

alter Fußbodenplatten aus verschiedenen Jahrhunderten) weiter beschäftigen und entsprechende Berichte vorlegen.

Vom Landesamt für Denkmalpflege (Landeskonservator Prof. Dr. H. Hofrichter) wird eine Publikation der Ergebnisse und Untersuchungen zu Otterberg vorbereitet mit den Beiträgen aller Beteiligten.

Regine Dölling (Denkmalpflege)

Ernst Hollstein (Dendrochronologie)

REZENSIONEN

LEOPOLD D. ETTLINGER, *Antonio and Piero Pollaiuolo*. Complete Edition with a Critical Catalogue. Oxford/New York, Phaidon Press, 1978. 183 Seiten mit 159 Abbildungen auf Tafeln und 3 Farbtafeln. £ 36.00

Schon seit sehr langer Zeit wußte man von der entstehenden Monographie Ettlingers über Antonio und Piero Pollaiuolo. Ihr Erscheinen wurde mit umso mehr Spannung erwartet, als E. seit den frühen 50er Jahren mehrere wichtige Untersuchungen veröffentlicht hat, die Werke der Brüder behandeln oder miteinbeziehen. In E.s Pollaiuolo-Artikel in der *Encyclopedia of World Art* 1966 deutete sich schon an, was eines der Hauptanliegen seines Buches sein würde: die Rehabilitierung der — vor allem von Berenson geschmähten — Leistung Pieros als Maler, und so liest man nun auch im Vorwort (S. 7): „... the role and stature of Piero must be properly assessed. No attempt to do him justice has ever been made, and the bad marks which Berenson gave him have been accepted uncritically like pronouncements *ex cathedra*“. E. beruft sich auf die frühen (von Vasari verwerteten und dabei oft mit Recht korrigierten) Quellen, die Piero einen sehr viel größeren Anteil an der malerischen Produktion der Werkstatt geben als Vasari und die spätere Stilkritik. Unter Hinweis auf diese ältere Überlieferung und auf den für Piero durch Dokumente belegten Auftrag für den Tugendenzyklus der Mercanzia, versucht E. die künstlerische Bedeutung Pieros für die malerische Produktion der Pollaiuolo-Werkstatt erheblich höher einzustufen, indem er etwa die Ausführung des Dreihelligenbildes aus S. Miniato Piero allein zuschreibt oder bei der Caritasfigur des Mercanzia-Zyklus Piero auch für den Entwurf verantwortlich macht — im Gegensatz zu Berensons Meinung, der der Forschung bisher ziemlich einhellig gefolgt war. Diese Bemühungen sind insofern fruchtbar, als es sich dabei herausstellt, daß unser Bild von Antonios Rang als Maler weniger auf Quellen oder Urkunden beruht, sondern vorwiegend auf *connoisseurship*, d. h. auf letztlich unkontrollierbaren Einsichten oder Eingebungen von Kennern wie Berenson, dessen „arrogant disregard for documentary evidence“ E. rügt (S. 144). Was ist nun aber für E. „documentary evidence“?

Daß laut einer Eintragung die Cambini-Bank das Geld für die beiden Brüdern übertragenen Arbeiten in und für die Kapelle des Kardinals von Portugal Piero und nicht Antonio (oder beiden zusammen) aushändigt, wertet E. als Zeichen dafür, daß zwar der Entwurf für das Dreieiligenbild „came from both brothers, but the execution seems to have been entrusted to Piero as payment is being made on his account“. Dem steht nun gar manches entgegen, was wir sonst über „Ressortverteilung“ bei solchen Partnerschaften wissen. Oft hat eben nicht der ältere oder der für die künstlerischen Belange der Werkstatt wichtigere Partner die Verhandlungen geführt und die Gelder kassiert, sondern der geschäftstüchtigere Kompagnon (vgl. hierzu zuletzt: Harriet McNeal Caplow, *Sculptors' Partnerships in Michelozzo's Florence*, in: *Studies in the Renaissance*, 21, 1974, S. 145—175; dort auch die einschlägige ältere Literatur zusammengestellt). Selbst der dokumentarische Wert einer Signatur bleibt mitunter umstritten, denn es gibt Beispiele dafür, daß eine weitgehend Gehilfen überlassene Arbeit dann durch die Signatur des Meisters abgesegnet und aufgewertet wird — was gerade bei weniger bedeutenden auswärtigen Aufträgen vorkommt. Man wundert sich eigentlich, daß E. nicht versucht hat, mit solchen Argumenten das einzige von Piero signierte Werk, die späte Marienkrönung in S. Gimignano, etwas beiseitezuschieben, denn dieses offenbar auch im Entwurf auf Piero zurückgehende Bild hat bisher immer erhalten müssen, wenn es galt, die recht mittelmäßige Begabung Pieros aufzuzeigen. E. glaubt zwar auch hier, daß das folgenschwere Vertrauen in Berensons Kennerschaft der Grund für die allzu negative Bewertung eines solchen Stückes war (S. 30: „Unbiased inspection shows that Piero's work is far from negligible, even it is not among the great paintings of the late Quattrocento“); doch er kann nicht umhin festzustellen, daß „the rigid composition and the repetition of poses right and left give an air of stiffness to the picture“ (S. 31), fügt allerdings hinzu: „but this is a formula of composition by no means peculiar to Piero. It is in fact an example of that strictness and formality which at the end of the fifteenth century in Florence, succeeded the ebullience of a former period“. Dies mag für viele Künstler vom Range Pieros zutreffen, doch sollte man nicht vergessen, daß genau in den gleichen Jahren Leonardo das Epiphaniabild anlegt und Botticelli seine (ebenfalls kaum durch „strictness and formality“ gekennzeichneten) Fresken in der Sixtinischen Kapelle malt. In manchen Fällen bietet eben doch das Kriterium der Qualität — so schwer diese auch „im Klartext“ zu beschreiben ist — eine Hilfe, wenn man sich müht, die aus Dokumenten und Quellen gewonnenen Informationen richtig zu werten und zu verwerten. Wenn E. den Uffizientwurf zum Fideskopf des Tugendzyklus als eigenhändige Zeichnung Pieros anerkennt, so kann dann eben der — übrigens gut erhaltene — originalgroße ganzfigurige ‚Karton‘ auf der Rückseite der Caritastafel, den Piero bei der Mercanzia präsentierte, um den Auftrag für den Zyklus zu erhalten, trotz aller „docu-

