

L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)

Ausstellungskatalog, Florenz, Galleria dell'Accademia, 1. Juni bis 26. September 2004, hrsg. von Angelo Tartuferi und Mario Scalini. Florenz und Mailand 2004 (Giunti Ed., 216 S., Abb., ISBN 88-090-3695-6

Einigen Mutes bedurfte es gewiß, ein Panorama der Florentiner Kunst der zweiten Dugentohälfte auszubreiten, wie es die Galleria dell'Accademia in Florenz im Rahmen einer anspruchsvollen und bedeutenden Ausstellung unternommen hat. Dante wurde dabei offenbar als Zugpferd in den Titel aufgenommen, um dem einem breiteren Publikum unvertrauten, manchmal etwas spröden Material ein Gesicht zu geben, wenngleich die Kunstgeschichte mit dem Begriff »Dantezeit« sonst eher die 1. Hälfte des Trecento bezeichnet. Mit den Lebensdaten des Dichters (1265-1321) kommt beides nicht zur Deckung. Die eindrucksvolle Schau blieb mit 64 Exponaten überblickbar; fast alle Kunstgattungen waren vertreten, von der Tafelmalerei und Skulptur über die Goldschmiedekunst und Buchmalerei bis zu einer Glocke, hölzernen Türflügeln oder ornamentalem Baudekor. In der hochkarätigen Malereisektion hatte man zahlreiche verstreute und z. T. nicht leicht zugängliche Tafeln zusammengetragen, die einen lehrreichen Blick auf die Florentiner Dugentomalerei boten. Hier konnte auf eine längere Forschungstradition zurückgegriffen werden, wohingegen in den anderen Bereichen oft noch Pionierarbeit zu leisten war.

Der Katalog zur Ausstellung beginnt mit zwei konzisen historischen Einführungen in das mittelalterliche Florenz (14-49). Franco Cardini arbeitet in seinem Überblick über die politische Geschichte der Kommune im Zeitraum zwischen der ersten Prägung des Goldflorin (1252) und der verheerenden Arnöberschwemmung von 1333 heraus, wie »Florentia« nach eher provinziellen Anfängen erst ab der Mitte des 13. Jh.s ihrem Namen Ehre machte und sich zur blühenden Stadt mit prosperierendem Handel und Bankenwesen sowie

politischer Vormachtstellung in der Toskana entwickelte, wie die neuen Bettelorden mit ihren *studia* zur Hebung des Bildungsniveaus beitrugen, und wie deren (S. Croce, S. Maria Novella) und der Kommune Bautätigkeit (Dom, Palazzo Vecchio) in der 2. Jahrhunderthälfte die urbane Struktur der Stadt veränderte und den Künstlern ein reiches Betätigungsfeld bot. Daran anknüpfend stellen Riccardo Francovich und Emiliano Scampoli in ihrem durch anschaulich gestaltete Pläne und Karten illustrierten Beitrag die Stadtentwicklung von den Anfängen bis zur Errichtung des Palazzo Vecchio dar. Für das letzte Viertel des Dugento messen sie Arnolfo di Cambio die Rolle des leitenden Stadtplaners, gleichsam eines George Eugène Haussmann von Florenz, zu. Die einzelnen Bauprojekte werden im Kontext der urbanistischen Feinstruktur der jeweiligen Stadtviertel besprochen.

Den Kern der Publikation bilden die einführenden Essays zu den einzelnen Kunstgattungen und die Objekteinträge mit einem kurzen Überblick über die Forschungsgeschichte, einer Stellungnahme des Verfassers und einer knappen Bibliographie. Alle ausgestellten Werke sind in guten Farbabbildungen reproduziert (Ausnahmen: Kat. 10, 20); bei großen Formaten wären zusätzliche Detailaufnahmen wünschenswert gewesen.

