

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Oktober 1959

Heft 10

„LA PITTURA DEL SEICENTO A VENEZIA E NEL VENETO“

Zur Ausstellung in Venedig vom 27. Juni – 25. Oktober

(Mit 3 Abbildungen)

Man hätte keinen stilvolleren Ort für die achte der von der Stadt Venedig veranstalteten, mit den Biennalen moderner Kunst alternierenden Ausstellungen alter venezianischer Malerei wählen können, als den aus der gleichen Zeit wie die gezeigten Kunstwerke stammenden, von Longhena erbauten Palazzo Pesaro am Canal Grande. Die diesjährige Ausstellung umfaßt zum ersten Male die Malerei eines ganzen Jahrhunderts und zwar jenes Jahrhunderts, das, zwischen den Höhepunkten venezianischer Malkunst, dem Cinquecento und dem Settecento, stehend, bis heute wenig Beachtung gefunden hat. Es wäre verfehlt, wollte man von einer im eigentlichen Sinne „venezianischen“ Malerei dieses Jahrhunderts sprechen, denn gerade das Vorherrschen der Fremden und in der Fremde Geschulten ist das Charakteristikum in der Malerei der Lagunenstadt während dieses Zeitraumes. Aus der Vielfalt der künstlerischen Richtungen, die es dort gegeben hat, zeichnen sich zwei Hauptströmungen ab: eine stark der Überlieferung des Cinquecento verpflichtete, zumeist von den einheimischen Malern repräsentierte Strömung und eine fortschrittliche, neuen Ideen aufgeschlossene, deren Träger zugewanderte Künstler waren.

Es ist das Verdienst Pietro Zampettis, Zeugnisse dieser verschiedenen, heterogenen Richtungen erstmals in einer repräsentativen Ausstellung zusammengestellt zu haben. Etwa 220 Gemälde sind auf den Piano Nobile des Palastes, dessen mittlerer Salone mit den großformatigen Bildern eine Art Zentrum bildet, und auf vier Räume des Mezzaningeschosses verteilt, das in drei Kabinetten auch die etwa 100 Blätter umfassende Zeichnungsabteilung beherbergt. Die meisten Räume sind in ihrer ursprünglichen Gestalt belassen, nahezu sämtliche Kunstwerke im Tageslicht zu sehen, der Ausstellungsapparat ist auf das Allernotwendigste beschränkt.

Der erste Saal ist den Repräsentanten der traditionellen Richtung zu Beginn des Jahrhunderts gewidmet: *Palma il Giovane, Alessandro Varotari, Leandro Bassano, Santo Peranda, Tiberio Tinelli* u. a. Eine völlig neue Ausstrahlungskraft besitzen die Werke im anschließenden Raume: *Carlo Saraceni* ist hier mit einer Reihe von Gemälden vertreten, darunter Hauptwerken, wie der frühen, 1606 datierten bezaubern-

den „Ruhe auf der Flucht“ der Kamaldulenser in Frascati, dem „Wunder des hl. Benno“ aus S. Maria dell'Anima in Rom, sowie seinem nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt kurz vor seinem Tode (1620) gemalten „Hl. Franz“ der Chiesa del Redentore in Venedig. Alle diese Bilder zeigen, obgleich sie Saraceni fast sämtlich während seines Aufenthaltes in Rom gemalt hat, wo er in enge Verbindung mit dem Caravaggio-Kreis getreten war, wie sehr er in seinem Empfinden, zumal was Beleuchtung und Kolorit betrifft, zeitlebens Venezianer geblieben ist; außerhalb seines Oeuvres bleibt die vieldiskutierte „Hl. Caecilie mit dem Engel“ (Kat. 23) und wohl auch der „Hl. Gregor“ (Kat. 24). *Jean Le Clerc*, Saracenis Schüler, ist das umstrittene Gemälde „Christus unter den Schriftgelehrten“ der Galleria Capitolina zugeteilt.