mentary evidence" nicht von Piero sein. E. macht es sich bei dem Tugendenzyklus ohnedies etwas zu leicht, wenn er unter Berufung auf Cruttwell feststellt: „These six paintings are in so bad a state of preservation that it is not safe to make firm pronouncements about their authorship, let alone to attribute everything of high quality to Antonio and to speak of the intervention of ‚assistants‘ in the weaker passages“ (S. 145). Die qualitative Diskrepanz in der Erfindung und Formgebung der Figuren geht doch kaum auf das Konto der unterschiedlich schlechten Erhaltung der Tafeln. Der ausgeführte Fideskopf entspricht fast völlig dem zugehörigen Entwurf (und hat den gleichen dümmlichen Ausdruck).

In seinen Mutmaßungen über die ersten Anfänge der malerischen Tätigkeit der beiden Brüder folgt E. weitgehend Vasari, der von einer Ausbildung Pieros bei Castagno spricht und zugleich berichtet, daß Antonio später von seinem (zehn Jahre jüngeren) Bruder „i modi del maneggiare ed adoperare i colori“ erlernte. Nach Vasari entsprang Antonios Wunsch, auch als Maler zu Ansehen zu kommen, der Erkenntnis, daß der Goldschmiedekunst weitgehend der Nachruhm versagt bleibt, da die Werke in edlen Metallen in kriegerischen Zeiten am meisten gefährdet und dezimiert würden — eine für das reife Cinquecento sicher einleuchtende Motivation; es bleibt jedoch zu fragen, ob das auffällige Phänomen, daß so viele bedeutende Quattrocentokünstler zunächst eine Grundausbildung als Goldschmied absolvierten, um dann in andere Metiers überzuwechseln, in ähnlicher Weise interpretiert werden darf.

Daß der Stil der frühen Gemälde der Pollaiuolowerkstatt der Kunst des Castagno und des Domenico Veneziano am meisten verpflichtet ist, darin ist sich die Forschung seit langem einig. Dafür spricht auch etwa die Tatsache, daß früher Castagnos Männerporträt der Mellon Collection als Werk Antonio Pollaiuolos galt. Sehr viel undurchsichtiger — angesichts der wenigen erhaltenen Werke — sind Antonios Anfänge als Goldschmied. E. verzichtet hier bewußt auf eine Erörterung der bisher vorgebrachten Thesen und Mutmaßungen. Im Vorwort (S. 7) heißt es: „After much hesitation I decided not to speculate about Antonio's beginnings and his relationship to Maso Finiguerra, a tantalizing problem ever since Vasari introduced it. But until we learn a good deal more about this still shadowy figure it seems to me useless to pursue it“. So sehr man E.s Entscheidung versteht, zumal die in den Phaidon-Monographien bisher meist ziemlich beschränkte Zahl an Vergleichsabbildungen eine überzeugende Veranschaulichung der anstehenden Probleme nur schwer zuläßt, so sehr bedauert man, daß auf diese Weise E.s sehr eingehende Würdigung von Antonios großem Kupferstich der kämpfenden nackten Männer allzu isoliert bleibt. Man hätte sich gewünscht, daß E. doch wenigstens in einem kurzen Abschnitt auf die Anfänge des Florentiner Kupferstichs eingegangen wäre. Abgesehen von sehr allgemeinen Bemerkungen wie „Italian engravers of