In die Tafelmalerei führt Angelo Tartuferi ein (50-65), der im wesentlichen, an den verschiedenen Meistern orientiert, Bekanntes zusammenfaßt (vgl. ders., *La pittura a Firenze nel Duecento*, Florenz 1990). Einige Neuigkeiten in Kürze: Das Dominikusfresko in S. Domenico zu Pistoia wird nun Salerno di Coppo gegeben (55 mit fig. 8), die Madonnen tafel in Warschau dem »Maestro di Varlungo« (64 mit fig. 24); das Tafelkreuz in Oslo (57ff. mit

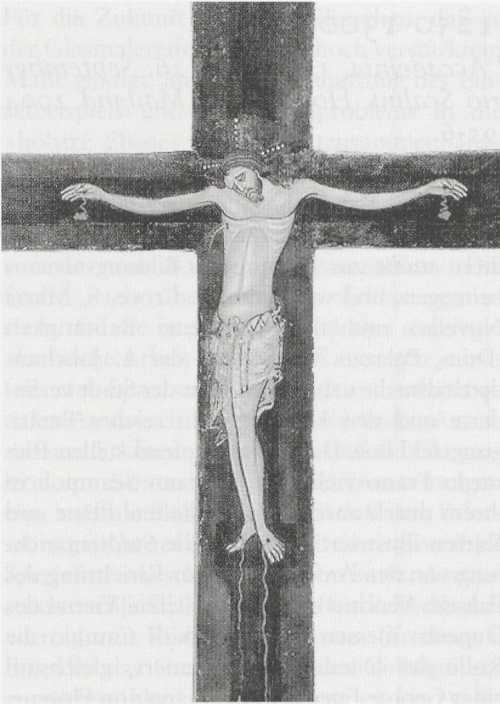


Abb. 1 Doppelseitiges Tafelkreuz: Christus patiens. Venedig, Fondazione Cini (Kat. S. 93)

fig. 15), dem Agatha-Meister zugeschrieben (obwohl die für diesen so charakteristische scharf geschnittene, »pfeilförmige« Nasenwurzel fehlt, vgl. Kat. 3, 4), wird später als bisher, um 1270/75, datiert; der Odescalchi-Kruzifixus, in der Sieneser Duccio-Ausstellung 2003 von Bellosi und Bagnoli Duccio selbst zugeschrieben, wird entschieden von letzterem abgerückt und in Mittelitalien lokalisiert (59 mit fig. 17; vgl. Ausst.kat. *Duccio. Alle origini della pittura senese*, hrsg. v. A. Bagnoli u. a., Mailand 2003, 126ff. u. 162; Begründung der Gegenthese in: Ausst.kat. *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, hrsg. v. T. Strinati / A. Tartuferi, Mailand 2004, 21ff. u. 39-42).

Nicht in der Ausstellung gezeigt, aber im Einführungse-ssay besprochen wurde ein problematisches Madonnen-täfelchen in Dresden, welches von Bellosi der Schule des Giunta Pisano zugewiesen (*Cimabue*, Mailand 1998, 116) und hier als Werk des mit diesem in

enger Verbindung stehenden Florentiner »Maestro di S. Maria Primerana« betrachtet wird (52 u. fig. 6), was in beiden Fällen eine Datierung um die Jahrhundertmitte impliziert. Eine solche Zeitstellung, die der stilistische Gesamteindruck zunächst nahelegt, ist jedoch m. E. ausgeschlossen: Der elaborierte hölzerne Fußstuhl mit seinen auf Knäufen ruhenden Bögen setzt – wie Bellosi bereits erkannte, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen – die bei Cimabue, Duccio und ihrem Umkreis beliebten Fußstuhlkonstruktionen voraus (vgl. zuletzt J. Polzer, *The »Byzantine« Kahn and Mellon Madonnas: Concerning their Chronology, Place of Origin, and Method of Analysis*, in: *Arte Cristiana* XC, 2002, 401-410, bes. 405-410), woraus sich eine Datierung des Dresdener Bildes frühestens in die 1280er Jahre ergibt. Wie anders Fußstühle vorher aussahen, davon vermitteln die aus dem 3. Viertel des Dugento datierenden Tafeln in der Ausstellung ein anschauliches Bild. Daß die Innovation vom Meister der eher mittelmäßigen Dresdener Madonna ausgegangen und erst Jahrzehnte später aufgegriffen worden wäre, erscheint kaum denkbar. Akzeptiert man die Spätdatierung, so resultiert daraus freilich, daß eine Zuschreibung an Giunta oder einen Zeitgenossen nicht möglich ist, und wir es vielmehr mit einem rückständigen Werk der folgenden Generation zu tun haben.

