

## REZENSIONEN

GERTRUDE COOR, *Neroccio de'Landi 1447 - 1500*. Princeton University Press 1961. XVIII, 235 S., 147 Abb. auf Taf. \$ 20.00.

Bernhard Berenson hat als erster - zu Beginn unseres Jahrhunderts - Rang und Eigenart des Neroccio de'Landi erkannt und gewürdigt. Das Schaffen dieses Maler-Plastikers, dessen Madonnenbilder bei Ramboux und den Liebhabern mittelalterlicher Kunst ebenso geschätzt waren, wie sie in der kunsthistorischen Literatur lange Zeit gerade wegen ihrer altertümlichen Stilelemente getadelt wurden, bezeichnet für uns heute einen Höhepunkt innerhalb der Entwicklung der Quattrocentomalerei Sienas. Seit der Publikation von Berensons Studien über „Die mittelitalienischen Maler der Renaissance“ mußten immerhin über fünfzig Jahre vergehen, bis nun endlich die erste Neroccio-Monographie erscheinen konnte. Das verwundert um so mehr, als man sich seit 1909 mit anhaltendem Interesse mit diesem Künstler beschäftigt hat und fast in jedem der folgenden Jahre größere Abhandlungen oder Miszellen neu identifizierte Werke des Sienesen behandelten. Dieser besonderen Situation der Neroccio-Forschung muß man sich bewußt bleiben bei dem Versuch, der von Gertrude Coor mit so viel Eifer und Hingabe geschriebenen Monographie gerecht zu werden. Es war zunächst keine dankbare Aufgabe, die die Verfasserin übernahm. Zu lange schon und zu oft hatte man sich mit einzelnen Werken oder mit Werkgruppen des Künstlers auseinandergesetzt, ohne daß die gewonnenen Teilergebnisse und die verschiedenen neuen Aspekte auf das Ganze hin, auf die Erkenntnis von Wert und Werdegang Neroccios verarbeitet und kritisch durchdacht worden waren. Das dem Maler gewidmete Kapitel in Raimund van Marles „Italian Schools of Painting“ (Bd. XVI, S. 288 - 317) spiegelt die ganze Unsicherheit gerade in der chronologischen Ordnung der Werke, aber auch in der Kennzeichnung und Bewertung der einzelnen Schaffensperioden. Noch Allen Stuart Weller, in seiner monographischen Arbeit über Francesco di Giorgio (Chicago 1943), konnte für die Erkenntnis jener in Ateliergemeinschaft mit Neroccio entstandenen Gemälde seines Meisters wenig von der Neroccio-Forschung profitieren, und eine genaue Abgrenzung der Werke beider Künstler erscheint auch heute noch schwierig. Vor allem einige der figurenreichen szenischen Darstellungen auf Cassone- und Predellentafeln werden wohl weiterhin in den Oeuvrekatalogen beider Maler geführt werden.

Wer die neue Neroccio-Monographie zum erstenmal in die Hand nimmt, wird nach der anfänglichen Begeisterung über die großzügige und geschmackvolle Ausstattung vielleicht sehr bald skeptisch werden und an der Gültigkeit der vorgelegten Ergebnisse zweifeln. Je länger man sich aber in dieses Buch vertieft, um so klarer erkennt man, welche Fülle an Beobachtungen und welche Denkleistung sich hinter dem manchmal etwas zu knappen, oft auch in der Diktion zu glatten, zu sicheren Text verbirgt. Man kann über einige Zuschreibungen oder über die chronologische Ordnung mancher Bilder verschiedener Meinung sein; aber bei jedem Gegenvorschlag sieht man sich sofort neuen Schwierigkeiten und Unklarheiten gegenüber und muß einsehen, daß die Verfasserin in keinem Falle leichtfertig oder vorschnell ihre Schlüsse gezogen hat. Als sinnvoll erweist sich schließlich auch die zunächst befremdlich erscheinende Methode