the Quattrocento employed two different methods in order to render light, shade and volume: the so-called 'fine manner' ... and the 'broad manner' ..." wird nicht einmal angedeutet, daß Hind die in diesen Techniken arbeitenden frühen italienischen Stecherwerkstätten nach Florenz lokalisiert und unmittelbar mit Antonio Pollaiuolo in Zusammenhang gebracht hat (vgl. A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, London 1938, I, 153—176). Die Tatsache, daß hier im dritten Viertel des Quattrocento Propheten- und Sibyllenserien entstehen, die größtenteils unverkennbar pollaiuolesken Charakter haben (*Abb. 3 a*), z. T. aber auch Apostelstiche des Meisters E. S. und Figuren aus Schongauerstichen umsetzen (*Abb. 3 b*; vgl. Hind C.I.12,A; C.I.13 A; C.I.16,A; C.I.19,A; C.I.20A+B; C.I.22,A), sollte immerhin in die Betrachtung über die verschiedenartigen Wurzeln von Antonios Figurenstil miteinbezogen werden. Ihn kennzeichnet unter anderem ein ganz neues Spannungsverhältnis zwischen Raum- und Flächenwerten. Antonio versucht, den Figuren durch die Art, wie er ihre stark ausladenden, frei im Raum sich entfaltenden Bewegungen in die Fläche projiziert, eine möglichst reiche Silhouettenwirkung zu geben — besonders anschaulich bei den nackten Tanzenden in der Villa Gallina. Dabei wird auffälligerweise nicht etwa die Bewegungsdynamik so gesteigert, daß die Körper mit Vehemenz gegen die Grenzen des Bildraums anzudrängen scheinen, vielmehr schließen sich die Figurensilhouetten zu einem locker die Fläche überspannenden Muster zusammen, ohne daß aggressive tiefenräumliche Effekte entstehen und ohne daß die ideale vordere Bildebene durchbrochen wird. Bei Antonios Londoner Zeichnung mit der Vorführung eines Gefangenen und bei seinem Stich der kämpfenden nackten Männer ist die Wirkung ähnlich, nur daß bei letzterem die bewegten Figuren in zwei Schichten hintereinander gestaffelt sind. Solche Umprägung von stark räumlicher Figurenbewegung in ein auf die Fläche bezogenes und auf ihr Format abgestimmtes Bildmotiv, wie sie etwa in der Komposition „Herakles im Kampf mit der Hydra“ begegnet, konnte Antonio indessen in zahlreichen Stichen des Meisters E. S. studieren, ohne daß hier die Kenntnis bestimmter Blätter vorausgesetzt werden muß (vgl. *Abb. 4a + b*). — Man hat die verschiedensten Versuche gemacht, die Eigenheiten dieses Figurenstiles aus Antonios Orientierung an antiker Kunst zu erklären — etwa an antiker Vasenmalerei oder sogar an etruskischen Wandbildern (vgl. zuletzt M. Vickers, „A Greek Source for Antonio Pollaiuolo's Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants“, in: *Art Bulletin* 1977, S. 182—187; außerdem Laurie S. Fusco, *The nude as protagonist: Pollaiuolo's figural style explicated by Leonardo's study of static anatomy, movement, and functional anatomy*. Dissertation New York University 1978 [Microfilm Order Nr. 7824216]). Zweifellos bildet die Hauptquelle der Anregung für Antonios Figurenstil die römische Sarkophagkunst, und doch können wir damit rechnen, daß im Verlauf von Antonios Auseinandersetzung mit dem nordischen Kupferstich, von der

nicht zuletzt seine technische Meisterschaft auf diesem Gebiet Zeugnis ablegt, auch formale Anregungen mitaufgenommen werden — schon einige Jahrzehnte bevor Michelangelo die Flächenfiguration von Schongauers Antoniusversuchung bewundert.

Ein beachtlicher Teil von Antonios Œuvre, nämlich alle im Auftrag der Mercanzia für das Florentiner Baptisterium entstandenen Arbeiten, befinden sich heute im Museum der Domopera: die Serie der 27 von Antonio entworfenen Stickerien mit Szenen aus dem Leben des Täuflers, die einst einen kompletten Ornat von kostbaren Meßgewändern schmückte, ferner das zu zwei Dritteln von ihm geschaffene große Silberkreuz und schließlich die anlässlich der Komplettierung des silbernen Altarantependiums erst in den späten 70er Jahren entstandene Reliefszene mit der Geburt des Täuflers. Die Probleme um die Entstehung und Bewertung dieser Stücke sind inzwischen vorbildlich behandelt in dem vor zehn Jahren erschienenen Museumskatalog von Luisa Becherucci und Giulia Brunetti, dessen einschlägige Texte E. — nicht immer sehr glücklich — mit seinen eigenen Beobachtungen und Thesen verarbeitet.