Die ersten beiden Katalognummern, die Stigmatisations-tafel der Uffizien (Kat. 1) und das Michaelsdossale aus Vico l'Abate (Kat. 2), spielen seit langem eine wichtige Rolle in der Diskussion um Coppo di Marcovaldo und sein Umfeld. Obgleich Coppo durch seine Signatur (*Madonna del Bordone*, 1261) namentlich bekannt und auch dokumentarisch bezeugt ist, stellt die Abgrenzung seines Œuvres eines der schwierigsten Probleme der Florentiner Dugentomalerei dar. Tartuferi und Casazza schreiben im Katalog das Michaelsdossale Coppo selbst zu, mit der Mehrheit der Forschung seit Boskovits, die Stigmatisation hingegen, anders als die meisten Forscher seit Garrison, nicht dem »Maestro del S. Francesco Bardi«, sondern dem nach einem Kruzifixus in den Uffizien benannten »Maestro della Croce n. 434«, der für die Entwicklung des jungen Coppo wichtig, aber von ihm zu unterscheiden sei. Motivisch erscheinen die Tafeln schwer vergleichbar, doch bot die Ausstellung eine willkommene Gelegenheit zum Detailvergleich, der m. E. klarstellt, daß beide Werke derselben Hand zuzuweisen sind (so bereits R.

Longhi, *Giudizio sul Duecento* [1939], in: *Proporzioni* II, 1948, 5-54, hier 41).

Der rundliche Kopf des Seraphs läßt sich gut mit den Engeln der Michaelstafel vergleichen. Viel mehr Aussagekraft besitzen aber scheinbar sekundäre Details, etwa die Gestaltung der Felsen in der Stigmatisation, gegenübergestellt den Felsformationen in der Vorbereitung des Thrones (Michaelstafel, oben links) oder dem Stierwunder (Mitte rechts); Man beachte jeweils die Einschnürung an der Felsspitze, die Weißhöhung mit parallel geführten Linien, das zwischen die Felsen gleichsam eingeklemmte, fächerartig angeordnete, nach außen sich verzweigende Gebüsch mit den weißen Punkten, ferner die in feinen Linien mehrfach verzweigten Gräser (Sieg über Lucifer, Mitte links). Die Ornamentik der Architekturen weist ebenfalls Parallelen auf, die über die relativ ausgeprägte Gleichförmigkeit der Architekturdarstellung in der toskanischen Dugentomalerei vor Cimabue hinausgehen; so kehrt etwa das Band aus fünfblättrigen Palmetten von der Stigmatisation in der Erscheinung vor dem Bischof von Siponto (unten rechts) wieder (F. Pasut, *Ornamental Painting in Italy* [1250-1310]. *An Illustrated Index*, Florenz 2003, no. 778, 781: »Foliated motifs«, fig. XII), ebenso das rote »Gebälk« mit identischem Muster (nicht bei Pasut). Die Flügel des Seraphs sind in der gleichen Weise gebildet wie die Engelsflügel in der Vorbereitung des Thrones (oben links); auf die braunen Federn mit identischer Goldschraffur folgen weiße, dann hellrote Federn. Auch die Rahmen sind gleichartig dekoriert mit Halbkugeln aus Pastiglia oder Holz und demselben inneren Ornamentband (Pasut, no. 545, 550: »Foliated motifs«, fig. I).

