

Dario A. Covi: Andrea del Verrocchio. Life and Work (*Arte e Archeologia. Studi e Documenti*, vol. 27); Florenz: Casa Editrice Leo S. Olschki 2005; X & 398 S., 272 Ill., geb.; ISBN 88-222-5420-1; € 155,-

Andrea del Verrocchio stand lange im Schatten seines berühmten Schülers Leonardo da Vinci. Schon Vasari legte in seinen seit 1550 erschienenen Künstlerviten die Grundlagen zu einer bis in jüngere Zeit wirkenden Bewertung, die Verrocchio gegenüber Leonardo deutlich abwertete. Seine Beurteilung begründete Vasari mit einer kontrastierenden Charakterisierung ihrer jeweiligen Kunst und Persönlichkeit. Verrocchio habe sich seine Fähigkeiten durch unermüdliches Studium erarbeitet, zeige aber einen harten und etwas groben Stil¹. Leonardo dagegen seien seine Gaben von der Natur mitgegeben worden, und seine Figuren strahlten jene „anmutige und zarte Leichtigkeit“ aus, die sonst lebenden Dingen eigen sei². Deshalb ordnete Vasari Andrea del Verrocchio dem Ende der zweiten künstlerischen Phase der Renaissance zu, die er mit Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti und Masaccio beginnen läßt. Leonardo dagegen leitete bei ihm den Beginn der dritten und modernen Manier ein. Dieses Bild, das Vasari von Verrocchio entwarf, wirkte bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts begann man in Deutschland³, England⁴ und Frankreich⁵ damit, das gesamte Œuvre Verrocchios systematisch zusammenzustellen und ihn als eine eigene Künstlerpersönlichkeit in Monographien zu würdigen und kritisch zu beurteilen. Diesen Werken folgten 1959 und 1969 die Arbeiten von Günther Passavant, der Verrocchios Schaffen auf der Grundlage neu entdeckter oder bereits bekannter, neu zusammengestellter Quellen analytisch behandelte und die Komplexität seines Werkes ausführlich würdigte⁶. Denn Verrocchio war, ähnlich wie Leonardo, ein Multitalent. Schon Vasari erwähnte, Verrocchio sei „orafo (Goldschmied), prospettivo (Perspektiviker), scultore (Bildhauer), intagliatore (Steinschneider, Graveur), pittore (Maler) und musico (Musiker)“ gewesen und habe sich in seiner Jugend auch mit den Wissenschaften und speziell mit der Geometrie beschäftigt. Doch von Verrocchios Tätigkeit als Kunsthandwerker, Maler, Antikenrestaurator, Ingenieur oder Erfinder von Festdekorationen wußte man allgemein zu wenig. Umso erfreulicher ist es, daß Verrocchio seither stärker ins Blickfeld der Kunstgeschichtsforschung geraten ist.

Einen wesentlichen Anteil an der genaueren Kenntnis von Verrocchios Leben und Wirken hat Dario Covi, der die Forschung in etwa fünfzehn einzelnen Aufsätzen

1 GIORGIO VASARI: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 Bde., Florenz 1878–1885, III, S. 357: „Ma in vero nell'arte della scultura e pittura ebbe la maniera alquanto dura e crudetta, come quello che con infinito studio se la guadagnò, più che col beneficio facilità della natura“.

2 VASARI in der Einleitung zu Teil III seiner Viten (wie Anm. 1, IV, S. 9): „quella facilità graziosa e dolce, che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive“.

