

REZENSIONEN

MINA BACCI, *Piero di Cosimo*. Milano, Bramante Editrice, 1966. 290 Seiten, 130 Abbildungen, davon 20 in Farbe. L. 10.000.

Was wir heute über die Persönlichkeit des Piero di Cosimo, seine Wesenszüge, sein Leben und seine künstlerische Tätigkeit wissen, verdanken wir fast ausschließlich Vasaris Überlieferung. Die der Vita des Piero zugrundeliegenden Informationen wurden dem Biographen wahrscheinlich von dem "amico e domestico" des Künstlers, Francesco da Sangallo, mitgeteilt. Dieser besaß auch von eigener Hand ein Bildnis des Piero, das er Vasari – vermutlich zur Gestaltung des der Vita vorangestellten Bildnis-holzschnitts – zur Verfügung stellte. An Urkunden und Quellennotizen ist seit Vasari nicht viel mehr bekannt geworden als die Steuer- bzw. Katastererklärungen von Pieros Vater aus den Jahren 1469 und 1480 und von Piero selbst aus dem Jahre 1498 (aus ihnen läßt sich als Geburtsjahr des Künstlers etwa 1461/62 ermitteln) und dann noch jene Akte von 1504, aus der hervorgeht, daß Piero zusammen mit anderen Künstlern zur Beratung über die Aufstellung von Michelangelos Marmordavid zugezogen wurde. Pieros Todesjahr 1521 überliefert nur Vasari. – Zu den einzelnen Werken des Künstlers sind bisher überhaupt keine Dokumente ans Licht gekommen; es bleibt jedoch zu hoffen, daß hier einmal doch intensivere Archivforschungen, zumindest für die Altäre im Florentiner Findelhaus und in S. Francesco in Fiesole, urkundliche Belege aufdecken werden.

Unsere Vorstellung von der Kunst des Piero di Cosimo gründet zunächst auf einer Gruppe erhaltener Gemälde, die eindeutig mit solchen bei Vasari erwähnten und beschriebenen Werken des Künstlers zu identifizieren sind; dazu gehören der aus der Capponi-Kapelle in S. Spirito stammende Heimsuchungsaltar, heute in Washington, die große Altartafel im Florentiner Findelhaus, heute in der dortigen Galerie, die Immaculata aus der Tedaldi-Kapelle der SS. Annunziata, heute in den Uffizien, das „Piero di Cosimo 1480“ signierte Altarbild in S. Francesco in Fiesole, dessen Datum neuerdings angezweifelt wird, und dann vor allem die von Vasari im Besitz des Francesco da Sangallo erwähnten Bildnisse des Giuliano da Sangallo und des Francesco Giamberti, die heute zu den „Perlen“ des Rijksmuseums in Amsterdam gehören. Zu diesen mit Recht als gesichert geltenden Werken hat die Stilkritik – vor allem in unserem Jahrhundert – zahlreiche andere Gemälde hinzugeordnet, deren Stilelemente jedoch oft kaum so homogen erschienen, daß sie sich völlig befriedigend in die jeweils herrschende Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung Pieros einfügen ließen. Fast mit jeder wichtigen Neuentdeckung mußten Umgruppierungen vorgenommen und die Chronologie des gesamten Oeuvre modifiziert werden, zumal wir eben außer der problematischen Jahreszahl auf dem Altar in Fiesole für keines der Werke feste Daten besitzen. Nichts läßt die Problematik der heutigen Forschungssituation eindringlicher hervortreten als die Tatsache, daß das Uffizienbild der Befreiung der Andromeda, das Vasari im Besitz des Sforza Almeni erwähnt und als eines der schönsten Werke Pieros rühmt und ausführlich beschreibt, in der Monographie von Mina Bacci nun nicht mehr

unter den autographen Werken aufgeführt, sondern einem eigenen, nach dem Darstellungsthema getauften "Maestro del Perseo" zugeschrieben wird. Dies geschieht keineswegs vorschnell und ohne Begründung, es entspricht vielmehr dem von der Stilkritik im Laufe der letzten Jahrzehnte entworfenen, von der Verfasserin mit geringen Korrekturen übernommenen Gesamtbild der Entwicklung des Künstlers, in das sich das Werk heute nicht mehr einfügen läßt, auch wenn es deutlich den Stempel von Pieros Kunst trägt und gerade in der Qualität den Vergleich mit keinem der übrigen Gemälde zu scheuen braucht. Freedberg hatte 1961 in seiner Publikation über "Painting of the High Renaissance in Rome and Florence" dem Gemälde als Werk Pieros noch einen besonderen Platz zuerkannt, konnte dabei allerdings auch auf eine bindende Stellungnahme zu den chronologischen Problemen verzichten.