des Stilvergleichs, die sich weniger auf allgemeine Kennzeichen stützt, wie etwa auf den Grad der Sicherheit in der organischen Durchbildung der Figuren und in ihrer räumlichen Zuordnung oder auch auf das Verhältnis von Figur zum Bildformat, auf die besondere Thementausdeutung etc., sondern im wesentlichen das Auftauchen einzelner Kopfformen und Gesichtstypen, bestimmter Motive in der Gliederbewegung und im Verlauf der Gewandsäume registriert und von da aus dann zu einer Gruppierung der Bilder gelangt. Bei der Untersuchung über einen Maler, dessen Entwicklung keinerlei „Folgerichtigkeit“ aufweist und dessen Schaffen oft gleichzeitig Einflüsse von verschiedenen Künstlern und Kunstzentren erkennen läßt, muß man notgedrungen einen neuen methodischen Weg einschlagen und der von der Verfasserin gefundene führt zu vielen überzeugenden Ergebnissen.

Die Gliederung des Buches ist klar und übersichtlich. Die wenigen bekanntgewordenen Daten zum Leben und Werk Neroccios werden mit den wichtigsten Fakten aus dem entsprechenden Zeitabschnitt der Geschichte Sienas zu einem einleitenden biographischen Kapitel verschmolzen, während die sonst meist vorangestellte Unterrichtung über den Stand der Forschung und über die Entwicklung bzw. den Wandel in der Beurteilung des Künstlers ganz an den Schluß des Textes gerückt ist. Diese etwas ungewohnte Anordnung findet man allerdings auch in A. St. Wellers Buch über Francesco di Giorgio und ähnlich (was die Einleitung betrifft) schon in G. F. Hartlaubs Untersuchung über Matteo di Giovanni; sie scheint sich als besonderes Merkmal der Monographien über sienesische Maler einzubürgern. Vielleicht bleibt es aber doch ratsam, am Anfang solcher Untersuchungen den eigenen Standort des Verfassers und den dadurch zumindest beeinflussen Blickwinkel der Betrachtung durch eine Literaturübersicht zu fixieren. Denn man wird ohnedies während der Lektüre immer wieder angeregt, die Ergebnisse früherer Forschungen zum Vergleich heranzuziehen und findet dann schwer das rechte Verständnis für den Wechsel und die Widersprüche, die die Beurteilung der einzelnen Werke und des Gesamtöuvres in den verschiedenen Zeiten aufweisen. – Das zweite Kapitel behandelt unter dem Obertitel „works and sources“ das künstlerische Wirken Neroccios und die für seine Entwicklung bedeutsamen Vorbilder und Einflüsse. Die Schaffenszeit wird dabei in eine frühe Periode (1467 – 1475), eine mittlere Phase (1476 – 1486) und die Spätzeit (1487 – 1500) unterteilt. Die frühe Phase ist durch die Atelieregemeinschaft Neroccios mit Francesco di Giorgio bestimmt. Davor liegt die eigentliche Ausbildung des Künstlers bei Vecchietta, die allerdings bisher nur aus dem Stil der Frühwerke erschlossen werden kann. Dokumentarisch belegt ist eine vorangehende Lehre in der Sieneser Domopera für die Zeit um 1461. Die ersten Urkunden über selbständige Werke des Künstlers stammen aus dem Jahr 1468. Vermutlich arbeitete Neroccio damals schon mit Francesco di Giorgio zusammen, der 1469 Agnesa d'Antonio di Benedetto di Neroccio, wohl eine Cousine seines Kollegen, heiratete. Während Francesco neben seiner Lehre als Maler und Plastiker offenbar auch eine Ingenieur-Ausbildung bei Vecchietta erhalten hatte, die die Voraussetzung für seine spätere Architektentätigkeit bildete, betätigte sich Neroccio zeit seines Lebens vorwiegend als Maler. Von den wenigen plastischen Arbeiten, die für ihn be-

zeugt oder ihm zugeschrieben sind, wird man – wie der Rezensent glaubt – gerade die Marmorwerke im Dom zu Siena, die Katharinenstatue (Abb. 49 – 50) und das 1485 entstandene Grabmal des Bischofs Tommaso Testa Piccolomini (Abb. 45 – 57) in der Ausführung nur bedingt auf den Künstler selbst zurückführen dürfen.