Beim Silberkreuz, das 1457—1459 als Reliquiar für eine — als Geschenk Karls des Großen geltende — Kreuzreliquie ausgeführt wurde, stammen der Fuß und das tempiettoförmige Mittelstück von Antonio, das Kreuz selbst aber von dem (sonst schwer faßbaren) Florentiner Goldschmied Betto di Francesco Betti. Strittig sind hier vor allem die Fragen um die späteren Veränderungen des Werks. Ihre endgültige Lösung wird erst möglich werden, wenn man das Kreuz bei der nächsten Restaurierung — wie dies beim Silberaltar geschehen ist — in seine Hauptbestandteile zerlegt und gründlich untersucht. Nachträgliche, wahrscheinlich von einem anderen, älteren Werk adaptierte Zutaten sind der oben am Kreuz angebrachte, im Stil altertümlichere Kruzifixus und die auf ausladenden Armen links und rechts vom Kreuz postierten Statuetten von Maria und Johannes. Mackowsky hatte 1902 die drei Figuren allerdings dem im frühen Settecento für den Dom tätigen deutschen Goldschmied Bernhard Holtzmann zugeschrieben; Bode hielt sie jedoch für Arbeiten eines anonymen Florentiner Künstlers um 1425. Zuletzt vertrat Paronchi (anlässlich des Florentiner Ghiberti-Kolloquiums im Oktober 1978) die Auffassung, daß die Kreuzigungsfiguren von Luca della Robbia stammen. Becherucci hat an den am Ende der 1470er Jahre für den Silberaltar tätigen Bernardo Cennini gedacht, was ebenso wenig überzeugt. Es ist nicht denkbar, daß solche Silberarbeiten noch in der zweiten Quattrocentohälfte in Florenz entstehen. Dies betont auch E., der nun aber wiederum mehr zu Mackowskys These neigt. E. glaubt jedenfalls, daß die unter Hinzufügung der Kreuzigungsgruppe erfolgte Umwandlung vom Reliquiar zum Altarkreuz mit jener Jahreszahl 1702 in Verbindung zu bringen ist, die an dem heutigen, im Domschatz aufbewahrten Behälter

der Kreuzreliquie erscheint. (Den ganzen Fragenkomplex wird der Rezensent an anderer Stelle ausführlicher behandeln.)

Was die von Antonio entworfenen Stickereien für Meßgewänder des Baptisteriums angeht, stellt man mit Bedauern fest, daß E. zwar die von Becherucci im Museumskatalog vorgeschlagene Rekonstruktion der Verteilung und Anordnung der Szenen auf die einzelnen Gewandstücke als „on the whole convincing“ (S. 158) anerkennt und auch die dort gegebene „brilliant analysis“ der stilgeschichtlichen Zusammenhänge lobt (S. 24), in seinen eigenen Ausführungen jedoch allzu viel von dem, was Becherucci klären konnte, wieder durch neue Vorschläge, Gruppierungen und Interpretationen ersetzt. Für den Leser verwirrend ist vor allem die Tatsache, daß E. in seinem Katalog und entsprechend bei den Abbildungen nun plötzlich die 27 Stickereien streng *nach ihren Formaten* auseinanderdividiert, wobei Gruppen entstehen, die weder in der szenischen Sequenz innerhalb der Johannesvita, noch hinsichtlich ihrer mutmaßlichen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gewandstück oder der (damit zusammenhängenden) zeitlichen Abfolge der zugrundeliegenden Entwürfe eine Einheit bilden. Im Zyklus frühe Szenen — wie die Heimsuchung, die Johannesgeburt und die Namensgebung durch Zacharias —, die auffälligerweise von Antonio auch zuerst entworfen wurden, erscheinen bei dieser Gruppierung unmittelbar vor den innerhalb der Szenenfolge *und* stilistisch sehr viel späteren Martyriumsszenen. Im Gegensatz zu Becherucci bestreitet E. ausdrücklich, daß die den Stickereien zugrundeliegenden Entwürfe, die über einen Zeitraum von 12—15 Jahren entstanden zu denken sind, irgendwelche Phasen eines künstlerischen Reifeprozesses erkennen lassen (S. 159: „Nor is it possible to establish the sequence in which the panels were designed“). E. versucht einerseits, die Zeitspanne der Entwurfstätigkeit Antonios zu verkürzen, indem er anzweifelt (S. 22 f.), daß die Erwähnungen von einem „paramento di brocato“ oder nur von „paramenti“ in den Dokumenten von 1466 sich schon auf die Meßgewänder beziehen (sie werden allerdings drei Jahre später oft auch nur so genannt!); er betont andererseits, daß das Gesamtprogramm für die Stickereien und — wegen ihrer vorgesehenen Montage auf verschiedene Gewandtypen — die Gruppierung der Szenen und dementsprechend ihre Formate von Anfang an feststehen mußten. Außerdem sei nicht sicher „whether the embroideries were executed vestment by vestment or in any other order“ (S. 159). Aufgrund eines solchen übervorsichtigen Relativierens der Erkenntnismöglichkeiten kann E. darauf verzichten, nun seinerseits etwas über den Wandel in der Themenausdeutung oder in der szenischen Dramaturgie Antonios in den 60er und 70er Jahren auszusagen. Man bleibt also auf das verwiesen, was Becherucci anschaulich machen konnte.

Beim Silberaltar schließlich hätte es sich gelohnt, der Frage nachzugehen, ob außer dem Relief der Johannesgeburt nicht noch andere Partien der

linken Seitenwand, nämlich die drei kleinen Nischenfiguren links in der oberen Galerie, von Antonio oder einem seiner Mitarbeiter stammen (Abb. 4). Sie zeigen den gleichen Stil wie die Reliefszene und sind in der Qualität manchen der in das Œuvre aufgenommenen Arbeiten — wie etwa den Plaketten des Kreuzreliquiars aus S. Gaggio — zumindest ebenbürtig.