Das neue Buch über Piero di Cosimo, das Mina Bacci in der hervorragenden Ausstattung des Bramante-Verlages vorlegt, besitzt die Besonderheiten und Vorzüge, die fast alle jene zahlreichen, seit den fünfziger Jahren in Italien erschienenen Künstlermonographien kennzeichnen. Das Buch enthält neben einem einleitenden Essay als Hauptteil den umfangreichen, mit großer Sorgfalt gearbeiteten Katalog; den Katalogtexten ist bei den von Vasari erwähnten Bildern jeweils das Zitat aus den Viten vorangestellt. Die verschiedenen Thesen und Meinungen der Forschung zu dem einzelnen Werk werden straff und objektiv referiert und durch Literaturhinweise am Ende jeder Katalognummer belegt. Die Literaturangaben erschließt eine dem Katalog vorausgehende umfangreiche Bibliographie, die nach Erscheinungsjahren geordnet ist. An den Katalog der von der V. als eigenhändig erkannten Werke Pieros, der offenbar absichtlich nicht ganz zutreffend nur als "Commento alle Tavole" bezeichnet wird, folgt ein zweiter Katalogteil mit den "Opere incerte, di difficile lettura o copie da Piero di Cosimo", weiterhin ein kurzer Überblick über die Zeichnungen, der aber keine genauen Angaben über Maße und Technik der erwähnten, bei Berenson ausnahmslos erfaßten Blätter enthält; es schließt sich an eine nach Aufbewahrungsorten alphabetisch geordnete Zusammenstellung der "Opere erroneamente attribuite", die allein über 120 Werke erfaßt; für die zehn "Opere citate nelle fonti, ma distutte, smarrite o di difficile identificazione" werden jeweils nur die Vasari-Zitate abgedruckt. Es folgt schließlich noch eine Liste von dreizehn "Opere non rintracciate". Der anschließende Tafelteil bringt in guten Abbildungen – bei breitformatigen Gemälden oft in großen Klapp- tafeln – die von der V. Piero zugeschriebenen Werke und auch verschiedene unsichere oder früher fälschlich dem Künstler zugewiesene Bilder. Auf Vergleichsabbildungen, etwa zur Erläuterung der in Pieros Kunst wirksamen Einflußsphären, wurde verzichtet. Dem Tafelteil folgen schließlich die die gesamten Text- und Katalogpartien und auch die bibliographischen Angaben erschließenden Register, d. h. ein Namensregister, in das auch die Verfassernamen mit aufgenommen wurden, und ein Ortsregister, das die jetzigen oder noch bekannten früheren Aufbewahrungsorte aller erwähnten Werke enthält. In den Text- und Katalogteil verstreut sind Schwarzweißabbildungen der Zeichnungen Pieros und 22 meist gut gelungene Farb reproduktionen, die dem Leser

Pieros Kolorismus als die wohl wichtigste Komponente seiner Kunst vor Augen führen sollen.

Der einleitende Essay, d. h. der eigentliche Textteil, umfaßt knapp 36 Seiten. Hier sind auch die Piero gewidmeten Abschnitte aus Vasaris Vitenausgaben von 1550 und 1568 abgedruckt – mit Ausnahme jener Partien, die die Gemälde des Künstlers behandeln und dementsprechend in Einzelzitate bei den Katalognummern auftauchen. Die V. geht zunächst näher auf Vasaris Charakterisierung des Menschen Piero ein. Der Biograph beschreibt den Künstler als seltsamen Außenseiter und Eigenbrötler, der schon von Jugend an vorwiegend seinen Grübeleien nachhing und Luftschlösser baute, der sich nach dem Tode seines Lehrers Cosimo Rosselli immer mehr von seiner Umwelt abkapselte und – selbst von wildem, ungepflegtem Äußeren – sich in einem verahrlosten Ambiente gefiel (*"teneva una vita da uomo più tosto bestiale che humano"*). Viel Zeit seines Eremitenlebens verbrachte er damit, Tiere und Pflanzen und die Geschehnisse in der Natur mit großer Inbrunst zu betrachten und intensiv zu studieren, und er fand es verabscheuungswürdig, daß man Bäume und Rebstöcke pflegte und beschnitt und Gartenbeete vom Unkraut zu befreien suchte. Unmittelbar im Anschluß an die Erzählung, daß Piero beim Betrachten verschmutzter Mauern und besonderer Wolkenbildungen in seiner Vorstellung wilde Reiterschlachten und phantastische Landschaften zu sehen glaubte, kommt Vasari bezeichnenderweise darauf zu sprechen, daß der Künstler mit großem Eifer die Malereien Leonardos zu begreifen und nachzuahmen versuchte.

In einem der Viten-Besprechung sich anschließenden Kapitel verfolgt die V. dann Wechsel und Entwicklung in der Beurteilung der Werke Pieros innerhalb der Kunstliteratur seit Vasari. Besonders aufschlußreich sind dabei die Bemerkungen über die starke Aufwertung, die Pieros Kunst in den dreißiger Jahren durch den Surrealismus und die dessen Impulse auslösenden theoretischen Schriften von André Breton erfahren hat. Dies wirkte sich auch sehr schnell auf dem internationalen Kunstmarkt, vor allem auf dem amerikanischen, aus; viele der über zwanzig heute in den USA befindlichen Bilder, die die V. Piero zuschreibt, sind erst in den dreißiger Jahren oder noch später dorthin gelangt, manche davon scheinen allerdings auch kaum früher bekanntgeworden bzw. im Kunsthandel aufgetaucht zu sein. Eine wichtige Etappe im Wandel der Wertschätzung Pieros bezeichneten 1938 die dem Künstler gewidmete kleine Ausstellung in den Schaeffer Galleries in New York, der dazu erschienene Katalog von A. M. Frankfurter und die im gleichen Jahr im *"Minotaure"* und in *"La riforma letteraria"* veröffentlichten Betrachtungen von Georg Pudelko über *"Piero di Cosimo – Peintre bizarre"*.