1475 kommt es – nach Aussage der Dokumente – zu einer Auseinandersetzung zwischen Neroccio und Francesco di Giorgio bei der Auflösung ihrer Werkstattgemeinschaft, wobei Vecchietta auf der Seite Francescos und Sano di Pietro auf seiten Neroccios als Vermittler auftreten. Für Sano di Pietro muß Neroccio auch als Künstler eine tiefe Verehrung empfunden haben, denn er tendiert in seinen Werken mehrfach und nicht nur zu einem bestimmten Zeitpunkt zu dem „byzantinisierenden“ Stil dieses Madonnenmalers. – In der „mittleren Periode“, d. h. in den Jahren zwischen 1476 und 1486 entfaltet Neroccio, jetzt völlig unabhängig und auf sich selbst gestellt, eine überraschend starke Produktivität. Die Werke, die der damals im vierten Lebensjahrzehnt stehende Meister schafft, entwickeln nicht etwa den Stil der frühen siebziger Jahre weiter; vielmehr scheint seine Kunst durch die nun ganz bewußte Auseinandersetzung mit der heimischen Tradition und durch einen in seinen Voraussetzungen zunächst nicht weiter zu klärenden engen Kontakt mit der Florentiner Malerei wesentlich neue Impulse empfangen zu haben. Offenbar sehr bald sieht sich Neroccio dann gezwungen und in der Lage, einen eigenen größeren Atelierbetrieb mit mehreren Schülern und Gehilfen zu unterhalten, von dessen Tätigkeit die zahlreichen Werkstattarbeiten der neunziger Jahre zeugen. Das Inventar von Neroccios Nachlaß aus dem Jahre 1500 (doc. XXVI) läßt erkennen, wie vielseitig die bei ihm erlernbaren künstlerischen Fertigkeiten und die in seinem Atelier betriebenen Studien gewesen sein müssen. Dazu gehörte nicht zuletzt auch das Studium nach der Antike, von dem man in seinen eigenen Werken so wenig spürt.

In dem dritten, sehr kurzen, kompakten Kapitel, das wichtige Ergebnisse des vorangehenden Hauptteils zusammenfaßt, versucht die Verfasserin Grad und Ausmaß der wechselseitigen künstlerischen Befruchtung zwischen Neroccio und verschiedenen Künstlern seiner Heimat oder anderer Kunstzentren näher zu fixieren, wobei schließlich auch auf das nicht sehr starke Nachwirken seiner Werke eingegangen wird. – Der Text schließt – wie schon angedeutet – mit einem Überblick über die Geschichte der Kritik und der Wertschätzung, die Neroccios Kunst zuteil wurden. – In dem sehr umfangreichen Anhang sind zunächst die bisher bekannt gewordenen Dokumente zum Leben und Werk des Künstlers nochmals im Wortlaut abgedruckt; dann folgt der gute, mit fast vollständigen Foto- und Abbildungsverweisen ausgestattete Katalog aller von der Verfasserin Neroccio und seiner Werkstatt zugeschriebenen Werke, der überlieferten, aber verschollenen Arbeiten und schließlich auch aller früher einmal mit dem Künstler in Verbindung gebrachten, heute nicht mehr nachweisbaren und der seit 1930 „fälschlich zugeschriebenen“ Werke. – An die Bibliographie und den Vorbildlichen Index schließt sich dann der bestechend schöne Bildteil an, bei dem man sich eigentlich nur noch die Abb. 18 – 21 durch größere ersetzt bzw. durch Detailaufnahmen ergänzt wünscht.