Die außerhalb der Dominante arbeitenden, als „triade veronese“ bezeichneten Künstler, *Pasqualino Ottino*, *Alessandro Turchi*, gen. *L'Orbetto* und *Marcantonio Bassetti*, die in Rom mehr oder weniger stark im Banne Caravaggios gestanden hatten, sind mit jeweils zwei bis drei Bildern vertreten, unter denen Bassettis großzügiges Halbfigurenbild des „Hl. Antonius von Padua“ besonders auffällt; das Turchi zugeschriebene Altarbild aus Camerino weist u. a. Züge auf, die eine florentinische Schulung des Autors erwägen lassen. Weder Saraceni noch der bald nach Lothringen zurückgekehrte Le Clerc und erst recht nicht die vor allem in ihrer engeren Heimat tätigen Veronesen haben nennenswerten Einfluß auf die gleichzeitigen oder späteren Maler in Venedig ausgeübt. Selbst der sozusagen „venezianischen“ Interpretation Caravaggios durch Saraceni stand Venedig abweisend gegenüber, erst sehr spät fand die revolutionäre, venezianischem Empfinden so sehr entgegengesetzte Kunst Caravaggios – und auch dann nur in bereits sehr abgewandelter Gestalt – Eintritt in die traditionsbewußte Stadt in den Lagunen. Daran hatten drei zugewanderte Maler Anteil, *Domenico Fetti* aus Rom, *Johann Liss* aus Oldenburg in Holstein und, weitaus stärker und entscheidender als diese beiden, der 1630 nach Venedig geflohene Genuese *Bernardo Strozzi*. Zwei Säle enthalten Werke dieser fraglos bedeutendsten Maler des venezianischen Seicento, in den ersten teilen sich Fetti und Liss, der zweite ist Strozzi vorbehalten.

Von Fetti sind außer der „Melancholie“ des Louvre nur kleinformatige Kabinettbilder zu sehen, unter denen diejenigen der Wiener Galerie (Kat. 46, 47, 48, 49) besonders faszinieren; eine erfreuliche Überraschung bildet das „Opfer des Elias“ aus Hampton Court; von den mit der Zuschreibung an Fetti in die Ausstellung gelangten Bildern sind einige schon aufgrund mangelnder Qualität auszuschneiden, außer diesen die schöne – inzwischen von Benedict Nicolson als Werk des Claude Vignon erkannte – „Anbetung der Könige“ (Kat. 55) und die „Hl. Martyrerin“ (Kat. 52). Umfassender kann man die Kunst des Liss kennenlernen, beginnend mit dem noch stark holländische Schulung verratenden, sicher kurz nach dem Eintreffen des Künstlers in Venedig (um 1620) gemalten „Morrspiel“ der Kasseler Galerie bis hin zu der kühnen, bereits Lösungen des Settecento vorwegnehmenden, von Fragonard so bewunderten – und radierten – „Inspiration des hl. Hieronymus“ aus S. Niccolò dei Tolentini; endgültig aus dem Oeuvre zu streichen ist die „Judith“ der Pinacoteca

Comunale in Faenza. Strozzi hätte man sich angesichts seiner reichen Produktion glanzvoller repräsentiert vorstellen können, immerhin sind unter den nahezu zwanzig ausgestellten Werken solche ersten Ranges, wie der „Hl. Sebastian“ aus S. Benedetto, die „Mildtätigkeit des hl. Lorenz“ aus S. Niccolò dei Tolentini, das „Bildnis des Dogen Erizzo“ in der Wiener Fassung, Strozzi's erster Auftrag von Seiten der Republik, und der bedeutungsvolle Entwurf für ein Deckenfeld der Chiesa degli Incurabili (Kat. 78), mit dem der Künstler seine Konkurrenten, zumal Padovanino, anerkanntermaßen überflügelt hat.

Vermutlich von einem Schüler Strozzi's stammen die beiden wohl als Darstellungen aus der Geschichte des Verlorenen Sohnes zu deutenden Gegenstücke (Kat. 83 a/b), während die Allegorie (Kat. 80) und das zweifellos toskanische Gemälde „Esau und Jakob“ (Kat. 82) nichts mit ihm zu tun haben. Strozzi's Kunst fand begeisterte Aufnahme und Nachahmung nicht nur bei seinen direkten Schülern wie Ermanno Stroiffi, – im Gegensatz zu derjenigen des Fetti und des Liss, die von Kennern zwar hochgeschätzt worden war, bei den Zeitgenossen jedoch keine oder nur spärliche Nachfolge gefunden hatte (bei Bassetti, Kat. 30, ist Fetti's Einfluß evident).