Nach einem kurzen Überblick über die wenigen urkundlich bestätigten Fakten zum Leben und Wirken Pieros geht die V. dann zur Besprechung der einzelnen Werke über; sie zeigt dabei vor allem, auf eigenen Studien der Bilder aufbauend oder ausdrücklich bereits publizierte Beobachtungen anderer verwertend, die verschiedenen, immer wieder wechselnden Einflußsphären auf, die in den Gemälden erkennbar werden, und versucht darüber hinaus, die ihrem Katalog zugrundeliegende chrono-

logische Ordnung durch knappe stilkritische Charakterisierung der Entwicklungsphasen des Künstlers zu stützen. Man bedauert ein wenig, daß die V. nicht wenigstens bei den mit Recht als gesichert geltenden Werken eine eingehendere Analyse anstrebt, um so für die Entscheidung stilkritischer Probleme, vor allem auch für die Frage „eigenhändig oder nicht“ besseres Rüstzeug zu erarbeiten. Daß dies nicht geschieht oder nicht versucht wird, liegt sicher größtenteils in der angedeuteten gegenwärtigen Situation der Piero-Kritik begründet, die im letzten wiederum in dem so schwer erschließbaren, sich den sonst wirksamen Klassifizierungs- und Betrachtungsmethoden weitgehend entziehenden Phänomen seiner Kunst ihre eigentliche Ursache hat. Piero scheint sich immer wieder und mit wechselndem Ergebnis mit den verschiedenen damals aktuellen Strömungen der Florentiner Malerei auseinandergesetzt zu haben, er lernt bei Cosimo Rosselli, studiert schon früh die Ölmalerei Leonardos, steht über lange Zeit hinweg unter dem Einfluß des Filippino Lippi, wird wie so viele Florentiner Maler seiner Generation durch das Auftauchen des Portinari-Altars des Hugo van der Goes tief und nachhaltig beeindruckt, nimmt im ersten Cinquecento-Jahrzehnt m. E. ganz offensichtlich Anregungen der frühen Raffael-Madonnen auf und scheint verschiedentlich auch von der umbrischen Malerei, von Signorelli und Perugino, Anregungen empfangen zu haben. Diese Voraussetzungen für die überraschende Vielgesichtigkeit von Pieros Kunst deutet auch Vasari an, wenn er bemerkt, daß die zunächst an Leonardo orientierte Ölmalerei Pieros immer neuen Wandlungen unterworfen war (*“Perché bene si può dire che e'la mutasse quasi a ciò che faceva.”*). Es verunklärt nun allerdings die Gesamtvorstellung von der Entwicklung des Künstlers noch mehr, wenn die V. auch solche problematischen Werke in den Katalog und unter die Abbildungen der eigenhändigen Arbeiten einreicht, bei denen nicht einmal der heutige Aufbewahrungsort festzustellen ist und die die Verfasserin (nach eigenen Angaben) nur aus den – offenbar auch für die Klischees verwendeten – meist unzureichenden Photographien kennt; dies gilt für das oval beschnittene Fragment mit der hl. Margarethe, das aus der Slg. Kelény 1927 in Budapest versteigert wurde und heute verschollen ist (nr. 50), für den von Zeri 1935 in Pariser Privatbesitz gesehenen Tondo mit einer stehenden Madonna und drei Engeln (nr. 39) und für das sonderbar kompiliert wirkende, häßliche Rundbild einer Madonna mit dem Johannesknaben und drei Engeln, von dem man offenbar außer einer mit Maßangaben versehenen Photographie überhaupt keine Kunde hat und zu dem die V. im Katalog unter no. 32 schreibt: *“Non conosco direttamente l'opera, tuttavia anche attraverso la fotografia, abbastanza chiara e leggibile del resto, è possibile affermare che si tratta di un autografo di Piero di Cosimo.”* Diese (in leichtfertigen Expertisen begegnende) Bestimmtheit wirkt innerhalb einer neuen Künstlermonographie befremdend, zumal, wenn es sich wie in diesem Fall um ein bisher völlig unbekanntes und unveröffentlichtes Werk handelt.

Solche und andere mögliche Einwände verlieren jedoch an Gewicht, wenn man das Buch als Ganzes wertet und wenn man sich vergegenwärtigt, welchem schier unentwirrbaren Knäuel von falsch oder ungenau bestimmten, nicht oder schwer datierbaren, oft nur vorübergehend im Kunsthandel aufgetauchten Werken sich die V. gegen-

übersah, wovon die hohe Zahl der unter "Opere erroneamente attribuite" angeführten Gemälde Zeugnis ablegt. Die Monographie von Mina Bacci stellt die Piero di Cosimo-Forschung endlich auf eine breitere Basis, vor allem durch den vorbildlich erarbeiteten wissenschaftlichen Apparat, der dem Leser hier geboten wird; sie kann zugleich neue starke Impulse geben für alle Bemühungen, die zur Klärung oder Lösung der so zahlreichen noch offenen stilkritischen Probleme um Pieros Werke beitragen; die Monographie wird vor allem aber das allgemeine Interesse intensivieren an der Kunst dieses wohl eigenwilligsten und als Kolorist genialen Außenseiters innerhalb der großen wechselvollen Geschichte der Florentiner Malerei zwischen 1480 und 1520.

Es seien schließlich noch einige Bemerkungen zu einzelnen Werken angefügt:

Als frühestes stilkritisch zuschreibendes Werk Pieros rangiert im Katalog jenes Altarbild einer thronenden Madonna zwischen den Heiligen Lazarus und Sebastian (in Montevettolini bei Pistoia), dessen Bedeutung erst vor neun Jahren erkannt wurde. Federico Zeri, dem wir diese hervorragende Entdeckung und Bestimmung verdanken, datierte die Tafel in die Jahre 1482 – 84, d. h. *nach* dem von Vasari überlieferten Romaufenthalt des Künstlers, währenddessen er als Gehilfe des Cosimo Rosselli an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle mitwirkte. Die V. sucht die Datierung um einige Jahre vorzurücken und glaubt in dem Bild ein Zeugnis der allerersten Stilphase des Künstlers zu sehen, die – wie vor allem die überlängten Figurenproportionen erkennen ließen – schon von einem starken Einfluß des Filippino Lippi geprägt sei. Die zugleich aufgezeigten Beziehungen zu Frühwerken Leonardos, zur Münchner Madonna mit der Nelke und zum Leningrader Madonnenbild, sind ganz offensichtlich. Man könnte außerdem noch auf die Nähe der Kopftypen von Maria und Sebastian zu frühen Leonardozeichnungen hinweisen, zu der Windsorzeichnung 12512 mit zahlreichen Modellstudien zu einem Frauenkopf oder zu Windsor 12276r, wo in der linken oberen Ecke ein dem Sebastian ähnliches Jünglingsprofil mit prononciert gezeichneten Augenlidern, ganz schmalem langen Nasenrücken (mit etwas hängender Spitze), schmalen Mund und auffällig geschürzten Lippen erscheint. – Eine zeitliche Ansetzung des Bildes in Montevettolini vor 1484/86 scheint nun allerdings aus folgenden Gründen nicht möglich: Piero übernimmt für die Lazarusfigur das Standmotiv und vor allem die Haltung des rechten Arms und der rechten Hand (bis hinein in die Bewegung der einzelnen Finger) von der an entsprechender Stelle angeordneten Täuferfigur in dem großen, aus dem Palazzo Vecchio stammenden Altarbild des Filippino Lippi in den Uffizien. Für diese Tafel, die eine thronende Madonna zwischen den Heiligen Victor, Johannes d. T., Berhardin und Zenobius zeigt, erhielt Filippino nachweislich seit 1485 Zahlungen; das Altarbild ist laut Inschrift im Februar 1485 (florentinischer Zeitrechnung, d. h. 1486) vollendet. Zu dem Werk berichtet der Anonimo Gaddiano (Ed. Frey 1892, S. 116) in dem Abschnitt über Filippino Lippi: "Dipinse nella sala minore del Consiglio del Palazzo de' Signori la tavola dove è la Nostra Donna con altre fiure la quale haveva cominciato dipignere Leonardo da Vinci; et detto Filippo la finì in sul disegno di Leonardo." In dem Kapitel über Leonardos Werke schreibt der Anonimo entsprechend: "Cominciò a dipignere una tavola nel detto palazzo la quale di poi in

„sul suo disegno fu finita per Filippo di Frate Filippo.“ Diese Quellenüberlieferung gewinnt in unserem Zusammenhang besondere Bedeutung – und zwar unabhängig von der Frage, ob das von Filippino 1486 abgelieferte und dann in der Sala di Consiglio aufgestellte Altarbild, auf das sich die Quellenzitate beziehen und das uns in dem Uffizienbild erhalten ist, zugleich identisch ist mit jenem acht Jahre zuvor für die Bernhardinskappe neben der Sala di Udienza des Palazzo Vecchio bestimmten Altar unbekanntes Themas, für den Leonardo im Januar 1478 den Auftrag und zwei Monate später die erstaunlich hohe à conto-Zahlung von 25 Gulden erhielt. Valentiner (Art Bulletin XII 1930, S. 62 ff. und ders., Studies of Italian Renaissance Sculpture, London 1950, S. 153 ff.) hat die Identität m. E. mit Recht bejaht; denn es ist ohne weiteres denkbar, daß innerhalb eines Zeitraums von acht Jahren die Signorie neue Beschlüsse über die Aufstellung des ursprünglich für die Bernhardinskappe bestimmten Altarbildes gefaßt hatte. Valentiner hat zur Stützung seiner These, daß Filippinos Uffizienbild eine ursprünglich von Leonardo entworfene und auch angelegte Komposition mehr oder weniger überdeckt, darauf aufmerksam gemacht, daß sich die Darstellung in manchen Partien deutlich an das Pistoieser Altarbild Verrocchios anlehnt, das bis nach 1485 noch unvollendet in dessen Werkstatt stand; bei einem Vergleich mit dem Pistoieser Altar rücken jedoch auffälligerweise Filippinos Werk und Pieros Bild in Montevettolini sehr viel enger zusammen, vor allem durch den gesteigerten Effekt der Handgesten: Nicht nur sind die Handformen schlanker und die Finger graziöser bewegt, vor allem wird die Wirkung dadurch erheblich verstärkt, daß die Hände mit den meist auseinandergespreizten Fingern nach Möglichkeit vor dunklen Grund gesetzt sind. Ganz ähnliche Beobachtungen machen wir aber gerade bei Leonardos Epiphaniabild und dann später bei der Felsgrottenmadonna. Wir können in dieser Akzentuierung der Gestik sicher noch ein leonardeskes Stilmoment innerhalb des von Filippino Lippi fertiggestellten Uffizienbildes erkennen. Und wir müssen zugleich uns die Frage vorlegen, ob die Tafel möglicherweise noch in ihrem unvollendeten Zustand (d. h. in der von Leonardo angelegten Untermalung) von Piero di Cosimo studiert werden konnte und wie weit demzufolge Nachklänge einer uns heute nicht mehr zugänglichen, überdeckten Komposition Leonardos in den frühen Werken Pieros zu erwarten sind.