Angesichts der besonderen Vielfalt der Produktion der Pollaiuolo-Werkstatt — Goldschmiedearbeiten, Stickereientwürfe, Tafelbilder, Fresken, Kupferstiche, Bronzestatuetten, Bronzegrabmäler — war es besonders schwierig, die Besprechung der Werke sinnvoll zu gliedern und dabei in etwa eine chronologische Ordnung einzuhalten. Denn abgesehen von den vielleicht wirklich schwer faßbaren Merkmalen der persönlichen Stilentwicklung Antonios und Pieros mußte doch immerhin der allgemeine Werdegang der Pollaiuolobrüder anschaulich werden. Einige Unregelmäßigkeiten ließen sich offenbar nicht vermeiden. So wird etwa Pieros Marienkrönung von 1483 viel zu früh, fünf Seiten vor dem Sebastiansmartyrium und den Villa Gallina-Fresken, also ein bis zwei Jahrzehnte früher entstandenen Werken, besprochen. Nun ist der Essay, der eigentliche Text, ohnedies sehr knapp bemessen; er umfaßt, genau genommen, nicht mehr als 34 Seiten, da die Paginierung über die eingeschobenen zwölf Seiten mit Vergleichsabbildungen und über zwei der Farbtafeln weiterläuft. Offenbar bringt es die starke Beschränkung des Essays auch mit sich, daß hier wichtige authentische Werke wie die Herkules-Dejanira-Szene in New Haven, die Entwürfe für das Sforza-Reitermonument und die drei Uffizienzeichnungen (Adam, Eva, Johannes d. T.) gar nicht behandelt werden. Sie sind — oft auch nur mit knappsten Kommentaren — in den Katalog der „Extant works“ aufgenommen. Das gilt auch für die scheinbar nicht mehr strittigen Herkules-Bronzestatuetten im Bodemuseum und in der Frick Collection (Weihrauch, Europäische Bronzestatuetten. Braunschweig 1967, S. 90—92), bei denen man sich eine vergleichende Analyse im Zusammenhang mit der Herkules-Antäusgruppe im Bargello gewünscht hatte. Bei dem verrestaurierten Bild in New Haven fehlt im Katalog jeder Hinweis auf Filippino Lippis Stockholmer Zeichnung aus dem „Libro“ Vasaris und vor allem auf Dürers „Herkules mit den Stymphalischen Vögeln“. Es ist für den Leser einer solchen neuen Künstlermonographie doch ärgerlich, wenn er, um auf solche Zusammenhänge überhaupt aufmerksam zu werden, über die im Katalog zitierten Bibliographien in anderen Büchern oder Aufsätzen erst die entsprechende Literatur zusammensuchen muß.

Schuld an diesem Manko ist nicht unbedingt nur der Platzmangel; ihm hätte man jedenfalls mit etwas größerer Ökonomie begegnen können, vor allem wenn man die oft doppelten Problemerkörterungen im Haupttext und Katalog (z. B. bei dem Silberkreuz oder den Stickereientwürfen) vermieden hätte. Gerade bei den „Rejected Attributions“ bleibt die Argumentation meist sehr wortkarg. Es sind letztlich dann auch Entscheidungen *ex cathedra*, die der

Leser im Vertrauen auf E.s *connoisseurship* akzeptieren soll, wenn etwa das (bei Sabatini und Ortolani noch als Werk Antonios gewürdigte) Turnierschild-Modell im Louvre als mutmaßliche „modern forgery“ bezeichnet oder das von Margret Lisner 1969 Antonio zugeschriebene Holzkruzifix in der zweiten Sakristei von San Lorenzo als nicht einmal im Entwurf pollaiuolesk abgetan wird.

Besonders bedauerlich ist E.s Verzicht auf eine eigene stilkritische Analyse der Gruppe der weiblichen Profilbildnisse. Dasjenige im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand hat immerhin unter den „Rejected Attributions“ eine eigene Katalognummer (Nr. 62), unter der die anderen Stücke — darunter das ebenfalls mit den Pollaiuolobrüdern immer wieder in Verbindung gebrachte Bild in Berlin-Dahlem — nur aufgelistet sind, als seien es Repliken des Mailänder Porträts. Seit der Londoner Ausstellung italienischer Kunst 1930, auf der die Tafeln aus Mailand und Berlin nebeneinanderhingen, hat sich deren Zuschreibung an Antonio oder Piero Pollaiuolo immer mehr durchgesetzt (ausgenommen Biehn, Wundram und Klessmann, die an der noch auf Bode 1897 zurückgehenden Attribution an Domenico Veneziano festhalten). In der neuen Domenico Veneziano-Monographie von Hellmut Wohl, von der noch zu sprechen sein wird, sind beide Bilder im Katalog der „Apocryphal works“ ausführlich behandelt und mit guten Gründen Antonio Pollaiuolo zugewiesen worden (S. 177 f., Kat.Nr. 50; S. 182 f., Kat.Nr. 58. — Nützliche große Farbabbildungen beider Werke bei Arturo Bovi, Pollaiolo II Maestri del Colore, 85], Mailand 1965). Bei E. heißt es zu dem Mailänder Porträt schlicht: „No compelling reasons for the attribution to Antonio have been produced“, und zur ganzen Gruppe liest man: „None of these attributions is convincing, and all portraits have been ascribed to various artists. Their re-examination seems necessary“.