Ob man diesen Meister mit Coppo identifizieren darf, scheint eher fraglich. Boskovits' Vergleich der vor Christus erscheinenden Engel (Michaelstafel, oben rechts) mit denen der von Coppo signierten Madonna del Bordone, mit welchem er die Zuschreibung begründet (Intorno a Coppo di Marcovaldo, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, hrsg. v. M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto / P. Dal Poggetto, Mailand 1977, I, 94-105, hier 99 u. fig. 77/79), legt wohl eher das Gegenteil nahe: Die Engel des Michaelsdossales sind kräftiger gebildet, der Körper tritt stärker unter dem Gewand hervor, die Füße sind proportional größer, die Faltenstege ausgeprägter modelliert, das Lorum anders dekoriert, das Untergesicht breit und gerundet, ebenso die Brauenbögen. Auch der Gewandstil der Michaelsfigur ist kaum mit dem »volume style« der

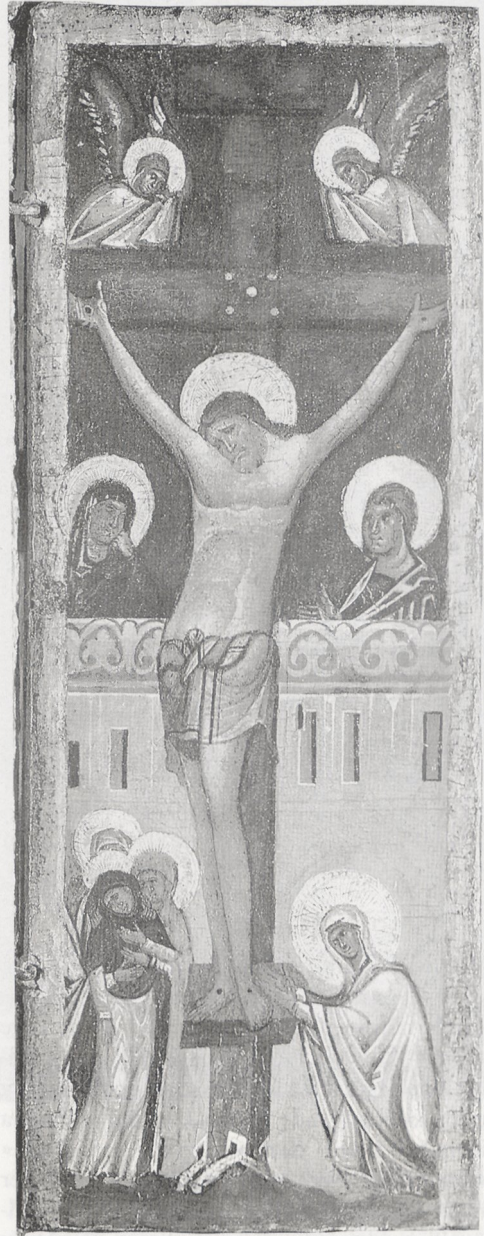


Abb. 2 »Maestro di S. Maria Primerana«, Tabernakel, rechter Flügel: Kreuzigung. Princeton, Princeton University Art Museum (M. Boskovits, *The Origins of Flor. Painting*, Florenz 1993, S. 434)



Abb. 3 »Maestro di Varlungo«, Maria mit dem Kind und Engeln. New York, Metropolitan Museum of Art (Kat. S. 121)

Coppo-Madonna vergleichbar, ebensowenig der in Gesamtanlage wie Details völlig abweichende Thron. Zur Klärung der Autorfrage müßten die Vergleiche freilich auf den Uffizien-Kruzifixus n. 434 und die damit eng zusammenhängende Franziskustafel in Pistoia einerseits sowie den »S. Francesco Bardi« andererseits ausgedehnt werden. Nach einer ersten Durchsicht der szenischen Darstellungen der genannten Tafeln scheint mir die Nähe zu letzterem größer.