Neben der von Strozzi ausgehenden zukunftssträchtigen Strömung gab es weiterhin jene traditionsgebundene, von denjenigen Malern vertretene, die sich nie wirklich von der Cinquecento-Uberlieferung zu lösen vermochten. Zu ihnen gehören *Pietro della Vecchia*, *Girolamo Forabosco*, *Pietro Liberi*. Neben einigen der für Della Vecchia so bezeichnenden Porträts in der Art Giorgiones ist von ihm das eindrucksvolle Breitbild „Alexander und Diogenes“ (ehemals im Palazzo Widman-Foscari zusammen mit Kat. 183 und 191) zu sehen und die sehr große „Kreuzigung“ aus S. Lio. Der namentlich als Bildnismaler bekannte Forabosco fesselt durch das monumentale Motivbild aus der Chiesa Parrocchiale in Malamocco, nicht aufgrund einer wohl gelungenen Komposition, sondern durch die unkonventionelle, sympatische Art, in der er das Thema behandelt, in dem er in der realistischen Porträtgruppe der aus Meeresnot Geretteten Töne schlichter Menschlichkeit zum Klingen bringt. Ganz anderen Zielen strebte Liberi zu, der es zu internationalem Rufe gebracht hat. Seine das Malerische frei und virtuos behandelnde Kunst, mit der er vorwiegend in mythologischen Szenen der Schönheit des weiblichen Aktes huldigte, war ganz dazu angetan, an den europäischen Fürstenhöfen großes Gefallen zu finden; herausgelöst aus dem Raumganzen, für das sie meist von vornherein als vornehme Dekoration bestimmt waren, verlieren diese Bilder oft sehr an Reiz, was auch die ausgestellten Beispiele beweisen, die den Künstler nicht in dem besten – sicher auch nicht in dem bestmöglichen – Lichte erscheinen lassen. Liberi's Altarbilder (Kat. 118/119) hingegen sind von imponierender festlicher Wirkung.

Etwas abseits stehen die beiden in ihrem Temperament und ihren künstlerischen Ausdrucksmitteln so sehr verschiedenen, hauptsächlich in Vicenza tätig gewesenen Maler: *Francesco Maffei* und *Giulio Carpioni*. Jedem von ihnen ist ein sehr beweglicher Geist eigen, der, auch was die Bildthematik angeht, zu den erstaunlich-

sten Lösungen führt. Maffei, dem als einzigem auf der Ausstellung vertretenen Künstler 1956 in Vicenza eine eigene Ausstellung gewidmet war, wurzelt weitgehend noch in der Tradition des ausgehenden Cinquecento in seiner Neigung zur Phantastik, in dem sprunghaften Wechseln von Hell und Dunkel, in der Art seiner Pinselführung. Unvergeßlich ist seine monumentale Reliquientranslation, die sich feierlich, beim Scheine flackernder Kerzen schemenhaft vor der Stadtsilhouette von Brescia vollzieht (Kat. 142). Carpionis Werke sind ganz anders, scharf und präzise in der Zeichnung, von kräftiger, nicht allzu differenzierter Farbgebung, kühl-klassizistisch in der Gesamthaltung, die in Vicenza nicht verwundert. Mit mehr als fünfzehn Gemälden lernt man diesen zu Unrecht wenig beachteten Künstler recht gut kennen (Abb. 3), nicht nur als Maler der von ihm mit Vorliebe dargestellten „Bacchanale“, sondern auch religiöser Themen wie der interessanten „Auferweckung des Lazarus“ (Kat. 129, nicht „Krankenheilung Christi am Teiche Bethesda“) der Sammlung Donzelli in Florenz und dem Altarblatt aus SS. Felice e Fortunato in Vicenza. Als Porträtmaler überrascht Carpioni mit dem in der Unmittelbarkeit der Sicht erstaunlichen „Bildnis einer Dame“ der Ehem. Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem.

Von Einfluß auf die gleichzeitigen Maler in Venedig war eine Reihe meist nur kurz in der Lagunenstadt tätiger Künstler, von denen einige, wie *Luca Giordano*, der Cortona-Schüler *Giovanni Coli* und sein Mitarbeiter *Filippo Gherardi*, in die Ausstellung einbezogen wurden. Dieser Überblick hätte sich um einige weitere kaum weniger einflußreiche Maler erweitern lassen. Während es hier grundsätzlich mehr auf das Andeuten der künstlerischen Situation ankam, wobei die Grenzen des Einbeziehbaren immer fraglich bleiben mögen, vermißt man entschieden eine angemessene Repräsentation derjenigen Maler, die jahrzehntelang in Venedig tätig gewesen sind und dort eine sehr wesentliche Rolle gespielt haben.

