

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-

rentiner Galerien, die freilich noch nicht völlig freigelegt ist und daher kein endgültiges Urteil erlaubt (vgl. L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII*, 1958, Abb. 10).

Aus der 1. Hälfte des Trecento stammt der kleine Flügelaltar aus S. Donato in Poggio - Kreuzigung in der Mitte, Geburt und Heilige auf den Flügeln -, der sich freilich durch keine hohe Qualität auszeichnet, aber als Beispiel des frühen Florentiner Tabernakeltyps nicht uninteressant ist. Der Katalog schreibt ihn der Schule Bernardo Daddis zu; er ist jedoch früher und gehört in den Umkreis der älteren Zeitgenossen Daddis, des „Biadaiole-Meisters“, des „Meisters der Dominikaner-Heiligen“ und des „Meisters des Polyptychons der Medici-Kapelle“. Am nächsten steht er dem letzteren, dessen Tabernakel im Museo Horne in Florenz (vgl. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, Bd. VII, Taf. XXVIII) sich zu einem Vergleich eignet. Freilich ist er qualitativ schwächer, so daß wir das Altärchen nur allgemein in den Umkreis des Meisters setzen möchten. Es ist zudem darauf hinzuweisen, daß einige Köpfe, so der des hl. Bartholomäus unter dem Kreuz, durch Übermalungen gelitten haben.

Gleichfalls noch der ersten Jahrhunderthälfte gehört die „Madonna mit Kind“ aus S. Bartolommeo in Barberino an. Sie stammt offenbar von derselben Hand wie die Madonna in der SS. Annunziata in Florenz aus der Nachfolge Daddis (vgl. Offner, a. a. O., Bd. VIII, Taf. XXII). Allerdings ist in unserem, sicher früheren Exemplar auch ein gewisser Einfluß Taddeo Gaddis spürbar.

Bereits in die zweite Jahrhunderthälfte gelangen wir mit den Tafeln Giovanni del Biondos aus S. Donato in Poggio (Krönung Mariä; Hl. Thomas von Aquino), die bereits auf der Ausstellung der „Arte Sacra“ in San Marco (1933) zu sehen waren. In den Kreis Andrea Orcagnas gehört die feine „Madonna mit der hl. Dorothea und der hl. Lucia“ aus S. Stefano a Linari, die Offner (*Burlington Magazine*, 1933, II, S. 84) dem „Meister der Sakristei von S. Niccolò“ zuschrieb. In der Tat unterliegt es keinem Zweifel, daß unsere Tafel von der gleichen Hand ist wie das Polyptychon, nach dem Offner den Meister benannte. Es fragt sich nur, wie weit auch die übrigen ihm zugewiesenen Malereien ihm angehören. Für das ausdrucksstarke, aber durch Übermalungen entstellte Altarwerk in Cercina trifft dies gewiß nicht zu. Es ist sicher von dem gleichen Künstler wie der „Hl. Martin“ in S. Niccolò a Ferraglia, den ich s. Z. (*Bollettino d'Arte*, XLI, 1956, S. 171) Lorenzo di Bicci zuschrieb. Heute sehe ich in diesem eine sowohl von Lorenzo di Bicci wie von dem „Meister der Sakristei von S. Niccolò“ zu unterscheidende Persönlichkeit, die beide an Qualität übertrifft. Sein Oeuvre ist aus Werken zu rekonstruieren, die bisher diesen beiden Meistern zugeschrieben wurden (vgl. den demnächst erscheinenden Artikel des Verfassers „Bindo di Niccolò e la questione di Lorenzo di Bicci“). An dieser Stelle möchte ich nur auf zwei bisher unbekannt gebliebene Madonnen-Tafeln aufmerksam machen: die eine - die Tafel auf dem linken Altar der Kirche S. Maria a Quarto bei Florenz (aus dem Depot der Florentiner Galerien stammend) -, schreibe ich dem „Meister des hl. Martin“ (wie ich

den Künstler nennen möchte), zu; die andere – aus S. Bartolommeo a Palazzuolo, die in Barberino ausgestellt werden sollte, sich aber noch im Restaurationsatelier der Uffizien befindet – ist hingegen eine Arbeit Lorenzo di Biccis.

Aus dem frühen 15. Jahrhundert stammt die bisher unbekannt gebliebene und im Katalog als allgemein florentinisch angesprochene „Madonna in Halbfigur“ aus S. Martino a Pastine (Abb. 4), die sich auf den ersten Blick als ein Werk des „Meisters der Kreuzigung Griggs“ zu erkennen gibt. Zu einem Vergleich eignen sich besonders die Heiligengruppen auf den Flügeln von S. Martino a Pontorme, in denen sich der Typus unserer Madonna fast identisch wiederholt. Nur nebenbei sei bemerkt, daß eine motivisch – nicht stilistisch – verwandte Halbfiguren-Madonna sich in dem Museum in Worcester (USA) befindet, die Van Marle (Italian Schools of Painting, Bd. IX, 1927, Abb. 57) der recht phantomatischen Gestalt des „Pseudo-Ambrogio di Baldese“ zuschreibt. In Anbetracht der Gleichzeitigkeit beider Darstellungen ist es schwer zu entscheiden, welche von beiden der anderen als Vorbild diente oder ob beide auf ein gemeinsames Modell zurückgehen.

Bereits in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gelangen wir dann mit den bekannten Arbeiten Neri di Biccis aus S. Maria al Morrocco (Hl. Rochus und andere Heilige; Madonna und Heilige), die immer wieder durch ihre handwerkliche Solidität überraschen, und einer Madonnen-Tafel aus der Schule Luca Signorellis (aus der gleichen Kirche). Ein paar Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, die die Ausstellung abrunden, sind von geringerer Bedeutung und können hier daher unberücksichtigt bleiben.

Schon aus diesen keineswegs erschöpfenden Bemerkungen ersieht man, daß die mit Liebe und Sorgfalt angeordnete Ausstellung trotz ihrer lokalen Beschränktheit ein interessantes Material zur Schau stellte, das zu mannigfachen Beobachtungen und Überlegungen anregte. Es wäre zu wünschen, daß auch andere Regionen Toskanas ihren Kunstbesitz in ähnlicher Weise einem weiteren Publikum zugänglich machten.

Werner Cohn

## REZENSIONEN

WALTER OTTO, *Die karolingische Bilderwelt*. München, Selbstverlag des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1957. 88 Seiten, 51 Abbildungen (Rotaprint).

Seit F. F. Leitschuh hat die Forschung sich nicht mehr ausführlich mit dem Bilde in karolingischer Zeit befaßt. Leitschuh ging es darum, das Bildgut der karolingischen Kunst so vollständig auszubreiten, wie es zu seiner Zeit möglich war. Auf seinen Spuren ist leider noch nicht weitergearbeitet worden.

W. Otto nimmt den „karolingischen Bilderkreis“ von Leitschuh hin; die ungelösten Probleme seiner Ikonographie bleiben beiseite. Ihm soll das Bild dazu dienen, Einblick in die Besonderheit karolingischer Gestaltungsweise und in das Wesen karolingischer Kunst überhaupt zu erhalten. Die sechzehn Kapitel des Buches, in denen er dieses Ziel verfolgt, entsprechen im allgemeinen dem geltenden entwicklungs- und