Für die Madonna del Popolo aus dem Florentiner Carmine (Kat. 4) wird die Grundsteinlegung des Kirchenbaus 1268 als *terminus post quem* betrachtet und die Tafel ca. 1275/80

datiert. Seit alter Zeit in einem Bau bezeugte Bilder müssen freilich nicht in Zusammenhang mit der Grundsteinweihe entstanden sein, doch paßt die Datierung zum Stillbefund. Schwierigkeiten bereitet die Herleitung des Stiles des Agatha-Meisters, der für die Carmine-Tafel verantwortlich zeichnen dürfte. Bezüge zum »Maestro di S. Maria Primerana« oder zum Pisaner »Maestro di S. Martino« (59) vermag ich ebensowenig zu erkennen wie die von Coor-Achenbach und Paolucci behauptete Auseinandersetzung mit Coppo (C.-A., *Two Additions to the Works of a Florentine Dugento Atelier*, in: *The Burlington Magazine* XCII, 1950, 94-97; P. in: *Ausst.kat. Capolavori e Restauri*, Florenz 1986, 424f.). Eher wäre an eine Rezeption zeitgenössischer sienesischer Malerei zu denken.

Der Giebel mit dem von Engeln flankierten Christus hat seine m. W. einzigen Parallelen in der S. Domenico-Madonna des Guido da Siena (wohl ebenfalls 1270er) und in der davon abhängigen Madonna in S. Gimignano (dazu J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, 30-43 mit fig. 14f. bzw. 104ff. mit fig. 60). Stilistisch erscheint die Gewandbildung kaum mit Coppo ganz andersartigem »volume style« vereinbar, sondern viel eher mit der eponymen Tafel des Sieneser Klarissenmeisters (Christus und Maria thronend; dazu ebd., 67f. mit fig. 34) und seinem üppigen Einsatz gegenläufiger Goldschraffuren. Man vergleiche etwa den über das rechte Knie gelegten, in einer Faltenröhre endenden Mantelzipfel und die herauspräparierte Kniepartie mit der Christusfigur in Siena oder die prismatisch gebrochenen Falten samt gezacktem Saum und die aufstehende Schlaufe über dem rechten Fuß der Madonna mit den entsprechenden Faltenkonfigurationen bei der Maria des Klarissenkonvents.

Gelegenheit bot die Ausstellung auch, das kleine Tafelkreuz in Venedig (Abb. 1, Kat. 6), welches auf der einen Seite den *Christus triumphans*, auf der anderen den *Christus patiens* zeigt und von Tartuferi und Scudieri dem S.-Maria-Primerana-Meister zugeschrieben wird, gemeinsam mit der eponymen Madonnentafel aus Fiesole (Kat. 5) zu betrachten. Letztere wird aufgrund ihrer Nähe zu Maria und Johannes auf den *tablette* von Giunta Pisanos Kruzifixus in Pisa mit Recht früh angesetzt (ca. 1255). Vorder- und Rückseite stammen von derselben Hand, für deren



Abb. 4
Duccio, Rucellai-
Madonna, 1285. Florenz,
Uffizien (ZI München)

Identifizierung mit dem S.-Maria-Primerana-Meister motivisch eigentlich nur die Augenpartie des *Christus triumphans* angeführt werden kann, deren fast kreisrunde Höhlen mit dem Schatten unter dem Unterlid in der Tat an sein »Markenzeichen« erinnern. Die Aussagekraft dieses winzigen Details sollte aber nicht überschätzt werden. Der Mund des Gekreuz-

igten etwa ist durchaus breiter als bei der Madonna, und die Feinheit und Transparenz des reich gefältelten Perizoma läßt sich nicht ohne weiteres mit der gröberen Gewandbehandlung der Fiesolaner Tafel vereinbaren. Scudieris Hinweis auf das in Princeton aufbewahrte Tabernakel, dessen Madonna zweifellos die Hand des S.-Maria-Primerana-Meisters