Die breitformatigen Bilder des „incendio della foresta“ im Ashmolean Museum in Oxford (Nr. 12), der „caccia primitiva“ im Metropolitan Museum in New York (Nr. 13) und des „ritorno della caccia“ ebendort (Nr. 14) lassen sich thematisch zu einer Zyklensfolge zusammenordnen; die beiden New Yorker Tafeln haben zudem das gleiche Format und alle drei Werke fast die gleiche Höhe. Dennoch sind die stilistischen und auch die qualitativen Unterschiede zwischen den drei Gemälden so augenfällig, daß man schwerlich der V. folgen kann in der Annahme, wir hätten hier drei etwa zur gleichen Zeit entstandene eigenhändige Werke Pieros vor uns. Selbst dann noch, wenn man vermutet, die Bilder seien zwar für ein- und denselben Zyklus, jedoch in größeren zeitlichen Abständen voneinander gemalt worden, findet die Diskrepanz in der Qualität der Werke keine ganz befriedigende Erklärung. Die „caccia primitiva“ in New York zeigt einen Grad an Gestaltungsdichte, eine Vehemenz in der Dramatisierung des

Geschehens und eine Fülle verblüffender Detailformulierungen, gegen die die Darstellungen der beiden anderen Tafeln seltsam leer, langweilig und einfallsarm wirken. Die Tiere in der (in ihrer farblichen Erscheinung so attraktiven) Oxforder Szene des Waldbrandes wandeln still und unbeteiligt umher, wie in einer Darstellung des Paradieses vor dem Sündenfall; nur die Vögel stieben, aufgeschreckt von dem Feuer, nach allen Richtungen auseinander. Wo Tierkörper in stärkerer Verkürzung gegeben sind, scheint es sich um etwas matte Motivwiederholungen aus dem New Yorker Jagdbild zu handeln. Die Landschaftsszenerie wird durch eine spannungslose symmetrische Dreiteilung bestimmt: An den seitlichen Rändern und in der Bildmitte ragen im Vordergrund kahle Bäume empor, deren fluoreszierend glänzende Rinde sich jeweils in gleicher Weise von der Dunkelfolie eines dahinter angeordneten Waldstückes abhebt. Man vermißt jede Differenzierung in dem Baum- und Buschwerk und in den Bodenpartien. Innerhalb der heute wirksamen Vorstellung von der Eigenart und Entwicklung Pieros scheinen solche Stil- und Qualitätsschwankungen erklärbar; bei fast jedem andern Künstler würde man aus entsprechenden Beobachtungen den Schluß ziehen, daß das Oxforder Bild weder in der Erfindung noch in der Ausführung das Werk dessen sein kann, dem wir die New Yorker Jagddarstellung verdanken. Ähnliches gilt auch für die Szene der Heimkehr von der Jagd, deren Schwächen allzu klar hervortreten, sobald wir jene Maßstäbe anlegen, die man vor dem New Yorker Pendant gewinnen kann. In keinem Falle aber können die drei Gemälde innerhalb der gleichen Jahre entstanden sein.

Pieros Tondo der Hl. Familie mit dem Johannesknaben und zwei Engeln, in der Pinakothek in Dresden (no. 11), setzt die V. zu früh an; das Bild kann nicht mehr im letzten Jahrzehnt des Quattrocento, sondern frühestens um 1507/08 entstanden sein. Das Werk reflektiert nicht nur in der Komposition, vor allem in den Bewegungsmotiven der Kinder, sondern auch in der hier auffälligen Umprägung von Pieros Madonnen-typus deutlich Raffaels um 1505/07 entstandenen Madonnenbilder, und zwar die Bridgewater-Madonna (Gesichtstyp Mariens und das Motiv des halb bäuchlings liegenden Christkinds mit seinem über die linke Schulter zur Mutter zurückgewendeten Kopf) und "La Belle Jardinière" (das besondere, auf Michelangelos Brügger Madonna zurückgehende Standmotiv des Johannesknaben). Es ist dabei bezeichnend, daß Piero für die Durchbildung des Unterkörpers des Christuskinds nun aber die in ihrer räumlichen Erscheinung weniger komplizierte Beinhaltung der Vulcanus-Figur aus dem Leinwandbild in Hartford übernimmt.

Die mythologische Szene im Wadsworth Atheneum in Hartford (nr. 15) ist noch immer in ihrer Deutung umstritten. Das Bild zeigt auf einer von Blumen übersäten, rechts von blühenden Büschen begrenzten Wiese einen nackten Knaben, der in sehr seltsamer, halbbliegender Haltung mit abgespreiztem linken Bein am Boden hockt. Von allen Seiten nahen sich, in weich fließende, reich verzierte Gewänder gehüllt, Nymphen, die in einem Korb und in ihren Schleiern eine Fülle von Blumen herbeibringen; eines der Mädchen trägt einen kleinen weißen Hund in ihrem Arm. - Das Bild galt lange Zeit als Darstellung des von den Najaden begehrten Hylas. Panofsky

(Journal of the Warburg Institute I, 1937/38, S. 12 ff.) hat jedoch diese Deutung mit guten Gründen zurückgewiesen. Er sieht in dem Gemälde jene Szene wiedergegeben, da sich der junge Vulcanus, von Zeus vom Olymp herabgestoßen, auf der Insel Lemnos wiederfindet und dort nun seines körperlichen Gebrechens, d. h. jener angeborenen (nach anderer Überlieferung: durch den Sturz vom Olymp erst hervorgerufenen) Steifheit des einen Knies gewahr wird. Als die Bewohner der Insel hat der Künstler Nymphen dargestellt. Panofsky konnte durch einen Quellenvergleich aufzeigen, daß dies auf einem Mißverständnis in der Überlieferung beruht: Während die antiken Autoren als die Bewohner von Lemnos die "Sintii" nennen, wird in einer fehlerhaften Kopie des Virgilkommentars des Servius berichtet, daß Vulcanus von den "nimphis" (statt "sintiis") aufgenommen und erzogen wurde. Folgt man Panofsky's Bildinterpretation, die nicht unwidersprochen blieb, der sich aber die V. wohl mit Recht anschließt, so bleibt auffällig, daß der Künstler das Gebrechen des jungen Vulcanus durch ein Bewegungsmotiv der Beine andeutet, das später für die Figur des Jesusknaben in dem Dresdner Tondo wiederaufgegriffen wird und dort nun offenbar das Ungelenke eines solchen Kinderkörpers verdeutlichen soll.