3 HANS MACKOWSKY: *Verrocchio*; Bielefeld/Leipzig 1901; – LEO PLANISCIG: *Andrea del Verrocchio*; Wien 1941.

4 MAUD CRUTTWELL: *Verrocchio*; London 1904.

5 MARCEL REYMOND: *Verrocchio*; Paris 1906.

6 GÜNTHER PASSAVANT: *Andrea del Verrocchio als Maler*. Düsseldorf 1959; und DERS.: *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*; London 1969.

durch wichtige Ergebnisse seiner 1958 begonnenen, über vierzig Jahre währenden Studien zu diesem bedeutenden Künstler der Renaissance anregte und bereicherte. Seine Untersuchungen bilden eine wesentliche Grundlage der wissenschaftlichen Diskussion. Auch die 1997 erschienene Arbeit von Andrew Butterfield, die den Bildhauer Verrocchio ins Zentrum der Betrachtung stellt und zudem seine Gemälde und Zeichnungen behandelt, profitierte von diesen Forschungen⁷. Was von dem Verrocchio-Kenner Covi bislang jedoch fehlte, war eine Gesamtschau dieses Universalkünstlers.

Mit dem vom Florentiner Verlag Leo S. Olschki sorgfältig edierten Band über Andrea del Verrocchios Leben und Werk legt Covi jetzt die Bilanz seiner lebenslangen Beschäftigung mit diesem Künstler vor. Dabei kann sich der fünfundachtzigjährige Emeritus auf die direkte Anschauung der Originale sowie die genaue Kenntnis der Schrift- und Bildquellen stützen. Es ist erfreulich, daß der ehemalige Professor der University of Louisville (Kentucky) und Kurator der Kunstsammlung der Universität die Zeit gefunden hat, seine Forschungsergebnisse in einem Buch zusammenzufassen. Denn dies erlaubt ihm, anhand der vielen im Laufe der Jahre durch ihn entdeckten Dokumente eine zusammenhängende Chronologie der Werke und den Entwicklungsgang Verrocchios zu rekonstruieren. Verarbeitet hat Covi die Forschungsliteratur bis 2001. Aus den Anmerkungen geht jedoch hervor, daß einige Kapitel schon 1998 soweit fertiggestellt waren, daß er Neuerscheinungen seit diesem Zeitpunkt nicht mehr ausführlich berücksichtigt hat.

In neun chronologisch aufgebauten Kapiteln behandelt Covi die Werke Verrocchios nach Gattungen getrennt; eine Auswahl umstrittener Zuschreibungen diskutiert er in einem kommentierenden Katalogteil im Anhang; in einem zweiten Anhang stellt er transkribierte Dokumente zu dreiundfünfzig Themenbereichen zusammen. Die Kapitel zeichnen zunächst den Lebenslauf des Andrea di Michele di Francesco Cioni anhand von historischen Dokumenten nach, geben dann eine These zum Ursprung des Namens Verrocchio, den Andrea angenommen hat, und zu seiner Ausbildung. Das dritte Kapitel behandelt die frühen Skulpturen, das vierte die ‚Christus-Thomas-Gruppe‘, das fünfte die Skulpturen der siebziger Jahre, das sechste das Colleoni-Denkmal und andere späte Skulpturen, das siebente Verrocchio als Maler, das achte Verrocchio als Zeichner. Das neunte Kapitel gibt schließlich ein Resümee zu Verrocchios Kunst und seiner Nachfolge.

Auf der Grundlage einer Interpretation der Dokumente, von Vergleichen mit älteren Kunstwerken und der Forschungsliteratur setzt Covi sich vorwiegend stilkritisch mit den Werken auseinander. Ziel des Autors ist eine Würdigung Verrocchios als eines der bedeutendsten Künstler des Quattrocento. Ins Zentrum stellt er deshalb ausdrücklich nicht Verrocchios Tätigkeit als Lehrer und Leiter einer der produktivsten Werkstätten seiner Zeit.

Mit wenigen Ausnahmen verzichtet Covi auf pointierte Thesen und beschränkt sich auf die dokumentarisch gesicherten oder in der Forschung relativ einhellig aner-

7 ANDREW BUTTERFIELD: *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*; New Haven / London 1997.

kannten Werke. Eine Ausnahme bilden die Anfänge Verrocchios als Goldschmied und Bildhauer, die bis heute weitgehend im Dunkeln liegen.