Von dem Römer *Francesco Ruschi* sind nur zwei, seine römische Schulung noch stark verratende Werke ausgestellt, ihre Zusammenstellung mit einem Spätwerk wie etwa dem Altarbild aus der Chiesa delle Terese hätte den Wandel seines Stiles, vor allem seines Kolorits, aufgrund der Aufnahme venezianischer Erbes evident werden lassen; von dieser Spätstufe dürfte sein Schüler *Pietro Negri* ausgegangen sein, seinem farblich reizvollen Bilde (Kat. 162) nach zu urteilen.

Die fortschrittlichste und nach der Jahrhundertmitte für Jahrzehnte führende Gruppe von Malern, die man wegen ihrer besonderen Vorliebe für kräftige Hell-Dunkel Effekte die „Tenebrosi“ nennt, ist unverhältnismäßig knapp vertreten: von *Giambattista Langetti*, dem wichtigsten der später Strozzi gefolgt Genuesen wird außer dem bekannten „Mercur und Argus“ (Kat. 184) nur das – freilich hervorragende – aus der Chiesa delle Terese stammende Altarblatt (Kat. 185) gezeigt. Die „Tötung des Archimedes“ (Kat. 183) konnte, wie übrigens auch einige andere im Katalog aufgeführte Bilder, leider aus technischen Gründen nicht ausgestellt werden. Der mehr als vier Jahrzehnte in Venedig tätig gewesene Münchner *Carl Loth*, in dessen Werkstatt u. a. die meisten österreichischen Maler des beginnenden 18.

Jahrhunderts gelernt haben, ist mit dem stark römisch beeinflussten Altarbild aus S. Silvestro von 1681 und dem späten „Jakobsseggen“ aus Wien in zwar guten, aber allzu wenigen Werken vertreten. Von dem Ruschi-Schüler *Antonio Zanchi* sind ausschließlich relativ frühe Bilder zu sehen; neben dem Bozzetto für seinen ersten öffentlichen Auftrag, dem Monumentalbild im Treppenhaus der Scuola di San Rocco (1666), sein Hauptwerk „Abraham unterweist die Ägypter in der Astronomie“ (Kat. 192, nicht „Abraham teilt die Erde“) und „Königin Tomyris läßt das Haupt des Cyrus in Menschenblut tauchen“ (Abb. 2; Kat. 191, nicht „Herodias“).

Der aus Florenz stammende, seine toskanische Herkunft keineswegs verleugnende *Sebastiano Mazzoni* ist mit einer stattlichen Anzahl meist sehr guter Bilder vorzüglich vertreten. Wie stark der Einfluß Strozzi's auf seine künstlerischen Ausdrucksmittel mitunter war, zeigen die beiden großen 1648 und 1649 datierten Altarbilder aus S. Benedetto sowie die diesen stilistisch und zeitlich sehr nahe stehende „Verkündigung“ der Fondazione Giorgio Cini. Bei allen Annäherungen an Strozzi bleibt Mazzoni freilich höchst originell und eigenwillig, auch in der Komposition seiner Altarbilder. Am souveränsten offenbart sich seine künstlerische Eigenart in den mittleren und kleineren Formaten, wie dem „Tod Kleopatras“ aus Rovigo, dem „Janustempel“ aus dem Besitz der Lady Aberconway, den beiden Fassungen des in der Ikonographie der venezianischen Barockmalerei häufigen Themas der „Opferung der Tochter Jephthes“ aus der Kress Foundation und der Sammlung Pedrocco in Venedig. Von diesen Fassungen, die man gerne der besseren Vergleichbarkeit wegen im gleichen Raume betrachtet hätte, ist diejenige der Kress Foundation, wie bereits der Katalog angibt, die reifere (man beachte an Einzelheiten z. B. das aufschlußreiche Pentiment an der Kopfbedeckung des Priesters!). Nicht überzeugend sind die Zuschreibungen von Kat. 176, 178, 179; aus Mazzoni's Werk auszuschneiden sind die beiden Breitbilder des Museo Civico in Pistoia (Kat. 165/166), sowie „Apoll und Daphne“ aus der Pinacoteca in Ravenna (Kat. 180), bei denen es sich nach Ansicht des Rezensenten ebenso wie bei dem mit der Zuschreibung an Strozzi ausgestellten, eingangs erwähnten Esau-Bild (Kat. 82) um Werke des Florentiners *Francesco Montelatici, gen. Cecco Bravo* handeln dürfte (vgl. dessen Fresken in der Argenteria des Palazzo Pitti); außer diesen das als „Marterszene“ bezeichnete Bild (Kat. 182), das, wie im Katalog schon richtig vermutet, von *Andrea Celesti* stammt. Das mit starken Vorbehalten als Mazzoni ausgestellte Bild „Kleopatras Tod“ (Kat. 177) läßt sich in die Reihe der von dem Luchesen *Pietro Ricchi* bewußt in der Art Mazzoni's gemalten Werke zwanglos einordnen.