Carlo del Bravo hat in seiner Besprechung der Neroccio-Monographie (Paragone Anno XIII No. 153 1962, S. 70 – 74) versucht, aus dem Studium der von der Sieneser Malerei beeinflussten und zugleich auf sie wirkenden Kunst des Liberale da Verona weitere Anhaltspunkte für die Gruppierung und zeitliche Ordnung der Werke Neroccios zu finden. Auch die hier nun folgenden Bemerkungen und Hinweise des Rezensenten sollen in erster Linie die Diskussion um die von der Verfasserin vorgeschlagene Chronologie beleben.

Man tut vielleicht gut daran, bei der Erschließung der Werke der ersten Schaffensperiode von den Madonnenbildern der frühen siebziger Jahre auszugehen und sie den etwa gleichzeitigen Werken des Francesco di Giorgio gegenüberzustellen. Neroccios Madonnenbilder in der Accademia Carrara in Bergamo, in der Slg. Berenson, in der Slg. Serristori in Florenz und die Madonna No. 295 in der Pinakothek von Siena, die einerseits den Charakter von Frühwerken nicht verleugnen können und zugleich in engster Nachbarschaft mit den frühen Madonnenbildern des Francesco di Giorgio entstanden sein müssen, tragen deutlich florentinische Züge und sind von Werken abhängig, die um 1470 in der Verrocchio-Werkstatt gemalt wurden. Man vergleiche etwa Neroccios Madonna in Bergamo (Abb. 26) und die Madonna No. 295 der Sieneser Pinakothek (Abb. 27) mit dem verrocchiesken Madonnenbild in New York (v. Marle XI Abb. 325) und der dem frühen Ghirlandaio nahestehenden Madonna der National Gallery in London (v. Marle XI Abb. 334). Auch eine Arbeit wie das Madonnenrelief in Princeton (Abb. 28) muß unter dem Einfluß des Verrocchio-Ateliers entstanden sein. Unter den frühen Gemälden des Francesco di Giorgio sind hier vor allem die Madonnenbilder in Cambridge (Weller Abb. 20) und in Coral Gables (früher Englewood; Weller Abb. 22) zu nennen, deren Abhängigkeit von Verrocchios Berliner Madonna No. 104 a schon die Übernahme der so auffälligen Haltung der linken Madonnenhand erkennen läßt. Auch Francescos Madonna No. 288 in der Sieneser Pinakothek (Weller Abb. 27), die nun schon unmittelbar seiner Marienkrönung von 1471 (Weller Abb. 31) vorangeht, berührt sich eng mit den um 1470 in Verrocchios Umkreis entstandenen Werken. Der besondere Kopftyp, wie ihn die verrocchieske Madonna in New York zeigt, wird hier von Francesco in den Köpfen der Maria und vor allem des Engels aufgenommen und umgeprägt, wobei bezeichnenderweise die Kinn- und Unterkieferpartien noch stärker herausgearbeitet werden. Wir kommen also mit diesen „verrocchiesken“ Werken Neroccios und Francescos zeitlich ziemlich in die Nähe der Marienkrönung von 1471, deren Stil dann aber Neroccios Raphael-Tobiasbild in Paris (Abb. 17) und seine Katharinenstatue von 1474 (Abb. 23 – 25) weiterführen. Man vergleiche die Köpfe von Raphael und von Katharina mit den Engelsköpfen in der obersten Zone der Marienkrönung (Ausschnitt bei G. F. Hartlaub, Die Maler von Siena; Abb. 20). In den Draperiemotiven schließt sich die Katharinenstatue eher an die weiblichen Heiligenfiguren der Unterzone der Marienkrönung an. Während, wie die Verfasserin feststellt, die Gesamtkomposition des Raphael-Tobiasbildes die Bekanntschaft mit den Florentiner Darstellungen dieses Themas voraussetzt und das Gewandmotiv des Engels von einer Sieneser Miniatur des Liberale da Verona (Abb. 112) angeregt