Die bildhauerische Ausbildung Verrocchios macht Covi in der Werkstatt von Desiderio da Settignano aus und vermutet Verrocchios Beteiligung am Marsuppini-Grabmal. Der Forscher schreibt ihm den rechten schildhaltenden Putto, den rechten Engel in der Lunette und den linken, eine Girlande haltenden Putto des Grabmales zu und schließt sich damit im wesentlichen einer schon von Ulrich Middeldorf formulierten These an⁸.

Das Auferstehungsrelief aus Careggi, heute im Bargello, datiert Covi sehr früh, vor 1464, ebenso wie die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Tonplastik eines ‚Schlafenden Jünglings‘ in Berlin. Das 1465/66 entstandene Grabmal des Theologen Fra Giuliano Verrocchio in Santa Croce hält Covi, von ihm selbst schon früher vorgeschlagen, für Andreas erstes eigenständiges skulpturales Werk aus Marmor (S. 35–38). Neben stilistischen Argumenten gibt er eine ausführliche Analyse der historischen Quellen wie verschiedener Einträge im „catasto“, den Steuererklärungen. Mit ihnen versucht er auch die These zu untermauern, daß Andrea di Michele di Francesco Cioni den Namen des Verstorbenen angenommen habe (S. 35–38)⁹. Laut Covi folgen dann 1465 bis 1467 das Grabmal des Cosimo il Vecchio (S. 38–45) und um 1467 der bronzene ‚David‘ (S. 45–50). Im Falle des Lavabo in der Alten Sakristei von San Lorenzo vertritt Covi – im Unterschied zu der verbreiteten Skepsis¹⁰ gegenüber einer Zuschreibung des gesamten, später veränderten Werkes an Verrocchio – die Auffassung, es sei von dem jungen Bildhauer in der Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts geschaffen worden. Durch Dokumente gesichert ist, daß Verrocchio 1468/69 an dem Leuchter für den Palazzo della Signoria, heute im Rijksmuseum in Amsterdam, arbeitete (S. 56–60). Laut Covi folgte die Büste einer ‚Jungen Frau‘, heute in der Frick Collection (S. 60–63); zwischen 1468 und 1471 datierbar ist schließlich die Palla aus gehämmerten Kupferplatten für die Domkuppel (S. 63).

Als Charakteristika des jungen, eigenständig arbeitenden Künstlers nennt Covi Verrocchios Präzision im Detail, sein technisches Geschick, seine Sensibilität bezüglich der Kombination unterschiedlicher Materialien, seinen Sinn für straffe Oberflächen sowie asketische Qualitäten (S. 69).

Im Kapitel über die Gruppe mit dem ‚Ungläubigen Thomas‘ faßt Covi weitgehend schon bekannte, zum Teil von ihm selbst publizierte Erkenntnisse zusammen. Die genaue Planung und der Beginn der Arbeiten an den Figuren läßt sich trotz zahlreicher Dokumente nicht genau bestimmen. Erstmals 1467 wird Verrocchio in einem Dokument genannt, in dem zunächst von einer Statue die Rede ist. Im Unterschied zu anderen, in jüngerer Zeit publizierten Forschungsmeinungen, geht Covi davon aus,

8 ULRICH MIDDELDORF: Frühwerke des Andrea del Verrocchio, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 5, 1937–1940, S. 209–210.

9 BUTTERFIELD (wie Anm. 7, S. 3f.) dagegen hält eher dessen Bruder, den Goldschmied Francesco di Luca Verrocchio, für den Namenspatron des jungen Andrea.

