,5 × 20,5 cm.

[8] Vgl. dazu G. Haydn Huntley, Andrea Sansovino, Cambridge/Mass. 1935, S. 65ff.

[9] Seite 245.

[10] Über den Zeichenstil Vannis und über die Chronologie der Handzeichnungen des Meisters wird der Verfasser im Rahmen der in Vorbereitung befindlichen Arbeit »Sieneser Zeichenkunst um 1600« handeln.

[11] Siena, Bibl. Com., S. III. 3, pag. 23 v, Kreide auf Papier, 17,5 × 12,2 cm.

[12] Oskar Fischel, Raphaels Zeichnungen, Abt. 3, Berlin 1922, Nr. 144, S. 164.

[13] Vgl. Paola della Pergola, Galleria Borghese, I Dipinti, vol. II, Roma 1959, S. 52, Nr. 73; daselbst auch Literaturangaben.

[14] Adolfo Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, S. 158. Venturi wies das Bild noch der Schule der Carracci zu; »È l'esatta riproduzione di un disegno del Louvre attribuito a Raffaello«. – Noch bevor (1936) die Signatur VENTURA SALIMBENI entdeckt wurde, hat Roberto Longhi den Sienesen als vermutlichen Autor genannt (Precisioni nelle Gallerie Italiane, I., R. Galleria Borghese, Roma 1928, S. 207). – Das Bild ist mit 30 × 20 cm nur wenig größer als die Zeichnung (25 × 18,5 cm).

[15] Hermann Voß weist auf eine gemalte, Raffael nahestehende Fassung in einer Privatsammlung hin (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXXIII, Berlin 1910, S. 218). – Vgl. auch Paola della Pergola, a. a. O. – In diesem Zusammenhang wäre auf die Vasari-Angabe (Vasari-Milanesi, IV, Firenze 1879, S. 328) hinzuweisen, nach der Raffael während der Arbeit an der Baldachinmadonna ein Bild für einen Sieneser Besteller gemalt hat, das bei seiner Abreise nach Rom unfertig liegenblieb und dem Ridolfo Ghirlandaio überlassen wurde, »perch'egli finisse un panno azzurro che vi mancava«. Daß dieses Bild mit der »Belle Gardinière« des Louvre identisch ist, ist sehr wahrscheinlich und wird seit langem allgemein angenommen; schlüssig zu beweisen ist es aber nicht. Unter Umständen könnte es sich auch um eine – später irgendwie verschollene – Madonna gehandelt haben, die der Louvre-Zeichnung entsprach. Der Zusammenhang der Zeichnung mit der »Madonna del Baldacchino« des Pitti kann eine solche Vermutung nur stützen. Zum Problem der Baldachinmadonna vgl. den Aufsatz des Verfassers in den »Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz«, Bd. VIII, Heft 4, S. 223ff.