erscheint, überrascht die Landschaftsdarstellung durch Elemente, denen man am ehesten bei Botticelli und im Ghirlandaiokreis begegnet. In die letzten Jahre der Werkstattgemeinschaft mit Francesco di Giorgio fällt dann die Entstehung von Neroccios Verkündigung in der Yale-Universität (Abb. 21), die in der Kontrastierung von heftig bewegtem Engel und still, fast regungslos lauschender Maria der Lünette von Vecchietas Altarbild im Dom von Pienza (Abb. 100) eng verwandt ist, sich zugleich in dem abstrakten Lineament der Gewandkonturen, das auf Simone Martini zurückweist, mit der Madonna No. 281 und dem Marien-Triptychon No. 282 der Pinakothek in Siena (Abb. 29 – 31) zu einer Gruppe zusammenschließt. Das Triptychon steht mit seinem Datum 1476 am Anfang der zweiten, von Francesco di Giorgio unabhängigen Schaffensperiode Neroccios, die nun sehr bald durch eine erneute Orientierung an der Florentiner Malerei, diesmal an der Kunst des Baldovinetti und seines Kreises, bestimmt wird. Zunächst scheint allerdings eine vorübergehende Annäherung an Sano di Pietro eingetreten zu sein, dessen Schutz Neroccio bei der Auseinandersetzung mit Francesco di Giorgio 1475 genossen hat. Das Madonnenbild der Slg. Guggenheim in New York (Abb. 59) – von der Verfasserin leider nur als veränderte Werkstattreplik nach der Madonna der Slg. Venosta (Abb. 1) behandelt –, das Ramboux mit dem Datum 1476 im Stich wiedergegeben hat, ist hier zu nennen. Während der Kinderkopf entfernt noch an den des Tobiasknaben des Pariser Raphael-Tobiasbildes erinnert, lehnt sich die Gesamtkonzeption der Glycophilousa, wie die Verfasserin aufweist, an die Madonna des Sano di Pietro in der Slg. Lehmann in New York (Abb. 92) an; die besondere Wiedergabe des Kopftuches der Maria ist jedoch von der Madonna des Sano in der Slg. Sergardi in Siena (Abb. 18) angeregt. Die Madonnenbilder in Krakau (Abb. 33) und Philadelphia (Abb. 34), vor allem aber die Utrechter Madonna (Abb. 40) und die von der Verfasserin mit gutem Grund als Titelbild gewählte Madonna der Slg. Kress stehen dann aber Werken wie Baldovinettis Verkündigung in San Miniato oder der Zagreber Madonna (Wedgewood Kennedy Abb. 89 und 128) sehr nahe. Diesen an das Ende der siebziger oder an den Anfang der achtziger Jahre zu datierenden Bildern, die zu den erfreulichsten und besten Arbeiten Neroccios gehören, reiht sich das Frauenporträt in Washington (Abb. 36) an, in dem jüngst James H. Stubblebine (in seiner Rezension der Neroccio-Monographie, *Speculum* Vol. XXXVII 1962, No. 3 S. 425 – 429) eine Art Brautbild der zweiten Frau des Künstlers vermutet hat, was jedoch die unmögliche Datierung nach 1490 bedingen würde.

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wird dann in den Gemälden Neroccios die Ausstrahlung der neu aufgeblühten umbrischen Malerei spürbar. Werke wie die Louvre-Madonna (Abb. 61) und die – wohl doch eigenhändige – Madonna im Städel (Abb. 62) entstanden in unmittelbarer Berührung mit der Kunst Peruginos und seines Kreises, die gerade in der Umprägung und Anverwandlung der florentinischen Elemente den sienesischen Künstlern vorbildlich erscheinen mußte. Den schon im achten Jahrzehnt wirksam werdenden Kontakt zwischen Peruginer und Sieneser Malerei bezeugen ja gerade die Bernardinstäfelchen in der Galleria Nazionale in Perugia (vgl. *Coor. App. III B* No. 11), von denen einzelne oder mehrere Szenen durch Adolfo Ven-