10 BUTTERFIELD (wie Anm. 7, S. 9–12, Kat. Nr. 1) etwa schreibt Verrocchio nur die Lünette zu und datiert diese in die späten fünfziger Jahre, während er für den Rest Antonio Rossellino als Autor vermutet.

daß Verrocchio erst nach Beendigung der Arbeiten am Leuchter für den Palazzo della Signoria (1469), der Palla (1469–1471) sowie einer damit in Zusammenhang stehenden Reise nach Venedig, und dem Medicigrabmal (1469–1472) seit 1472 ernsthaft mit der Arbeit an der Gruppe begonnen hat¹¹ (S. 73f.). Covi ist der Meinung, die Christusfigur sei zwischen 1472 und 1476 modelliert und Anfang 1477 gegossen, die Figur des ‚Thomas‘ 1479 modelliert und 1481 gegossen worden. Eine Beteiligung Leonardos an der Gruppe hält der Autor für unwahrscheinlich. Covi glaubt, daß Verrocchio sich zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere wohl nicht mehr von den Ideen seines Schülers und Lehrlings hätte leiten lassen (S. 87).

Im folgenden Kapitel zeichnet Covi die an Aufträgen reichen siebziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts nach. 1471 erhielt Verrocchio den Auftrag für eine Balustrade für den Chor des Florentiner Domes, die er wohl nie begann (S. 89–90, Dok. 38); wahrscheinlich seit 1469 bis 1472 schuf er das Grabmal für Piero und Giovanni de'Medici (S. 89–98). Vor 1472 datiert Covi den ‚Putto mit dem Delphin‘, für den er unter anderem ein Vorbild in Venedig vermutet (S. 98–105). 1474 habe der Meister die bronzene Glocke für Montescalari gegossen, deren Spur sich im 19. Jahrhundert verliert (S. 105). Danach, um 1476, ordnet Covi das farbig gefaßte Terracottarelief der ‚Madonna mit dem Kind‘, das sich heute im Bargello befindet, in die Chronologie ein (S. 105–109). Anhand von Dokumenten lassen sich das Silberrelief mit der ‚Entauptung des Johannes‘ für die Opera del Duomo 1476/77 (S. 115–121) und die seit 1476 begonnene Arbeit am Forteguerrri-Kenotaph (S. 121–128) sicher datieren. Die Tonreliefs der ‚Engel‘ im Louvre sind, Covi zufolge, ca. 1480 entstanden. In Übereinstimmung mit der neueren Forschungsmeinung schreibt er den linken ‚Engel‘ Verrocchio zu, vermutet jedoch, daß der rechte von einem Assistenten geschaffen worden sei. Dieser sei aber nicht Leonardo gewesen, wie etwa Passavant meint (S. 154). Das Tonrelief einer ‚Grablegung‘, das sich ehemals in Berlin befunden hat, datiert Covi in die gleiche Zeit wie das Kenotaph (S. 128–131) und schließt eine von Butterfield vorgeschlagene Beeinflussung durch Leonardo aus¹².

Die nicht datierten Büsten des Giuliano de Medici (S. 131–133), die Büste der ‚Dame mit dem Blumenstrauß‘ (S. 135–138) sowie das Alexander-Relief in Washington (S. 138–143) sieht Covi in der Folge, um 1478, entstanden. Das Relief sei von Verrocchio mit Hilfe einer fremden Hand angefertigt worden. Bei dem Relief des ‚Scipio‘ im Louvre, das von der Forschung auch in diesem Zusammenhang diskutiert wurde, sieht Covi weder Verrocchios noch Leonardos Hand im Spiel. So lehnt Covi auch Lajos Vayers These ab, nach der es zwei Paare von einander gegenüberstehenden Feldherren gegeben habe¹³. Ein eigenes Unterkapitel widmet der Autor dem Tornabuoni-

11 BUTTERFIELD (wie Anm. 7, S. 60), schließt aus den gleichen Dokumenten, die Figur sei schon 1470 soweit fertig gewesen, daß sie hätte gegossen werden können und daß der Guß zwischen 1470 und 1476 ausgeführt worden sei. Covi und Butterfield kommen häufig zu unterschiedlichen Ergebnissen in der Auswertung der Quellen. So etwa bei der Berechnung der Kosten für die Gruppe.

