

Die Einleitung enthält viele vorzügliche und scharfe Beobachtungen, so p. 60 über den unantiken Charakter der weiblichen Büsten der Frührenaissance, p. 61 über den Einfluß solcher Büsten auf die gemalten Profilbildnisse des Pollajuolo-Kreises, p. 78 über den ganz isolierten Stil von Filaretos Bronzetür von St. Peter, der sehr überzeugend aus dem Vorbild frühchristlicher Elfenbeine erklärt wird. Für die Entwicklung des Niccolò dell'Arca kommt der Verf. ohne die von C. Gnudi vorgeschlagene burgundische Studienreise aus. Stattdessen schlägt er einleuchtend eine Einflußnahme des spanischen Bildhauers Sagrera auf den jungen Pugliesen vor (p. 90 u. 343). An der Spätdatierung der großen Beweinungsgruppe von Santa Maria della Vita möchten wir übrigens nicht gerüttelt sehen. Niccolò ist doch ein leicht beeinflussbares künstlerisches Temperament gewesen und kein Bahnbrecher. Nichts ist natürlicher, als daß er unter den Einfluß eines Genies wie Ercole de Roberti geriet.

Eine englische Eigentümlichkeit spricht sich in der Fassung des Titels aus. Das Buch behandelt den Zeitraum von 1430 – 1500, gleichwohl lautet der Titel „Renaissance Sculpture“. Der dritte und letzte Band soll „Italian High Renaissance and Baroque Sculpture“ gewidmet sein. In dem hier zum Ausdruck kommenden Geschmack, der in der Zeit der Frührenaissance die eigentliche Erfüllung des Renaissancestiles sieht, werden kontinentale Leser kaum dem Verf. folgen wollen.

Voller Bewunderung für seine außerordentliche Leistung erwarten wir den dritten Band.

Harald Keller

PETER MURRAY, *An Index of Attributions made in Tuscan Sources before Vasari.* (= Pocket Library of „Studies“ in Art XII). Florenz, L. S. Olschki, 1959. 163 S.

Der Titel umschreibt genau das, was das Buch zu bieten beabsichtigt: nämlich einen „Index“ der Zuschreibungen, die sich in den verschiedenen vor-vasarianischen Quellenschriften zur Florentiner Kunstgeschichte finden. Es handelt sich also nicht um eine – wenn auch nur auszugsweise – Wiedergabe der Originaltexte, sondern um eine Reihe von Oeuvreverzeichnissen mit Angabe der Autoren, auf die die Attributionen zurückgehen. Der Nutzen eines derartigen Indexes steht außer Frage: einerseits sind die Originalausgaben vieler Texte (z. B. des Libro di Antonio Billi, des Cod. Magliabechiano) bibliographische Raritäten geworden, die heute selbst in mancher spezialisierten Bibliothek fehlen, andererseits gibt die simultane Anordnung der Quellen ein übersichtliches Bild von den wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten. Selbstverständlich kann ein derartiger Index die Quellen selbst nicht ersetzen, und der Verfasser ist gewiß der letzte, der dies behaupten wird. Nicht immer kann die Übersetzung den spezifischen Sinn des Originals wiedergeben und die „kondensierte“ Form der Indices wird natürlich der besonderen Struktur der Urtexte mit ihren Verbesserungen, Interpolationen, Hinzufügungen usw. nur in seltenen Fällen gerecht. Wie der Autor selbst im Vorwort sagt, will das Bändchen „ein erstes Hilfsmittel für eingehendere Untersuchungen“ sein, es soll den jungen Studenten – in erster Linie der englischen und amerikanischen Universitäten – einen Eindruck davon geben, wie umfangreich und bedeutsam das Nachrichtenmaterial dieser Quellen ist. Eine kritische Neuausgabe we-

nigstens der hauptsächlichsten Quellschriften bleibt also nach wie vor ein dringendes Desideratum, da nur eine solche wissenschaftlicher Forschung zu Grunde gelegt werden kann.