Das Gemälde in Hartford wurde von Panofsky zu einem Zyklus zusammengeordnet mit jener anderen Szene aus dem Leben des Vulcanus, die sich in der National Gallery in Ottawa (n. 16) befindet; dieses Bild ist ebenfalls auf Leinwand gemalt und im Format fast identisch mit dem besprochenen Pendant. Es zeigt Vulcanus, assistiert von Aeolus, als Lehrmeister der Menschen. Der verstoßene Zeus-Sohn sitzt mit steif vorgestrecktem linken Bein am Boden vor seinem Amboß und schmiedet an einem Hufeisen, während Aeolus das Feuer betreut. Ein Jüngling schaut vom Pferde herab dem Vorgang zu; im Hintergrund errichten einige Männer aus Baumstämmen das Gerüst für eine Hütte. Läßt sich die Szene von „Vulcanus bei den Nymphen“ stilistisch am engsten an Pteros Heimsuchungsbild in Washington (nr. 8) heranrücken, das die V. überzeugend „gegen 1490“ ansetzt, so kann nun allerdings das Pendant in Ottawa, zusammen mit der von der V. zu früh datierten Pala Pugliese (nr. 7), kaum vor der Jahrhundertwende entstanden sein. Die Predellenszenen der in ihrem Gesamtbestand in Saint Louis (Missouri) erhaltenen Pala Pugliese reflektieren – wie Rathbone (Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, Okt. 1940, S. 42 ff.) einleuchtend gezeigt hat – jenen stark bewegten Figurenstil Botticellis, der uns etwa in der um 1500 datierten Londoner "Natività Mistica" begegnet.

Um die Mitte des ersten Cinquecentojahrzehnts ist dann die breitformatige Szene der Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen in der Londoner National Gallery (nr. 29) entstanden zu denken, die die Auseinandersetzung Pteros mit den Entwürfen oder Kartons zur Anghiari-Schlacht und zur Cascina-Schlacht voraussetzt. Nicht zufällig fühlt man sich vor der Londoner Tafel ein wenig an den kompositionellen Aufbau von Michelangelos Sintflutfresko der Sixtinischen Decke erinnert, in dem offensichtlich Bildgedanken der Florentiner Gesamtentwürfe für die monumentalen Schlachtenbilder weitergeführt sind. Nicht zu übersehen ist zugleich beim Londoner Kentaurenkampf das Einwirken neuer Elemente des Figurenstils, die auf einen vor-

übergehenden engen Kontakt Pieros zu Signorelli schließen lassen. Dieser Signorelli-Einfluß tritt sehr deutlich auch in zwei Altarbildern Pieros in Erscheinung, in der "Immacolata" in den Uffizien (nr. 25) und in dem – dem Uffizienaltar doch wohl zeitlich folgenden – Bild der Anbetung der Hirten, das unter den 1945 zerstörten Stücken des Kaiser-Friedrich-Museums war (nr. 21).

Das Halbfigurenbild des Evangelisten Johannes in der Academy of Fine Arts in Honolulu (nr. 27) gehört zu den Werken, bei denen doch erneut die Frage zu prüfen ist, ob es sich nicht um späte Piero-Nachahmungen handelt. Gerade die Identität des Bildaufbaus zwingt zum Detailvergleich mit der hl. Magdalena in der Galleria Nazionale di Arte Antica in Rom (nr. 26), wobei dann sofort der abgeleitete, die Detailformen verfälschende Stil der Johannestafel hervortritt. Man braucht dabei nur auf Einzelheiten der Gesichtsbildung zu achten: auf die allzu regelmäßigen Formen der Augenschlitze und der Brauen, auf die übertrieben verfeinerten Nasenlöcher, die zu auffällig und gleichförmig konturierten, wie geschminkt wirkenden Lippen, die flau und eintönig modellierten Gesichtsf lächen. Bemerkenswert ist auch die besondere Durchformung und Modellierung der erhobenen Hand des Evangelisten, die kaum Entsprechungen in gesicherten Werken Pieros hat.

Nicht aus qualitativen, sondern aus stilistischen Gründen sollte aus Pieros Oeuvre auch der Straßburger Madonnentondo (nr. 20) ausgeschieden werden, der auffällig enge Beziehungen zu Werken Granaccis aufweist.