12 BUTTERFIELD datiert es in die erste Hälfte der achtziger Jahre und damit später als die ‚Anbetung der Könige‘ von Leonardo, die dieser 1481 begonnen hat. Butterfield geht von einem Einfluß Leonardos aus (wie Anm. 7, S. 56).

13 LAJOS VAYER: *Il Vasari e l'arte del Rinascimento in Ungheria*, in: *Il Vasari. Storiografo e artista (Atti*

Relief im Bargello (S. 144–149), daß er jedoch aus dem Werk Verrocchios ausscheidet, womit er sich im Einklang mit den meisten Forschern befindet, die es in der Regel Francesco di Simone Ferrucci zuschreiben¹⁴.

Das Colleoni-Denkmal sieht Covi als Höhepunkt des bisherigen Kunstschaffens Verrocchios und schreibt Alessandro Leopardi nur den Guß und die Oberflächenbearbeitung zu (S. 151–163). Alle weiteren späten Skulpturen betrachtet der Autor entweder als Werkstattarbeiten ohne Verrocchios Beteiligung, aber nach dessen Entwurf, – so den ‚Putto‘ in San Francisco (S. 163–167) und die zwei verlorenen Terracottaputten aus Berlin, oder, wie den ‚Putto‘ in Washington, in einer späten Phase in Verrocchios Werkstatt oder auch kurz nach seinem Tod entstanden. In diesem Falle geht Covi nicht einmal davon aus, daß Verrocchio den Entwurf dafür geliefert habe (S. 167–170).

In einem eigenen Kapitel würdigt Covi Verrocchio als Maler. Nur drei Gemälde schreibt er dem Künstler direkt zu. Er sieht Verrocchios Tätigkeit auf diesem Gebiet auf die Jahre zwischen 1469 und 1475 beschränkt. Für die ‚Madonna di Piazza‘ in Pistoia läßt sich Verrocchios Beteiligung anhand von Dokumenten nachweisen. Darüber hinaus schließt sich Covi weitgehend älteren in der Forschungsliteratur vertretenen Auffassungen an. Er erkennt in der ‚Sacra Conversazione‘ Verrocchios Entwurf und vermutet, dieser habe das Gemälde auch teilweise ausgeführt, Lorenzo di Credi habe es jedoch vollendet (S. 174–180). Auch die ‚Taufe Christi‘ sieht er als Entwurf Verrocchios an (S. 181–188), der zwischen 1469 und 1472 von ihm selbst, dann, relativ spät, 1473 und 1476 von Leonardo und einem unbekanntem Mitarbeiter überarbeitet und ausgeführt worden sei. Covi bedauert, daß es keine zugänglichen Infrarotreflektographien gebe, die eine Händescheidung bestätigen könnten (S. 187). Offenbar ist ihm in diesem Falle die Publikation der Aufnahmen durch Umberto Baldini entgangen, aus denen sich wichtige Informationen ablesen lassen¹⁵.

Als weiteres Werk Verrocchios behandelt Covi die Berliner ‚Madonna‘ (104A), die er um 1470 datiert (S. 188–192). Das Budapester Altarbild dagegen schreibt er im wesentlichen Biagio d’Antonio zu, der in der Werkstatt Verrocchios arbeitete (S. 192–197). Als verrocchiesk behandelt er auch die zweite ‚Madonna‘ in Berlin (108A), in der er die Hand des Domenico Ghirlandaio erkennt, dies gilt auch für die ‚Madonna mit Kind und zwei Engeln‘ in London, bei der er jedoch eine Mitarbeit Lorenzo di Credis vermutet. Bei den ‚Madonnen‘ im Städel in Frankfurt und der ‚Anbetenden Madonna‘ in Edinburgh sieht er Ghirlandaio nach Vorbild von Verrocchios Madonnen-Relief im Bargello arbeiten. Bei der letzteren hält Covi eine Beteiligung Leonardos für möglich (S. 206–207).