Den im wesentlichen gegen Ende des Jahrhunderts tätigen, oft wieder aus Venedig selbst stammenden Malern sind die letzten Räume gewidmet. *Andrea Celesti* ist unverdientermaßen mit acht bzw. neun Bildern zahlenmäßig am besten vertreten; durch erfreuliche Qualität heben sich Kat. 207 und 213 heraus. Der noch stärker dem Seicento angehörende gleichaltrige Friulaner *Antonio Carneo* fesselt in erster Linie durch sein Hauptwerk „Giftprobe“ der Sammlung Calligaris

in Florenz, aber auch durch andere Bilder, wie die ganzfigurige Darstellung eines Bettlers (Kat. 203), die die Verbindung mit dem niederländisch geschulten zeitweise in Venedig tätig gewesenem Bernhard Keilhau nahelegt. Von *Gregorio Lazzarini*, *Antonio Molinari*, *Federico Cervelli*, *Antonio Balestra* und *Antonio Bellucci* sind wenige Bilder zu sehen; bei dem zu seiner Zeit so gefeierten Bellucci bedauert man dies vielleicht am meisten, zwei schöne und bezeichnende Beispiele seiner Kunst sind die koloristisch sehr reizvollen, Pellegrini präluzierenden Bilder „Auffindung Mosis“ (Abb. 1) und „Rebekka und Elieser am Brunnen“ der Pommersfeldener Galerie. Nicht überzeugend ist die Zuschreibung des großen aus der Tribuna von S. Pietro di Castello stammenden Bildes „Tod des hl. Lorenzo Giustinian“ an *Giovanni Segala* und die damit verbundene Datierung in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts; in dem sicher von verschiedenen Künstlern und auch nicht zur gleichen Zeit ausgeführten Zyklus dürfte dieses Bild das späteste sein und von einem Autor stammen, der bereits auf Tiepolo zurückgreift. Die Porträtkunst des ausgehenden Jahrhunderts wird in Bildnissen *Sebastiano Bombellis* und *Fra Galgarios* vorgestellt; in einer offenbar aus räumlichen Gründen nicht durchführbaren, das ganze Jahrhundert umfassenden Repräsentation dieses interessanten Bereiches, etwa in Art einer Porträtgalerie, wäre wohl auch der Platz gewesen für die so charakteristische, bedauerlicherweise fehlende Bildgattung der „Glorifikation“ zeitgenössischer Würdenträger, wie sie in großartigen – freilich auch großformatigen – Beispielen das Museo Civico in Vicenza und die Rotonda in Rovigo besitzen. Die in der Ausstellung gebotene Übersicht schließt mit der zeitlichen Grenze um 1700, einige Werke des aus Castello Valsolda stammenden *Paolo Pagani* und des Bellunesen *Sebastiano Ricci* bilden den Abschluß.