verrät, führt beim Vergleich m. E. zum gegenteiligen Ergebnis. Das Gesicht des *Christus patiens* in Venedig ist gegenüber der Kreuzigung auf dem rechten Flügel des Tabernakels (Abb. 2) spitzer, die Bauchpartie in abweichender Weise stilisiert, das Perizoma komplex gefältelt und von delikater Transparenz; insgesamt ist bei annähernd gleicher Größe der venezianische Christus qualitativ überlegen. Eine Zuschreibung an den S.-Maria-Primerana-Meister kommt daher m. E. kaum in Betracht. Auf jeden Fall hängt er eng mit Giunta Pisanos Kruzifixus in Assisi zusammen, so daß die Zuweisung der älteren Forschung an Giunta vielleicht wieder zu erwägen ist.

Gut vergleichen ließ sich eine aus New York entlehnte Madonnen tafel (Abb. 3, Kat. 20) des »Maestro di Varlungo« mit dem namen gebenden Florentiner Werk (Kat. 19). Gesichtsbildung und Gewandbehandlung bestätigen Tartuferis und Parentis Zuschreibung an diesen Maler, der gerne als Vorläufer oder *alter ego* des jungen Giotto betrachtet wird. Mit Recht weist Parenti aber darauf hin, daß Gewandstil und Thron eher von Duccios Rucellai-Madonna (Abb. 4) als von Giotto's Madonna aus S. Giorgio alla Costa (Kat. 23) herzuleiten sind.

Die Abhängigkeit von der Duccio-Tafel ist evident: Man vergleiche die Sitzhaltung der Madonna, die Modellierung der Mantelfalten, die linke Hand Mariens, die langgezogene Mantelschlinge um ihre Rechte, den Rhythmus des schwingenden Mantelsaums, den hölzernen Thron. Daraus folgt eine Entstehung um 1290. Die namengebende Tafel (Kat. 19) ist früher, wohl um 1280/85, anzusetzen. Darauf weisen neben dem Fehlen von Anregungen Duccios etwa auch die rote Haube Mariens, die später generell verschwindet, die altertümlichere Thronform und die steifere Haltung der Hände. Am Beispiel der New Yorker Madonna, welche anders als die Madonnen von S. Remigio (Kat. 14) und S. Andrea a Mosciano in der Diskussion zur Duccio-Rezeption in Florenz bislang merkwürdigerweise keine Rolle spielt, läßt sich der Einfluß der 1285 für S. Maria Novella geschaffenen Rucellai-Madonna auf die Florentiner Malerei mustergültig studieren. – Zu der kurzfristig nicht ausgiebigen Madonna aus Castelfiorentino (Kat. 21) vgl. B. Eclercy, Rez. Ausst.kat. Duccio, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (im Druck), mit auf eine Analyse des Nimbendekors gestützter Lokalisierung nach Siena.

Mario Scalini's Essay stellt Skulptur und Bauzuzie in den historischen Kontext der Bedürfnisse nach Repräsentation und »symbolischer Kommunikation« in der Guelfenstadt (66-82). Eine Interpretation von Stil im Sinne einer politischen Ikonologie, die im Titel anklingt (»Arte guelfa, arte ghibellina«), wird mit kluger Zurückhaltung betrieben.

Breiten Raum nimmt die Diskussion eines Werkkomplexes ein, welcher mit dem Namen des »Maestro di S. Giorgio di Costa« verbunden wird, eines vielleicht byzantinisch geschulten Bildhauers, benannt nach dem Relief des drachentötenden Georg von der Porta S. Giorgio (Kat. 25). Ihm werden hier auch die als Altar in der Cappella Castellani in S. Croce wiederverwendeten Fragmente eines Sarkophags (fig. 11-14, 26) sowie das in der SS. Annunziata befindliche Kenotaph des 1289 verstorbenen Guglielmo di Durfort (fig. 15, 16) zugeschrieben. Aufgrund der motivischen Unterschiede ist dies nicht leicht zu beurteilen. Sarkophag und Kenotaph verbindet auf jeden Fall dieselbe Vorliebe für einen reich profilierten Rahmen und dessen Überschneidung durch die Figuren, die sich eher vor als im Rahmen zu bewegen scheinen, wohingegen der in seiner Komposition wohl an Siegelbilder (Kat. 55, 56) angelehnte Georg geradezu in den kastenartigen Rahmen des Reliefs eingezwängt wirkt.