In dem Kapitel über Verrocchio als Zeichner (S. 215–247) bespricht Covi in ähnlicher Weise die dem Künstler in der Literatur zugeschriebenen Zeichnungen. Zu den Blättern, die der Autor ihm zuschreibt, gehören – um nur einige wenige zu nennen – das Blatt mit einem Frauenkopf im British Museum in London, die ‚Putti‘ im Louvre

del Congresso internazionale nel IV centenario della morte; Arezzo/Florenz 1974); Florenz 1976, S. 501–524.

14 U. a. PASSAVANT (wie Anm. 6); Butterfield (wie Anm. 7).

15 UMBERTO BALDINI: *Un Leonardo inedito*; Florenz 1992.

in Paris, die Pferdezeichnung mit Maßangaben im Metropolitan Museum in New York. Der interessanten Frage, in welchem Zusammenhang die Zeichnungen zu den anderen Werken unterschiedlicher Gattungen stehen oder der Frage nach der Bedeutung, die Zeichnungen für Verrocchio hatten, geht Covi bedauerlicherweise nur sehr am Rande nach.

In seiner abschließenden Würdigung hebt Covi Verrocchios Gespür für „design“ hervor, seine Fähigkeit, Figuren in Bewegung realistisch darzustellen sowie eine Qualität der Skulpturen, die er als „malerisch“ bezeichnet und die er als Ergebnis von Verrocchios Aufenthalt in Venedig 1469 ansieht¹⁶. Als Neuerung hebt Covi die in vielen der behandelten Werke zu beobachtende Darstellung von geistiger Bewegung hervor. Zu Recht betont Covi, daß es diese Eigenschaften waren, die Verrocchios Kunst zu einer Quelle der Inspiration für die jüngere Generation von Künstlern machte und mit denen er Tendenzen der Hochrenaissance vorwegnahm.

Ein Anhang behandelt in Katalogform sechs – meist jüngst von Butterfield 1997 neu oder erneut vorgeschlagene – Zuschreibungen an Verrocchio, die Covi allesamt ablehnt. Es sind die ‚Piagnona‘ genannte Glocke im Museum von San Marco, die Büste von Francesco Sasseti im Bargello, eine Christusbüste in New York, ein 1992 von Beatrice Paolozzi Strozzi entdeckter und Verrocchio zugeschriebener ‚Gekreuzigter‘ im Bargello, das Relief des ‚Auferstandenen Christus‘, ehemals S. Maria Peretola, Florenz (1919 gestohlen), und das Relief der ‚Taube des Heiligen Geistes‘ (ebenfalls 1919 gestohlen), sowie die Statuette eines ‚Kämpfers‘ im Bargello.

Andere durchaus bemerkenswerte Neuzuschreibungen bleiben dagegen unerwähnt, so zum Beispiel der in Tempera ausgeführte Kopf des ‚Hl. Donatus‘ in New Yorker Privatbesitz, bei dem es sich möglicherweise um ein Modell für die gleichnamige Figur in der ‚Madonna di Piazza‘ handelt¹⁷.

Einen wichtigen Teil der Arbeit macht der dokumentarische Anhang von 96 Seiten aus. Covi hat im Laufe der Jahre viele Dokumente in Aufsätzen publiziert und auf diese Weise der Forschung zugänglich gemacht. Hier ergänzt er sie und versieht sie mit einer „Publikationsgeschichte“, einer Aktualisierung der Archivsignaturen und Korrekturen. Viele der jetzt neu publizierten Funde bieten zunächst noch keine neuen Datierungs- oder Interpretationsansätze, vervollständigen vielmehr das Bild des „amtlichen“ Andrea. Eine im Schriftbild hervorgehobene Kennzeichnung der einzelnen Dokumente wäre bei der Benutzung des Anhangs hilfreich gewesen.