turi und Schubring, zunächst auch durch Berenson dem Neroccio bzw. Neroccio und Francesco di Giorgio zugeschrieben wurden. – Neroccios Marienaltar von 1492 in der Pinakothek in Siena (No. 278; Abb. 54) nähert sich in der reichen Nuancierung des Ausdrucks und in dem verhaltenen Pathos der Grundstimmung Peruginos früher Anbetung der Könige in Perugia. Man vergleiche im einzelnen etwa die Köpfe des dunkelhaarigen jugendlichen Heiligen und des Paulus in dem Sieneser Bild mit den Köpfen der beiden jüngeren Könige auf Peruginos Tafel (Anderson 15798). Auch die neue Monumentalität, die ein solches Altarbild Neroccios nun auszeichnet, wurde offenbar in der Auseinandersetzung mit den frühen Werken Peruginos gewonnen. In die Nähe dieser in den Jahren um 1490 unter umbrischen Einfluß entstandenen Gemälde gehört dann aber die Madonna der Sammlung Venosta in Rom, in der die Verfasserin das früheste Werk Neroccios sieht. Das Bild ist in der Grundkonzeption eine eigenhändige Wiederholung der Madonna der Sammlung Guggenheim (Abb. 59), von der es sich nur durch den neuen Kindertyp und die breiter ausgerundete Kopfform der Maria unterscheidet. Den Typus des Christusknaben nimmt das von Schülerhand ausgeführte Madonnenbild im Museum in Berlin-Dahlem (Abb. 63) auf, das nun aber in der Stilisierung des Marienkopfes wiederum an Werke des Sano di Pietro anschließt. Man darf die betont archaisierenden Züge, die eine solche Darstellung und gerade auch die Madonna der Slg. Venosta aufweisen, nicht mit dem verwechseln, was Bilder wie die Berenson-Madonna (Abb. 32) eindeutig als Frühwerke kennzeichnet.

Eine ähnliche Problematik wird dann auch bei der Bewertung und Datierung der kleinformigen szenischen Predellen- und Cassonebilder erkennbar, die die Verfasserin alle an den Anfang des künstlerischen Schaffens Neroccios rückt. Ein Bild wie „die Landung der Kleopatra“ in Raleigh (Abb. 11 und 13) kann frühestens in den neunziger Jahren entstanden sein. Es vertritt jene reife Stilstufe, die in dem Sieneser Altarbild von 1492 (Abb. 54) und dann vor allem in dem ebenfalls signierten, jedoch weitgehend von Gehilfenhand ausgeführten Altar von 1496 in Montisi (Abb. 79) zu fassen ist. Erst hier finden wir den besonderen breitflächigen Gesichtstyp mit den weitaus-einandergerückten, schmalschlitzigen Augen. Das Pendant zu Landung der Kleopatra, die Szene der Seeschlacht bei Actium, die in ihrer archaisierenden friesartigen Gesamtkomposition an die Darstellung der normannischen Flotte auf dem Wandteppich von Bayeux zurückdenken läßt, dürfte wohl unter Beteiligung von Gehilfen ausgeführt worden sein. Die stilistische Nähe zu der etwa gleichzeitigen, ganz von Schülerhand gemalten Predella des Montisi-Altars (Abb. 80–82) ist offenkundig. – Als ein völlig eigenhändiges Werk aus Neroccios Frühzeit kann indessen die Predella mit den Benediktsszenen in den Uffizien (Abb. 80–82) gelten, die – abgesehen von den architektonischen Elementen – auch in der karikierenden Wiedergabe einzelner Gesichter und in den mitunter leicht deformierten Kopftypen (bei den Rückenfiguren der Besuchsszene) deutliche Anklänge an die Kunst des Francesco di Giorgio zeigt. – Noch in der ersten Hälfte des siebten Jahrzehnts dürften die beiden Darstellungen aus dem Wirken des hl. Bernardin im Palazzo Pubblico in Siena (Abb. 7 und 8) entstanden sein. Die in ihnen, vor allem bei der Vordergrundsguppe des Bestattungsbildes, wirk-