In den Einträgen zu dieser Sektion erfahren zahlreiche, großenteils unpublizierte Fragmente von plastischem Bauschmuck ausführliche Behandlung. Hier sei nur auf zwei Zuschreibungen an Arnolfo di Cambio eingegangen. Ein Verkündigungsrelief in London (Kat. 37) gilt meist als Antependium oder – wie bei Scalini – als Dossale, obwohl die asymmetrische architektonische Rahmung eine Bestimmung als »opera dal significato sostanzialmente autonomo« (144) unwahrscheinlich macht und eher auf ein Fragment aus einem größeren Zusammenhang (Kanzel?) schließen läßt.

Umstritten ist das chronologische Verhältnis zu einem motivisch ähnlichen, in Datierung und Zuschreibung (Girollo da Como?) schwierigen Verkündigungsrelief (fig. 18), welches in der Außenwand des Florentiner Domes vermauert wurde. Scalini betrachtet das Domrelief als das frühere Werk (gegen J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, I, 20ff., und E. Neri Lusanna, *Precisazioni sul rilievo arnolfiano del Victoria & Albert Museum di Londra*, in: *Studi di Storia dell'Arte sul Medioevo e sul Rinascimento nel centena-*

rio della nascita di Mario Salmi, Florenz 1992, I, 401-413); seine Schlußfolgerung, Kat. 37 habe das Florentiner Relief ersetzt und sei ebenfalls von der Compagnia dei Laudesi in Auftrag gegeben worden, erscheint nicht zwingend. Festzuhalten bleibt die enge Anlehnung der Londoner Verkündigung an die Siener Domkanzel des Nicola Pisano (M. Seidel, Die Verkündigungsgruppe der Siener Domkanzel, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* XXI, 1970, 18-72, hier 26f.).

Die Zuschreibung des Reliefs an Arnolfo di Cambio und eine Datierung gegen 1300 lassen sich durch den Vergleich des Engels mit Arnolfos für die Florentiner Domfassade geschaffener hl. Reparata (ab 1296) sichern (Pope-Hennessy, Neri Lusanna). Hervorzuheben ist die herausragende Qualität, evident etwa in der Schärfe und Präzision des Schnitts der Architekturen, der Spannung des à jour gearbeiteten Baldachins, der Hinterschneidung der Figuren oder der taktilen Qualität der Engelsflügel.

Publiziert wird im Katalog eine Prophetenfigur mit Spruchband (Abb. 5, Kat. 38, Florenz, Pal. Mozzi Bardini), die im Foto monumental anmutet, aber nur 65 cm (ohne Kopf) mißt. Wegen ihrer »straordinaria classicità«, welche die Kenntnis römischer Skulptur aus erster Hand verrät, schreibt Scalini sie »con cautela« Arnolfo selbst zu. Aufgrund der Provenienz aus der Sammlung Bardini, die zahlreiche Fragmente der Fassadendekoration des Florentiner Domes bewahrt, ordnet er den Propheten den auf der Poccetti-Zeichnung von 1587 wiedergegebenen Nischenfiguren des Mittelportals zu, ohne aber zu berücksichtigen, daß Neri Lusanna die jenem Bereich zugewiesenen Architekturfragmente ins 3. Viertel des 14. Jh.s datiert (La facciata arnolfiana e l'eredità di Arnolfo, in: *S. Maria del Fiore. The Cathedral and its Sculpture*, hrsg. v. M. Haines, Fiesole 2001, 173-194, hier 186f. u. fig. 4, 5). In ihrem Stil läßt sich die Figur m. E. nicht ohne weiteres mit Arnolfo in Verbindung bringen, das lehrt der Vergleich mit der Londoner Verkündigung: Die eng geführten, schlauchartig gebildeten Falten des Prophetenmantels, in deren Stege in antikischer Manier feine Mul-