Die Bibliographie am Ende des Buches leidet einerseits unter ihrer Unvollständigkeit (S. 174: „Only important publications have been listed. Fuller bibliographies can be found in Sabatini's and Busignani's monographs.“); sie hätte andererseits wesentlich gestrafft werden können, wenn weitere mehrfach zitierte Literatur unter die — allerdings auch nicht ganz vollständige — Liste der „Abbreviations“ aufgenommen worden wäre (Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Pope-Hennessy: Italian Renaissance Sculpture, Wackernagel: Der Lebensraum des Künstlers . . .). Zudem sind die „Abbreviations“ bei den Zitaten gar nicht immer ausgenutzt (ZfKg., Burl. Mag.). Hier kann man allerdings auch dem Lektorat des Verlages Vorwürfe nicht ersparen. Mißlich ist es ferner, daß die Beiträge und Bücher ein und desselben Verfassers oft nicht chronologisch geordnet sind (etwa bei Berenson, Mesnil, Sabatini, Schrottmüller oder Adolfo Venturi).

Nicht sehr überzeugend ist schließlich die für die Bibliographie und auch für die Verweise innerhalb der Katalogtexte getroffene Literaturlauslese. So

hätte Giovanni Colacicchi Pollaiuolo-Buch, daß in der deutschen Übersetzung von Eckart Peterich 1943 in Florenz erschien (Sammlung Astarte, 1, Chessa Verlag), mag sein Beitrag zur Forschung auch nicht allzu groß gewesen sein, nicht ganz unter den Tisch fallen sollen — schon allein wegen der von Lieselotte Möller vorbildlich zusammengestellten Bibliographie, die bei der postumen Edition von Sabatinis Manuskript bereits verwertet wurde. (Übrigens sind die den durchweg großformatigen Abbildungen bei Colacicchi zugrundegelegten Alinari- und Andersonphotos mitunter sehr viel besser als die für den Phaidonband verwendeten neueren Aufnahmen; dies gilt vor allem für die Details vom Grabmal Sixtus IV, Plates 111—127, die aus zu geringem Abstand mit viel zu grellem Kunstlicht beleuchtet wurden, so daß durch das Gleißeln und Schillern der Reflexlichter fast der Eindruck entsteht, als sei hier versehentlich nach den Negativen klischiert worden.) Auch von der jüngeren, bei Busignani noch nicht erfaßten Literatur fehlt vieles. So hätte etwa im Zusammenhang mit dem Aspektproblem, d. h. der Wiedergabe von Vorder-, Rück-, teilweise auch Seitenansicht des gleichen Bewegungsmotivs innerhalb einer Komposition (im Sebastiansmartyrium, auf der Aktzeichnung im Louvre und im Stich der kämpfenden nackten Männer) auf Lars Olof Larsson, „Von allen Seiten gleich schön“ (Uppsala 1974) hingewiesen werden sollen, zumal dort (S. 83 f.) Antonios Herkules-Antäuskompositionen in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der mehransichtigen Gruppe gewürdigt werden. Vor allem aber fehlt jeder Hinweis auf den wichtigen Aufsatz von John White, „Paragone: Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting“, in: *Art, Science and History in the Renaissance* (Ed. by Charles Singleton, Baltimore 1967, S. 43—109); White kennzeichnet überzeugend das Revolutionierende von Antonios Zeichenkunst und geht insbesondere auf die bekannte Berliner Aktzeichnung des sog. Sebastian ein, die E. allerdings weder unter den Autographen noch unter den „Rejected Attributions“ anführt. Zu Antonios Einfluß auf die Squarcionewerkstatt hat Annegret Schmitt neue Beobachtungen beigetragen („Francesco Squarçione als Zeichner und Stecher“, in: *Münchener Jahrbuch, XXV, 1974, S. 205 ff.*). — Auch wenn E. die Probleme um die Kleinbronzen nicht diskutiert, hätte wenigstens in der Bibliographie auf den Beitrag von Ursula Schlegel, „Problemi intorno al David Martelli“ (in: *Donatello e il suo tempo; Atti del VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, 1966* [Florenz, 1968], S. 245—258) hingewiesen werden sollen, in dem die von Donatellos David Martelli inspirierte Bronzestatuette des Louvre Antonio Pollaiuolo zugeschrieben wird. — Schließlich wundert sich der Leser, daß E. in seinem Essay aus Albertis Traktaten zur Malerei und zur Skulptur zwar immer wieder zitiert, um vermeintliche Parallelen zu Antonios Gestaltungsweise aufzuzeigen, jedoch vergessen hat anzugeben, welche Ausgabe er benutzte bzw. wo man die in Englisch wiedergegebenen Stellen im Originaltext im Zusammenhang nachlesen kann.