Was die Auswahl der berücksichtigten Quellen anbelangt, so war absolute Vollständigkeit natürlich nicht angestrebt. In der Tat war nicht jeder Autor, der das eine oder andere Kunstwerk erwähnt, aufzunehmen. Der Verfasser spannt den Rahmen schon recht weit. Außer den eigentlich „kunsthistorisch“ orientierten Quellen (Ghiberti, Billi, Magliabechiano, Gelli usw.) hat er zahlreiche andere Autoren berücksichtigt – wie Francesco da Barberino, Boccaccio u. a. – die absichtslos und im Zusammenhang mit anderen Themen kunstgeschichtliche Notizen geben. Hier war die Grenze nicht immer leicht zu ziehen und gelegentlich scheint das Prinzip der Auswahl ein wenig willkürlich. So ist es nicht ganz klar, warum etwa Sacchetti und Petrarca fehlen, da doch Boccaccio aufgenommen wurde, oder weshalb das „Diario“ des Luca Landuccio unberücksichtigt blieb. Ebenso unverständlich ist es, warum Fra Domenico di Giovanni da Corellas „Theotocon“ – in Frage kommt das 4. Buch – nur nach dem von Pope-Hennessy („Fra Angelico“, 1952) wiedergegebenen Passus und nicht nach der vollständigen Ausgabe in Giovanni Lamis „Deliziae Eruditorum“ (vol. XII, Florenz 1742) zitiert wurde. Auf keinen Fall jedoch hätte Pietro Summontes „Lettera a Marcantonio Michiel“ aus dem Jahre 1524 ausgelassen werden dürfen. Es ist zwar keine „tuscan source“, aber das sind auch verschiedene andere Quellen, die der Verfasser trotzdem aufgenommen hat, nicht, wie z. B. Riccobaldo, Ronco u. a.; zudem hat er Vasari vorgelegen und ist schon aus diesem Grunde bedeutsam. Für Giotto's Aufenthalt in Neapel ist er grundlegend. Für Cristoforo Landinis Dante-Kommentar ist auf die wohl kaum überall erreichbare Inkunabel von 1481 verwiesen. Der hier interessierende Passus der Einleitung über Florentiner Künstler ist – bequem zugänglich – jetzt von O. Morisani im Burlington Magazine, Bd. 95 (1953), S. 267 – S. 270, wiederabgedruckt.

Was den Kommentar anbelangt, mit dem der Verfasser seinen „Index“ begleitet, so beschränkt sich dieser bewußt auf die notwendigsten Angaben in Hinblick auf die späteren Schicksale und die heutige Beurteilung der betreffenden Kunstwerke. Vielleicht wären hier, vor allem, da das Buch als Hilfsmittel für Studenten gedacht ist, etwas ausführlichere Literaturzitate und Abbildungshinweise zu wünschen gewesen, die den Zugang zu weiteren Untersuchungen erleichtert hätten. Der Kommentar als solcher kann im allgemeinen als sinnvoll und zuverlässig bezeichnet werden. Gewisse Irrtümer und Unstimmigkeiten werden sich bei einer eventuellen zweiten Auflage des Bändchens leicht eliminieren lassen. Als Beitrag zu einer solchen und nicht als kleinliche Kritik möchten die folgenden Berichtigungen aufgefaßt werden, die sich dem Rezensenten bei einer Kontrolle vor allem der Malerlisten ergaben:

S. 19: *Fra Angelico*, Florence, San Marco, Altarpiece on High Altar.

Es wäre hinzuzufügen, daß die Predella sich nur noch zum Teil in San Marco befindet. Die anderen Teile sind in den Museen von Dublin, München, Paris und Washington zerstreut.

- S. 20: -, Florence, SS. Trinita, Sacristy, Deposition:
Die Predella - mit Szenen aus der Legende des hl. Onophrius und des hl. Nikolaus - befindet sich in der Florentiner Akademie. Sie ist, wie die noch heute über der „Kreuzabnahme“ befindlichen Aufsätze, von der Hand Lorenzo Monacos.
-, Florence, Palazzo Medici, Altarpiece:
Es ist kaum denkbar, daß vor der „Anbetung“ Fra Filippo Lippi von ca. 1459 (heute Berlin) eine Tafel Fra Angelicos in der Kapelle gestanden habe. Die Baugeschichte des Palastes - er war 1451 noch im Bau, die Kapelle also bestenfalls kurz vor 1459 fertig - spricht entschieden dagegen.
- S. 27: *Bicci di Lorenzo*, Camaldoli:
Es handelt sich um das Kamaldulenserklöster San Salvatore di Camaldoli in Florenz und hätte daher unter dieser Stadt eingereiht werden müssen.
- S. 28: -, Florence, S. Croce, Porta del Martello:
Die Dokumente von 1440 - 41, auf die der Verfasser hinweist, nennen nicht Bicci di Lorenzo als Meister der Fresken, sondern Stefano d'Antonio, einen seiner Mitarbeiter.
- S. 29: -, Near Florence, „beyond the Porta alla Justitia“:
Die Bezeichnung „near Florence“ ist irreführend. Das Kirchlein S. Maria della Croce del Tempio stand auf der heutigen Piazza Piave (der alten Piazza della Zecca) in unmittelbarer Nähe der noch heute existierenden „Torre della Zecca“, noch innerhalb des 3. Mauerringes.
- S. 30: *Botticelli*, Florence, Le Convertite, Altarpiece:
Es ist sehr unwahrscheinlich, daß diese Altartafel mit dem Bilde der Slg. Lee zu identifizieren ist, da die Schutzpatronin des Konvents, die hl. Elisabeth, hier nicht dargestellt ist. Ebenso wenig zutreffend ist freilich die von anderer Seite vorgeschlagene Identifizierung mit der „Madonna mit 6 Heiligen“ in der Florentiner Akademie, die aus S. Ambrogio stammt.
- S. 31: -, Florence, Pal. della Signoria, Mercantia.
Die „Mercantia“ ist nicht ein Teil des Palazzo Vecchio, sondern ein eigenes Gebäude an der Ostseite der Piazza della Signoria.
- S. 67: *Taddeo Gaddi*, Florence, Tabernacle opposite hospitale del Tempio:
Es handelt sich wahrscheinlich um das Tabernakel, das sich an der Ecke der heutigen Via de' Malcontenti und Via delle Casine befindet. Das Fresko - Madonna und Heilige - hat sich erhalten: es war auf der zweiten „Mostra di affreschi staccati“ in Florenz zu sehen, wo es als „Scuola fiorentina del secolo XIV“ klassifiziert und im Text des Katalogs als mögliche Arbeit Niccolò di Pietro Gerinis bezeichnet wurde. Jedenfalls handelt es sich um eine Arbeit des Jahrhundertendes. Vasari schreibt es seinem Jacopo del Casentino zu.
- S. 77: *Ghirlandaio*, Spedale degli Innocenti, Adoration:
Es wäre hinzuzufügen, daß die Predella urkundlich für Bartolommeo di Giovanni gesichert ist.