Abb. 5 Prophet. Florenz, Pal. Mozzi Bardini (Kat. S. 146)

den eingetieft sind, erscheinen schwer vereinbar mit den oft eckig umbrechenden Faltenstegen beim Mantel des Engels; dasselbe gilt für die mit letzterem Werk stilistisch zusammenhängenden Skulpturen der arnolfianischen Domfassade. Der Prophet bedarf also noch einer überzeugenden Einordnung. Die von Marco Ciatti besorgte Einleitung in

die Goldschmiedekunst (156-159) erörtert weit ausgreifend deren Stellung innerhalb des mittelalterlichen Gattungsgefüges und ihre Anfänge im Florentiner Dugento, aus welchem sich im Gegensatz zur reichen Sienerer Produktion kaum Werke erhalten haben, obgleich mehrere Goldschmiede in Florenz dokumentarisch bezeugt sind. So wurden in der Ausstellung denn auch u. a. byzantinische, sienesisische, französische und deutsche Exportstücke präsentiert. (Versehentlich war dabei Roger von Helmarshausen in Lenzas Text zu Kat. 49 und 50 aus dem frühen 12. ins mittlere 13. Jh. geraten.)

Auch an Buchmalerei, die Ada Labriola kenntnisreich vorstellt, läßt sich nur wenig nach Florenz lokalisieren. Impulse für die Buchproduktion gaben erst im letzten Jahrhundertviertel die Mendikanten mit ihren *studia*. Dementsprechend standen die Corali von S. Maria Novella im Zentrum der Sektion. Die Miniaturen der Corali A und B (Kat. 61a/b) werden auf zwei Meister aufgeteilt und ca. 1275/80

datiert. Die Bestätigung der im *Ecclesiasticum Officium* des Humbertus de Romanis (1254-56) kodifizierten Liturgiereform der Dominikaner durch Papst Clemens IV. im Jahre 1267 wird dabei als *terminus post quem* betrachtet. Trifft dieses Datum zu, so stehen die Miniaturen allerdings – an der Tafelmalerei gemessen – nicht auf der Höhe der Zeit; man vergleiche die altertümliche Madonna (fig. 15) oder die Stilisierung der Felsformationen (fig. 2, 3). Besteht wirklich kein größerer zeitlicher Abstand zu den einleuchtend um 1280/85 angesetzten Miniaturen des in seinem feinen Chiaroscuro an Cimabue sich orientierenden »Maestro di S. Paolo« im Corale E (Kat. 61c)? Diese Bemerkungen mögen als Anregung, für einige Objekte andere als die im Katalog vorgeschlagenen stilistischen Kontexte zu erwägen, verstanden sein. Ausstellung und Katalog haben indes einen willkommenen Beitrag zur Erschließung der Florentiner Dugentokunst in der Vielfalt ihrer gattungsmäßigen Ausprägungen geleistet.

Bastian Eclercy

WERNER JACOBSEN

Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance

Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, vierte Folge, Bd. 1. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2001. 706 p., 191 black and white illustrations, 18 plans. E 179,-. ISBN 3-422-06285-8

In 2001, Werner Jacobsen's Habilitationsschrift from 1993 on the social and economic backgrounds to Florentine painting and its development in the first half of the Quattrocento finally appeared, in a generous, hard cover format and written in a not overly academic German. The book's main subject is the way in which late gothic and early Renaissance painters in Italy lived and worked, their place in society and the question as to whether a change in these respects can be perceived

during the transition from the late Middle Ages to the Renaissance, focusing on Florence. This angle is first and foremost explained by the fact that Jacobsen had initially planned to write a study on Masaccio, but broadened the scope of his research considerably to include the wealth of socio-economic information to be found in the Florentine archives, notably the vast *fondo* of the *catasto*, the tax reform imposed in 1427. The tax returns or *portate* filed by every citizen contain statements on