Covis Beschreibungen der Kunstwerke zeichnen sich meist durch eine einfühlsame Charakterisierung aus. Die Darstellung wäre allerdings pointierter und ließe sich interessanter lesen, wenn der Autor darauf verzichtet hätte, die Forschungsdiskussion und die Analyse der Dokumente im Fließtext jeweils an den Anfang zu stellen. Zudem zeigen die Analysen von Covi, daß mit seiner Methode wenig neue Erkenntnisse von Verrocchios Wirken und Bedeutung zu erwarten sind. Dazu tragen

16 So schon in: DARIO COVI: Verrocchio and Venice, 1469, in: *The Art Bulletin* 54, 1983, S. 253–273.

17 MARTIN KEMP: Verrocchio's „San Donato“ and the Chiesina della Vergine di Piazza in Pistoia, in: *Pantheon* 56, 1998, S. 25–34.

neue Fragestellungen bei, wie etwa die Rekonstruktion von Verrocchios Entwurfspraxis oder das Funktionieren seiner Werkstatt sowie die Frage nach der Rolle einzelner Schüler und Mitarbeiter, nach der Ikonographie und ihrem Zusammenhang mit den Vorstellungen der Auftraggeber. All diese Fragen behandelt Covi eher beiläufig oder klammert sie sogar explizit aus. Daß eine solche Art der Annäherung aber neue Einsichten fördert, hat beispielsweise Butterfield 1997 mit seiner Verrocchio-Monographie demonstriert, in der er besonders Fragen nach den Auftraggebern und der Ikonographie und ihren Quellen nachgegangen ist.

Um einer „Ehrenrettung“ Verrocchios gegenüber älteren Einschätzungen willen, trennt Covi dessen Œuvre zu stark von dem seiner Schüler und Mitarbeiter. Gerade die Arbeitsweise dieses Meisters förderte jedoch den kollegialen Austausch, der dann auch seine Werke prägte¹⁸.

Dario Covi hat eine hervorragende Zusammenfassung und Abrundung seiner eigenen Untersuchungen zu Verrocchio vorgelegt; zu vielen Fragestellungen der gegenwärtigen Forschung kann die Arbeit allerdings nur wenig beitragen.

FRANZISKA WINDT

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

18 Siehe dazu u. a. FRANZISKA WINDT: *Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Malerei und Plastik*; Münster 2003.

Antonello da Messina. Der heilige Sebastian. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes; Katalog hrsg. von Andreas Henning und Günter Ohlhoff für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Dresden: Michael Sandstein Verlag 2005; ISBN 3-937602-49-6; 92 S., zahlr. farbige Ill.; € 19,80

Antonello da Messinas ‚Heiliger Sebastian‘ in der Dresdner Gemäldegalerie feiert seine Wiedergeburt. Nach vierjähriger Restaurierung ist das Bild in die Galerie zurückgekehrt und kann nun erstmals in neuerer Zeit in seiner ganzen malerischen Pracht gewürdigt werden. Galt der ‚Heilige Sebastian‘ schon immer als das grandiose späte Hauptwerk des Meisters, so bestätigt sich dieser Eindruck jetzt erst recht. Aus Anlaß der glanzvollen Rückkehr des Bildes in die Galerie wurde eine „Kabinettausstellung“ eingerichtet, zu der ein sehr ansprechender, reich bebildeter Katalog erschien.

Im hinteren Teil des Kataloges (S. 47 ff.) wird ausführlich über die Restaurierung und die maltechnischen Untersuchungen berichtet. Das Bild befand sich seit seinem Ankauf 1873 aus einer Wiener Sammlung in einem beklagenswerten Zustand, da es zu einem unbekanntem Zeitpunkt von Holz auf Leinwand übertragen worden war und dabei schwerwiegende Schäden davongetragen hatte. Günter Ohlhoff, der die überaus schwierige und langwierige Restaurierung durchgeführt hat, dokumentiert sowohl den schlechten Erhaltungszustand als auch Art und Umfang der notwendig gewordenen Retuschen, die dem Bild seinen ursprünglichen malerischen Glanz wie-