Eine auffällige Neuerung bringt E.s Pollaiuolo-Monographie in der Gliederung des Kataloges. Das Oeuvre ist zwar üblicherweise zunächst nach Materialien unterteilt; innerhalb dieser Gruppen sind die einzelnen Werke jedoch nach ikonographischen Themen geordnet. Dementsprechend werden etwa die Arbeiten für die Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato nicht gemeinsam behandelt, d. h. das Dreieiligenbild, heute in den Uffizien, erscheint unter Kat. Nr. 5, und die in der Lünette darüber angeordneten (etwa gleichzeitigen) Engel findet man unter Kat. Nr. 8 — zwischen dem Turiner Raphael-Tobiasbild und dem Londoner Täfelchen mit Apollo und Daphne, also am Ende der christlichen Themen und vor denen der antiken Mythologie. Leider fehlt jeglicher Querverweis zwischen beiden Katalognummern. Im übrigen wünschte sich wohl mancher Leser im Bildteil eine Ansicht der Altarwand der Kapelle, um die Gesamtwirkung von Lünettenengeln und Tafelbild, auch dessen Rahmung und die Form der unteren Altarpartien kennenzulernen. Man würde dafür gerne auf die ganzseitige Abbildung des Pollaiuoloepitaphs von Capponi in San Pietro in Vincoli verzichten. Das neue Ordnungssystem des Kataloges, auf das E. auf S. 137 aufmerksam macht, bringt keinerlei Vorteile, sondern erschwert die Orientierung für den Benutzer erheblich; es läßt vor allem nicht zu, daß wenigstens innerhalb der umfangreicheren Gattungsgruppen, etwa bei den „Paintings“ oder „Drawings“, die Werke in der mutmaßlichen Abfolge ihrer Entstehung erfaßt werden. (Selbst im Abbildungsteil wird die hier offenbar angestrebte durchgängige, d. h. gattungsunabhängige chronologische Ordnung keineswegs konsequent eingehalten, z. B. bei den Kleinbronzen oder bei dem Apollo-Daphnebild; von der mangelnden Chronologie bei der Behandlung der Werke im Haupttext war bereits die Rede.) Letztlich kann man das neu gewählte Gliederungssystem nach Themen in seiner inneren Logik auch nur schwer nachvollziehen, wenn etwa bei den Bronzwerken nach den Herkulesstatuetten in Berlin und New York und der Herkules-Antäusgruppe des Bargello dann zunächst die (von Anonimo Magliabechiano und von Vasari als Jugendarbeit Antonios genannte) Wachtel von der Rahmung der Porta del Paradiso und schließlich die beiden Papstgrabmäler mit ihrem reichen Aufgebot an Engeln und Figuren von Artes und Virtutes abgehandelt werden. Im Katalog der „Lost works“ fehlt übrigens der im Essay S. 11 erwähnte, dokumentarisch überlieferte Entwurf bzw. Bozzetto Pieros für das Forteguerrimonument im Pistoieser Dom; allerdings war er auch schwer einzugliedern, da man weder sein Material noch sein Figurenprogramm genau kennt.

Die Fehler und Ungenauigkeiten in den Katalogtexten sollten bei einer Neuauflage des Bandes unbedingt korrigiert werden. Meist sind es nur Kleinigkeiten wie etwa die falsche Jahreszahl für Leonardos Auftrag für das Reitermonument des Francesco Sforza in Kat. Nr. 33. Manchmal häufen sich jedoch die Mißverständnisse, Flüchtigkeitsfehler und Auslassungen allzu

sehr — wie in dem Katalogtext zu dem frühen Uffizienblatt (Kat. Nr. 39). Die Signatur „Antonio del polaiuolo horafo“ erscheint *zweimal*, d. h. auch auf der Rückseite, wobei der Name jeweils ohne doppeltes „l“ geschrieben ist. Weiterhin übernimmt E. hier einen Irrtum Berensons: Das auf der Vorderseite entworfene Gefäß (dessen Harpyenschmuck offensichtlich vom Lavabo in der Alten Sakristei von San Lorenzo inspiriert wurde) ist sicher kein „Salt-Cellar“, sondern ein Weihrauchschiffchen; von solchen zum Altargerät gehörenden Behältern für die Weihrauchkörner sind Exemplare auch im Bargello in Florenz zu sehen. Der Gefäßfuß dieser *Navicella Antonios* ähnelt dem des Weihrauchfassens (Berenson: „Ostensorium oder Reliquiar“), das auf der Blattrückseite erscheint. Auf die Wiedergabe zweier ganz ähnlicher *Turribuli* in den Intarsien der Sakristei von San Giovanni in der Basilika von Loreto hat Margaret Haines im Zusammenhang mit der Pollaiuolozeichnung hingewiesen (in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Mailand 1977, I, S. 264—269). Schließlich hätte in dem Katalogtext auch vermerkt werden sollen, daß das Uffizienblatt aus dem Besitz Vasaris stammt (vgl. den Uffizien-Ausstellungskatalog: *Mostra di disegni d'arte decorativa*, Florenz 1951, S. 24, Kat. Nr. 80 — die Maßangaben dort weichen von denen [von Berenson übernommenen] bei E. ziemlich ab).