Ein besonderer Gewinn ist, daß der Ausstellung der Bereich der Handzeichnung einbezogen wurde. Terisio Pignatti ist die sehr sorgfältige Auswahl der etwa 100 Blätter zu danken, die einen interessanten Einblick in dieses noch fast unbekannte Gebiet vermitteln; nicht aufgenommen wurde Palma il Giovane, dem 1958 eine Ausstellung des Gabinetto di Disegni der Uffizien gewidmet war. Bei der Auswahl wurde in erster Linie Wert auf möglichst gesichertes Material gelegt, unsichere Zuschreibungen sind erfreulicherweise als solche gekennzeichnet. Zweifellos hat die Zeichnung in Venedig eine grundsätzlich andere Rolle gespielt als in anderen italienischen Schulen (z. B. Florenz), wie schon aus dem Briefe des Malers Francesco Bassano an einen florentinischen Interessenten für venezianische Zeichnungen hervorgeht, wenn er schreibt: „... noi non avemo disegnato molto, nè avemo mai fatto profession tale...“ (Bottari-Ticozzi, *Lettere sulla Pittura*... Mailand 1822, III, S. 266). Daß es auf diesem Gebiete trotzdem Bedeutendes zu entdecken gibt, davon legt diese erstmalige Zusammenstellung Zeugnis ab.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Ausstellung erstmals einen gut informierenden Überblick über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Venedig gibt, selbst wenn man vielleicht den einen oder anderen Maler, zumal der zweiten Jahrhunderthälfte, stärker, manchmal auch in prägnanteren Beispielen vertreten und

auch andere Künstler, wie Filippo Zaniberti und den wenig gekannten Giambattista Molinari mit einbezogen gewünscht hätte. Vielleicht wäre die Bedeutung der Malerei des venezianischen Seicento noch augenfälliger geworden, wenn man, die zeitliche Grenze überschreitend, in einigen frühen Werken Pellegrinis, Piazzettas und Tiepolos hätte deutlich werden lassen, was diese Meister, mit denen Venedig in der europäischen Malerei wieder eine führende Stellung übernommen hat, der Malerei des vorangegangenen Jahrhunderts verdanken.

Für jeden, der sich künftig mit der besprochenen Materie beschäftigen wird, bildet der Ausstellungskatalog, in dem erfreulicherweise fast alle gezeigten Werke reproduziert sind, ein sehr nützliches Hilfsmittel; bearbeitet wurde er von Pietro Zampetti, Giovanni Mariacher, Giuseppe Maria Pilo für die Gemälde, von Terisio Pignatti für die Zeichnungen; Giorgia Boccassini, Lucia Casanova und Valentino Crivellato haben die umfangreiche Literatur zusammengestellt. Gerhard Ewald

AUSSTELLUNG MITTELALTERLICHER KUNST IN BARBERINO VAL D'ELSA.

(Mit 1 Abbildung)

Die Ausstellung, die dieses Frühjahr in Barberino Val d'Elsa veranstaltet wurde, – „Mostra delle opere artistiche e storiche dell'antica Podesteria di Barberino Val d'Elsa“ – verdient, über die lokalen Grenzen hinaus, Beachtung, da sie ein z. T. wenig bekanntes oder gar unpubliziertes Material bequem zugänglich machte. Der kurze Überblick, den wir im folgenden geben möchten (der jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt), rechtfertigt sich zudem deshalb, weil der Katalog, der keinerlei wissenschaftliche Ambitionen hat, wohl kaum irgendwo in Deutschland vorhanden sein wird.

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag auf der Malerei des ausgehenden Mittelalters; die Plastik war nur schwach vertreten – hier genüge es, auf den frühmittelalterlichen Taufstein aus der Pieve von S. Piero in Bossolo hinzuweisen –, während das Kunstgewerbe, trotz einiger hervorragender Stücke – so hatte die Badia von Passignano das herrliche Büstenreliquiar mit dem Kopf des hl. Johannes Gualbertus hergeliehen –, nicht eigentlich neue Probleme zur Diskussion stellte. So möchten wir unsere Beobachtungen vor allem den Tafelbildern widmen, von denen einige zu näherem Eingehen auffordern.

Es handelt sich fast ausschließlich um Florentiner Arbeiten, was aus der historischen und geographischen Situation ohne weiteres verständlich wird. Es fehlte freilich auch nicht ein so interessantes sienesisches Beispiel wie die Madonna aus S. Pietro a Olena des Ugolino da Siena, der auch sonst in dieser Gegend (Poggibonsi, San Casciano Val di Pesa) gearbeitet hat.

Das früheste Tafelbild ist die Madonnen tafel aus S. Piero in Bossolo, die bereits auf der „Mostra Giottesca“ (1937) zu sehen war. Offner schrieb sie Migliore Toscano zu, doch fand diese Zuweisung wenig Zustimmung. In der Tat überwiegt in dieser Tafel in Typen und Gewandstil m. E. der Einfluß Coppo di Marcovaldos. Stilistisch verwandt ist eine einst stark übermalte Madonna der Flo-