Bedenken gegen eine Zuweisung an Piero sind ferner anzumelden bei dem in seiner koloristischen Wirkung zunächst bestechenden Gemälde der Anbetung Christi, in der National Gallery in Washington (nr. 40). Auffällig ist hier vor allem, wie die vielen einzelnen, in ihren besonderen Farbeffekten gesteigerten Motive und Landschaftsdetails geschmäckerlich und mit befremdender Ökonomie auf alle Zonen der Bildfläche verteilt sind. Die Figur des Johannesknaben ist so in die Komposition eingefügt, daß sie nirgends überschritten wird und auch kein wichtiges Hintergrundmotiv verdeckt. Der Spitze seines Kreuzstabes zuliebe springt die Stallmauer sogar noch ein Stück weiter zurück. Links vom Kopf des Johannesknaben werden im Landschaftsmittelgrund Ochse und Esel sichtbar, wobei bei beiden Tierkörpern Überschneidungen tunlichst vermieden sind. Die leere Bodenfläche darunter wird durch drei Steinquader „belebt“. Über den Tieren erscheint hinten die besonders wirkungsvolle Reiterfigur, die den Zug der Heiligen Drei Könige anführt. Schräg links darüber ist als neue Attraktion für das Auge des Betrachters ein im Sonnenlicht aufleuchtendes Castello in die Landschaft eingefügt. Rechts vorne im Bild, vor dem knienden Engel mit dem schönen Antlitz und den sorgsam auseinandergebreiteten Flügeln, ist eine Taube neben zwei Flußkieseln angeordnet, weil sich der leere Platz dazu offenbar anbot. Alles ist von einer Pedanterie des Flächenarrangements, von einer übertriebenen Sparsamkeit in der Verteilung effektvoller Details, wie sie auch in den „aufgeräumtesten“ Bildern Pieros, etwa in der Berliner Anbetung (nr. 21) und selbst in dem problematischen Pietà-Altar in Perugia (nr. 41) nicht zu finden ist und wie sie keineswegs aus dem Einfluß umbrischer Malerei oder der Kunst des Piero della Francesca erklärt werden kann.

Das Altarbild einer Madonna mit Heiligen in der Chiesa del Crocifisso in Borgo San Lorenzo (nr. 44) muß in seiner Bedeutung verkannt werden, solange es unter den zwischen 1510 und 1520 entstandenen späten Werken Pieros rangiert. Der Altar ist weder eine etwas schwache, enttäuschende Arbeit des alternden Künstlers – wie die V. glaubt – noch läßt er sich überhaupt sinnvoll in das Oeuvre Pieros einordnen. Gamba, der die Tafel 1905 erstmals veröffentlichte, begründete seine Spätdatierung vor allem durch den Hinweis auf die weite motivarme Landschaft. Für Zeri repräsentiert das Bild eine „neoquattrocenteske“ Stilphase des Künstlers, die in den Jahren um 1510 zu erkennen sei. Nur Degenhart sah sich auf Grund der quattrocentesken Züge der Darstellung veranlaßt, für eine Datierung „um 1500“ zu plädieren; doch auch damit scheint m. E. das Werk noch um etwa ein Jahrfrüht zu spät angesetzt. – Die Komposition schließt sich in dem Sitzmotiv der Madonna, vor allem aber in der Darstellung der Täuferfigur (Standmotiv, Haltung der Arme und Hände, auffällige Faltenmotive) an Verrocchios Pistoieser Altarbild an. Bei der Thomasfigur mit der Lanze erinnert nur die Anordnung der Arme und die Geste der rechten, vor der Brust liegenden Hand an die Bischofsfigur in Pistoia, während die Gewanddraperie in ihrer metallischen Härte und Schärfe deutlich von dem Bronzechristus der im Juni 1483 aufgestellten Or San Michele-Gruppe Verrocchios angeregt ist. Darüber hinaus fällt das starke Herausarbeiten der plastischen Werte bei beiden Heiligenfiguren auf. Die Johannesfigur mit dem (gegenüber dem Vorbild fast noch prägnanter formulierten) Motiv der sich überschneidenden Füße wirkt in der Erscheinung des Unterkörpers mit den sparsamen, seltsam kantigen Faltenmotiven des Umhangs wie eine aus Marmor gehauene vollrunde Statue. Trotz der eindrucksvollen Statuarik der Heiligenfiguren, trotz des großartig erdachten reichen Bewegungsmotives des Kindes und trotz der hohen Qualität in der Ausführung mancher noch gut erhaltener Partien, wie etwa der linken Engelsfigur, des Madonnengesichtes oder des Kinderkopfes, gibt sich das Bild als Werk eines relativ jungen Künstlers zu erkennen. Überall bleibt die große Anstrengung in der Bewältigung der Gestaltungsprobleme noch spürbar – vor allem in der räumlichen Verbindung und Verklammerung der Figuren, in dem Richtungsbezug der Blicke und Gesten, aber auch in den manchmal etwas hart und ungehobelt wirkenden Gliederbewegungen. Die Ausdruckswerte der Figuren erscheinen noch unvermittelt, klingen nicht harmonisch zusammen zu einer den Gesamteindruck der Szene beherrschenden Grundstimmung.

Außer den erwähnten Beziehungen zu Werken Verrocchios zeigt das Altarbild in Borgo San Lorenzo weitere Besonderheiten, durch die nun allerdings die Probleme um die Autorschaft und die Entstehungszeit der Tafel kaum leichter lösbar, sondern eher noch gewichtiger und auch attraktiver werden. Bei der erst vor wenigen Jahren vorgenommenen, neuen Restaurierung des Bildes sind nicht nur umfangreiche entstellende Übermalungen entfernt worden; es ist auch eine um die ganze Bildfläche herumlaufende *gemalte* Rahmenleiste zum Vorschein gekommen, mit der der Künstler die Ansatzstellen des echten Rahmens hinterlegt hat – eine Vorkehrung, die wir bisher nur von Werken des Fra Bartolommeo kennen. – Schwer verständlich oder erklärbar

ist schließlich die Beziehung der Madonnengruppe des Altarbildes zu Michelangelos Pietà von St. Peter: die seltsame Geste der mit der Innenfläche zum Betrachter gedrehten, schräg nach unten weisenden linken Hand Mariens begegnet m. W. sonst bei keiner gemalten oder plastisch gebildeten Sitzfigur des Florentiner Quattrocento bis zur Gestaltung des römischen Werkes. Der Grad der motivischen Übereinstimmung ist in diesem Fall immerhin doch so hoch, daß ein unmittelbarer oder (durch ein gemeinsames Vorbild) mittelbarer Zusammenhang zwischen beiden Gestaltungen bestehen muß. Bei einer neuen, intensiveren stilkritischen Untersuchung des Altarbildes, die nicht nur sehr wünschenswert sondern auch erfolgversprechend erscheint, wäre zu allererst vielleicht das Verhältnis der Tafel zu den wenigen bekannten Frühwerken des Fra Bartolommeo zu prüfen, also etwa zu dem nur als Ruine erhaltenen Weltgerichtsfresko im Museo di S. Marco in Florenz.