- S. 79: *Giottino*, Florence, Environs, Le Campora:
Die Fresken der ursprünglichen Antonius-Kapelle sind keineswegs unpubliziert. Vgl. O. Sirén's Artikel „Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora“ in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, I (1908), S. 501 – 510.
- S. 81: *Giotto*, Florence, Badia:
Das Polyptychon aus dem Museo dell'Opera di S. Croce kann nur mit dem einst auf dem Hochaltar der Badia befindlichen Bilde identifiziert werden. Die Madonna „über der Tür im Bogen“, die der Verfasser gleichfalls für eine Identifizierung in Vorschlag bringt, war bestimmt kein Polyptychon – eine für Altartafeln reservierte Bildform –, sondern wohl eher eine Lünette. Zudem beweisen die von Procacci gefundenen Dokumente, die dieser demnächst publizieren wird, einwandfrei, daß es sich um das Hochaltarbild handelt.
- S. 83/84: –, Florence, S. Giorgio sulla Costa, Crucifix:
Das Kruzifix der Carmine-Kirche, das L. Marcucci als Duccio publizierte, stammt, wie ich nachweisen konnte, aus S. Giorgio und ist höchstwahrscheinlich mit dem dort von den Quellen erwähnten zu identifizieren (vgl. L. Marcucci, in: *Paragone* (1950), Heft 77, S. 16, S. 23 Anm. 19).
- S. 86/7: –, Naples:
Hier wäre ein Hinweis auf die giottesken Fresken, die in Castelnuovo zum Vorschein gekommen sind, am Platz gewesen (vgl. O. Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, Abb. 81 u. ff.).
- S. 92: *Jacopo del Casentino*, Poppi, frescoes:
Die Fresken haben nichts mit Jacopo del Casentino zu tun. Sie sind – wie dies auch immer angenommen wurde – von einem Schüler Taddeo Gaddis.
–, Florence, Mercato Vecchio, Tabernacle:
Das Fresko ist keineswegs verloren. Es ist das bekannte, heute in ein Tabernakel am Palazzo dell'Arte della Lana eingelassene Madonnenbild, das die Grundlage für die Rekonstruktion der künstlerischen Persönlichkeit Jacopo del Casentinos bildet.
- S. 98: *Filippino Lippi*, Florence, Palazzo della Signoria, panel:
Filippinos „Madonna degli Otto“ in den Uffizien (no. 1568) darf nicht mit der an Leonardo für die Bernhards-Kapelle des Pal. Vecchio in Auftrag gegebenen Tafel verwechselt werden. Der Anonimo Magliabechiano verwechselt hier zwei verschiedene Tafeln, wie bereits G. Poggi (*Rivista d'Arte*, Bd. VI, 1909) nachweisen konnte.
- S. 147: *Stefano*, Florence, Santa Maria Novella:
Der hl. Thomas von Aquino im Klosterhof von Santa Maria Novella kann unmöglich von einem Giottoschüler der ersten Generation, wie es den Quellen zufolge Stefano war, sein. Er gehört in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts.

Werner Cohn