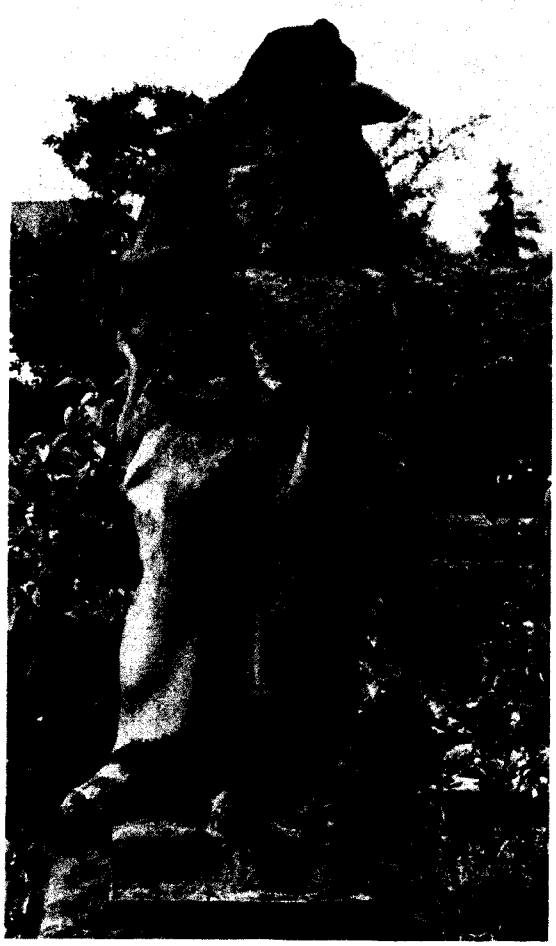
RESUME

The beautiful painting by Francesco Vanni in the choir of S. Torpè in Pisa (picture 3) has until now received only scanty attention from scholars. This fact is explained both by the unfavorable location of the painting and its poor state of repair. Sometime during the Settecento the picture was transferred from the high altar to a position high on the back wall of the choir, and a layer of dust darkened the cracked surface. And yet this painting, which represents the "Glory of St. Torpetes" is the fruit of a mature art of composition and a truly poetic imagination. The painting no doubt was created between 1605 and 1609. Like most of Vanni's late pictures also the present one reveals a wealth of artistic reminiscences which, however, have been recast in a very individual mold: the angel standing with his back to the observer recalls Correggio and Parmigiani, the figure of the martyr suggests–if viewed from a certain distance–Guido Reni and Agostino Carracchi, and the whole is pervaded by suggestions of Baroccho. But there is still another and even more interesting relationship to be stated. Through a happy coincidence two sketches by Vanni have been preserved which are connected with our painting, more specifically with the group of *St. Anne and two Others* (pictures 1 and 4). A closer inspection of picture 1 reveals the source of Vanni's inspiration for the representation of *St. Anne and two Others* in the painting of S. Torpè: it was obviously the group by Andrea Sansovino (1512) in S. Agostino, Rome, for the drawing is a faithful copy of this sculpture. The drawing probably originated in 1603 during Vanni's stay in Rome. The second drawing (picture 4) is far more independent and differs noticeably from the copy he made first and consequently also from Sansovino's group. On the other hand it bears a striking resemblance to Raphael's drawing of 1507/08 (picture 5). Vanni strove to fuse the two models. On the basis of this drawing Vanni's stepbrother Ventura Salimbemi executed the Madonna (picture 6) and this explains Vanni's knowledge of Raphael's composition.

EIN NEUENTDECKTER WENZINGER-BOZZETTO

VON WERNER NOACK

1 Johann Christian Wenzinger, Winter. Sandstein. Winter. Sand-stone. *Ebnet bei Freiburg i. Br., Schloßgarten.*



Nachdem Johann Christian Wenzinger am 1. Juli 1797 in seinem Haus »Zum schönen Eck« am Freiburger-Münster-Platz im 87. Lebensjahr gestorben war, wurde ein umfangreiches und detailliertes amtliches Nachlaßinventar aufgestellt. Dieses Verzeichnis mit dem dazugehörigen Versteigerungsprotokoll befindet sich im Badischen Generallandesarchiv in Karlsruhe[1]. Es vermittelt einen höchst interessanten Einblick in den Haushalt eines angesehenen und reichen Künstlers und »Ehrenratsherrn« der Stadt Freiburg im Breisgau. Hier sind unter Ziffer 343 »22 von Herrn Wenzinger sel. selbst gefertigte erdene Figuren« aufgeführt und mit 22 fl. geschätzt. Nach dem Lizitationsprotokoll hat sie »H. Abbé Weiß« für 24 fl. 45 kr. erworben. Für die Abteilung »An Gemälden, Kupferen und Ibsenen Figuren« zeichnet als »Schätzer« neben dem Maler Joseph Markus Hermann[2] der Maler Simon Göser[3]. Die Richtigkeit der Angabe über die Eigenhändigkeit der 22 Figuren ist nicht zu bezweifeln bei dem freundschaftlichen Verhältnis Gösers zu seinem Lehrer Wenzinger[4], von dem er auch ein Altersbildnis gemalt hat[5]. Abbé Ferdinand Weiß hat bei seinem Tod 1822 seine »Bücher, Kupferstiche oder andere Kunstsachen« Carl Freiherrn von Baden vermacht, den 1830 die freiherrliche Familie von Türkheim beerbt hat[6]. Alle weiteren Nachforschungen blieben erfolglos, bis sich vor kurzem bei Nachfahren der Freiherren von Türkheim zufällig und bislang unerkannt der Tonbozzetto zu der Sandsteinfigur des *Winters* aus der Reihe der Vier Jahreszeiten im Ebneter Schloßgarten bei Freiburg gefunden hat[7].

Das Ebneter Schloß hat 1748/49 Reichsfreiherr Ferdinand Sebastian von Sickingen durch den Basler Architekten Johann Jakob Fechter erbaut. Während des Baus wurde, wie sich aus den Bauakten ergibt, Wenzinger mit Planänderungen eingeschaltet, die besonders die Gartenfassaden und das Treppen-