Günter Passavant

AUSSTELLUNGSKALENDER

- AACHEN Suermondt-Museum. Bis 28. 4. 1968: Bilder von Franz Cestnik - Plastik von Wilhelm Gerhard.
- AARAU Aargauer Kunsthaus. Bis 28. 4. 1968: Maler und Bildhauer beider Basel.
- BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis 7. 7. 1968: „14 mal 14“ Junge deutsche Künstler.
- BERLIN Staatl. Museen, Kupferstichkabinett. Bis Juni 1968: Herbert Sandberg zum 60. Geburtstag - Druckgraphik, Zeichnungen u. Karikaturen.
- Galerie Daedalus. Bis 8. 5. 1968: Ölbilder u. Grafik von Hartlib Rex.
- BONN Rheinisches Landesmuseum. Bis 26. 5. 1968: Deutsche Graphik der letzten hundert Jahre.
- Städt. Kunstsammlungen. Bis 5. 5. 68: Ölbilder, Collagen, Graphiken von Fred Thieler.
- Kunstverein. April 1968: Arbeiten von Gerhard Neumann.
- BREMEN Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 16. 5. 1968: Zeichnungen u. Plastik von Marie-Luise Kimme - Malerei u. Grafik von Ingeborg Ullrich, Adolf Frohner, Walter Hehn, Hossner, Erwin Stählin, Anton Watzl, Ernst Wolfhagen.
- Kunsthalle. Bis 5. 5. 1968: Rudolph Alexander Schröder. Zur Erinnerung an seinen 90. Geburtstag. - Bis 19. 5. 1968: Die Bühne von Wilfried Minks. Eine Inszenierung für die Kunsthalle Bremen mit Szenenteilen, Kostümen, Entwürfen, Szenephotos. - Kupferstichkabinett. Bis 28. 4. 1968: Druckgraphik von Bruno Pelz.
- DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 26. 5. 1968: Römische Bauten, Korkmodelle des 18. Jahrhunderts. - Römische Ansichten vom 16. - 19. Jahrhundert.
- DRESDEN Albertinum. Neueröffnung der Galerie Neue Meister mit neuer Abteilung sowjetischer Kunst. - Wiedereröffnung der ständigen Ausstellung „Bildwerke der Renaissance und des Barock“ der Skulpturensammlung. - Bis 23. 6. 1968: Venezianische Malerei. - Bis 30. 5. 1968: Unbekannte Gemälde von Joseph Hegenbarth. - Kupferstichkabinett. Bis 15. 8. 1968: Frühe Holzschnitte von Wilhelm Rudolph.
- DUSSELDORF Kunstverein. Bis 12. 5. 1968: Science fiction - Kunst - Literatur - Technik - Roboter - UFO - Film - Comic Strip - Comic Book - Plakat - Spielzeug - Humor. - Kinetische Plastik von Nicolas Schöffer.
- Kunstkabinett Hans Trojanski. April 1968: Plastiken u. Zeichnungen von Erich Kuhn.
- DUISBURG Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Bis 19. 5. 1968: Zeichnungen, Graphik, Skulpturen von Herbert Baumann und Günther-Ferdinand Ris.
- ESSEN Museum Folkwang. 21. 4. - 2. 6. 1968: Ungarische Malerei.
- FRANKFURT Graphisches Kabinett Karl Vonderbank. Bis 30. 4. 1968: Graphik von Gisèle Celan-Lestrange.
- Kunstverein. Bis 19. 5. 1968: Collagen aus sechs Jahrzehnten.
- FREIBURG Kunstverein. Bis 21. 4. 1968: Graphikblätter von Pierre Alechinsky.
- GENE Galerie Krugier & Cie. Bis 20. 4. 1968: Jorge Castillo.
- GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen, Kaisertrutz. Bis 12. 5. 1968: Arbeiten von Rudolf Bergander.
- GÖTTINGEN Städt. Museum. Bis 12. 5. 1968: Graphik-Aquarelle von Kurt Mannig.
- HAMBURG Kunstverein. Bis 12. 5. 1968: Britische Kunst heute.
- HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 12. 5. 1968: Bilder von Roy Lichtenstein.
- Kunstverein. Bis 21. 4. 1968: Ludwig Gabriel Schrieber, Hann Trier.
- Galerie Clarissa. Bis 10. 5. 1968: Lichtgrafik, diaphane Grafik, Leuchtbilder von Kurt Wendlandt.
- HEIDELBERG Kunstverein. Bis 15. 5. 1968: Künstlerplakate des 20. Jahrhunderts - Braque, Chagall, Dubuffet, Grieshaber, Janssen, Kokoschka, Marini, Matisse, Miro, Picasso u. a.
- HERFORD Städt. Museum. Bis 28. 4. 1968: Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik von Gerhard Wedepohl (1893 - 1930).
- KAISERSLAUTERN Pfalzgalerie. Bis 21. 4. 1968: Plastiken u. Graphik von Rudolf Belling.