same szenische Dramatisierung übersteigt allerdings die Gestaltungstendenzen und -möglichkeiten Neroccios und weist voraus auf das Discordia-Relief des Francesco di Giorgio, in dessen Frühwerk die Bernardinsbilder einzuordnen sind. Sie stehen stilistisch in unmittelbarer Nähe zu der Albert-Magnus-Miniatur (Weller Abb. 12), wie etwa ein Vergleich der Genienköpfe dort mit den Köpfen der erhöht sitzenden Zuhörer in der Bernardinspredigt bestätigen kann.

Auch bei dem kleinen Bild der Katharinenvision der Slg. Berenson (Abb. 6) überzeugt die alte, von der Verfasserin übernommene Zuschreibung an Neroccio nicht mehr, nachdem die jüngst aufgetauchte, ganz sicher als Gegenstück gemalte Darstellung der mystischen Vermählung der Heiligen (Abb. 6 a) in London nun an seine Seite getreten ist. Gerade die Gegenüberstellung beider Bilder kann lehren, mit welchen Kriterien eine Scheidung der Frühwerke Neroccios und Francescos möglich wird. Die Raumdarstellung dieser einander so bewußt angeglichenen Szenen zeigt charakteristische Unterschiede: Während im Florentiner Bild in Vorder- und Mittelgrund die obere Raumgrenze durch Andeutung verschiedenartiger Tonnengewölbe fixiert erscheint, bleibt in der Londoner Darstellung, bei der übrigens der Fluchtpunkt außerhalb der Bildfläche liegt, die Raumhöhe unbestimmt. In der Florentiner Szene ist der Grundriß dadurch geklärt, daß die Lage der Wände und Mauervorsprünge durch Sockelleisten auf dem Fliesenboden besonders markiert erscheint; in dem Bild der Waddington Galleries wird der Eindruck der Raamtiefe durch gleichförmige, kulissenartig hintereinandergestellte Mauerstücke erzeugt, ohne daß dabei wirklich Platz für die vielfigurige, räumlich schwer fixierbare Vordergrundszone entsteht. Bei aller Typenverwandtschaft ist die Figurendarstellung der Florentiner Tafel doch um einige Grade zupackender, im Ausdruck herber (stechende punktförmige Augen!), während die Heiligenerscheinung des Londoner Pendants schon das Stimmungshafte und den mehr verklärten Ausdruck von Neroccios Madonnenbildern erkennen läßt. – Wesentlich später als Neroccios Londoner Katharinenbild, d. h. um oder nach 1475 entstand schließlich das Täfelchen mit einer Darstellung des büßenden Hieronymus aus der Sammlung Chiesa, das leider erst jetzt, im Zusammenhang mit einer Rezension der Neroccio-Monographie (Sele Arte Anno X No. 57 1962; S. 60 – 63), durch Carlo Ragghianti bekannt gemacht und Neroccio zugeschrieben wurde.

Günter Passavant

WOLFGANG WEGNER, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler. Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts*. Mannheim 1960 (= Schriften der Gesellschaft der Freunde Mannheims und der ehemaligen Kurpfalz, Heft 9). 88 S., 8 Abb.

Im Jahre 1958 hatte die Staatl. Graph. Sammlung München ihr zweihundertjähriges Jubiläum feiern können (s. Kunstchronik 12, 1959, S. 127 ff.). Nicht aus Primärquellen, wohl aber aus einer zuverlässig erscheinenden Nachricht der Zeit entnehmen wir, daß 1758 der Hofmaler und Direktor der Düsseldorfer Gemäldegalerie, Lambert Krahe, vom Kurfürsten Carl Theodor den Auftrag erhielt, ein graphisches Kabinett einzurichten. Dieses Kabinett ist die Wiege der heutigen Münchner Sammlung, von daher