Das neue Pollaiuolobuch ist das Ergebnis jahrzehntelanger intensiver Forschungen; es spiegelt E.s Auseinandersetzung mit einem sehr heterogenen Material und den oft äußerst schwierigen Fragen, die dieses aufgrund der nicht eben günstigen Urkunden- und Quellenlage aufwirft. Man merkt dies dem Text an, und man spürt vielleicht zu deutlich, wo E.s Interessenschwerpunkte bei der Bearbeitung des Œuvre lagen. Das Buch wirkt eher wie eine Sammlung von wichtigen, sehr inhaltsreichen Beiträgen; es fehlt ihm die Geschlossenheit und Ausgewogenheit, die man sich von einer neuen Pollaiuolo-Monographie gewünscht hätte. Sicher war es E.s Text nicht zu trügerisch, daß er über einen so großen Zeitraum nicht abgeschlossen werden konnte, daß E. wichtige Ergebnisse seiner Studien vorab in Aufsätzen veröffentlichte. Vielleicht hat dann auch der Verlag, als das fertige Manuskript endlich vorlag — es vergingen nochmals zwei Jahre zwischen Abfassung des Vorworts und der Drucklegung —, auf Veränderungen bzw. nachträglichen Kürzungen bestanden. Ein größerer Textabschnitt scheint noch im letzten Moment ausgeschieden oder zurückgezogen worden zu sein; es fehlt jedenfalls ein Kapitel VII. Der Band, noch nach dem Muster der (meist vom Verlag selbst angeregten) „klassischen“ Phaidon-Monographien aufgebaut, erschien als später Nachzügler dieser Reihe, jedoch sichtlich bescheidener, auch etwas lustlos und wenig sorgsam herausgebracht — was zunächst damit zusammenhängen könnte, daß er so lange vor der Umwandlung von Phaidon Press und der Neukonzeption des Verlagsprogramms geplant und vergeben worden war. Doch läßt die gerade ausgelieferte Castagno-Monographie von Marita Horster erkennen, daß andere ebenfalls vor sehr

langer Zeit initiierte Bände nach wie vor mit viel umfangreichem Text und einem recht üppigen Abbildungsteil ausgestattet werden. Hellmut Wohls jüngst erschienenenes, von Phaidon zusammen mit New York University Press ediertes Buch über Domenico Veneziano mit seinem umfangreichen wissenschaftlichen Apparat und dem hohen Prozentsatz an Vergleichsabbildungen, analytischen Zeichnungen etc. zeigt nun allerdings, daß man offenbar dazu übergeht, solche Monographien in ihrem Aufbau, im Verhältnis der verschiedenen Textteile zueinander und in der Bebilderung nicht mehr einem möglichst einheitlichen Schema zu unterwerfen, sondern jeweils die Form zu respektieren, die die Untersuchungen aufgrund der bei jedem Künstler anderen Forschungssituation und der ebenso unterschiedlichen Relevanz und Dringlichkeit der Fragestellungen angenommen haben. Es bleibt bedauerlich, daß E.s Buch nicht unter günstigeren Voraussetzungen erscheinen konnte — bedauerlich auch, weil innerhalb der Phaidonreihe die Pollaiuolobrüder angesichts der Bedeutung und des großen Einflusses Antonios auf seine Zeitgenossen eine umfassendere und großzügiger ausgestattete Monographie verdient hätten.

Günter Passavant

EINE BUCH-REIHE ZUR MALEREI IN SIZILIEN

In Band 30, 1977, 217—220 der „Kunstchronik“ wurden die ersten vier Hefte einer neuen Buch-Reihe zur Malerei in Sizilien besprochen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Universität Palermo in Verbindung mit dem neu errichteten regionalen Foto-Archiv. Inzwischen können vier weitere Hefte dieser mit reichem Abbildungs-Material versehenen Buch-Reihe angezeigt werden, herausgegeben noch einmal von Maurizio Calvesi (trotz seiner neuen Pflichten in Rom), der seinerzeit als Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Universität Palermo und des Archivio Fotografico mit einigen Mitarbeitern diese Reihe begründet hatte.

MARIA CONCETTA DI NATALE, *Tommaso De Vigilia* [tätig 1444—1497]. Parte II. Prefazione di M. Calvesi. Palermo 1975—77 (Istituto di Storia dell'Arte. Facoltà di Lettere. Università di Palermo. Quaderni dell'Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana, N. 5) Renzo Mazzone Editore. Italo-Latino-Americana Palma Editrice, I 90144 Palermo, Via B. Castiglia 6. 84 Seiten, 64 Abb.

MARIA ROSARIA CHIARELLO, *Lo Zoppo Di Gangi* [1570—1633]. Presentazione di M. Calvesi. Saggio introduttivo di Teresa Viscuso. Palermo 1975—77 (Quaderni dell' AFRAS, N. 6). 146 Seiten, 125 Abb.

SIMONETTA LA BARBERA, *Pippo Rizzo* [1897—1964]. Premessa di M. Calvesi. Palermo 1975 (Quaderni dell' AFRAS, N. 7). 130 Seiten, 205 Abb.

CITTI SIRACUSANO, *Antonio Manno* [1739—1831]. Presentazione di Alessandro Marabottini. Palermo 1977 (erschienen erst 1979). Quaderni dell' AFRAS, N. 8). 72 Seiten, 88 Abb.