

# 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

7. Jahrgang

Juli 1954

Heft 7

## DIE AUSSTELLUNG „QUATTRO MAESTRI DEL PRIMO RINASCIMENTO“ IN FLORENZ

(Mit 2 Abbildungen)

Unter dem Titel „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ ist vom 22. April bis 12. Juli im Florentiner Palazzo Strozzi eine höchst anregende Ausstellung zu sehen, welche drei führende Maler der Frührenaissance, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, um ihren Zeitgenossen Piero della Francesca gruppiert. Hinzugenommen, ja vorausgeschickt, wurde Masaccio, dessen „Anna Selbdritt“ (Kat.-Nr. 1) nach einer fast zwei Jahrzehnte währenden Restauration hier in neuer Farbenfrische den Blicken der Welt zurückgegeben wird und den glanzvollen Auftakt der Malerei des Primo Rinascimento bestimmt.

Weitere Überraschungen hält die Ausstellung bereit mit den aus der Domkuppel gelösten Glasfenstern Uccellos und Castagnos, mit der Übertragung der gesamten Oberwand von Castagnos Cenacolo aus S. Apollonia und schließlich mit den hervorragenden Ergebnissen sorgfältiger Restaurierung von Tafelbildern und Fresken bei allen vier Meistern. Die Restaurierung der Tafelbilder wurde in photographischen Dokumenten vorbildlich festgehalten; jede Phase des Aufdeckens neuer Bildzustände, den geübten Händen von L. Tintori anvertraut, rollt vor dem Auge des Betrachters ab wie der Film einer gelungenen Operation. Auf ganz neue Weise wird hier der Besucher interessiert, den Reichtum und die Feinheit des Nebensächlichen aufzuspüren — Vegetation, Tiere und Genreszenen der Hintergründe — und damit ein Stück Bildwelt der Frührenaissance für sich zu erobern.

Obleich die „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ sehr unterschiedlich in ihren Hauptwerken vertreten sind, obleich gerade Uccello und Veneziano empfindliche Lücken im Bestand ihrer Tafelbilder aufweisen, vermittelt doch die Abfolge einer weit gezogenen, an ihren Namen geknüpften Zuschreibung einen Überblick, der die Form- und Farbprobleme der 1. Hälfte des Quattrocento eindringlich kundtut. Weniger diesen als den Fragen der Zu- und Abschreibungen von insgesamt 53 Malwerken, 8 Zeichnungen und 3 Codices ist der Katalog zugewandt, welcher nach einem Vorwort



von Mario Salmi in der Mitarbeit seiner Schüler Umberto Baldini, Luciano Berti und Emma Micheletti die italienische Tradition einer gründlichen Kennerschaft der Künstlerviten und der Literatur fortsetzt.

Uccello, dessen Tafelwerke nur mit dem Uffizienschlachtenbild (Kat.-Nr. 13), dem „Hostienwunder“ aus Urbino (Kat.-Nr. 14) und dem Jünglingsporträt aus Chambéry (Kat.-Nr. 7) vertreten sind, wird eine große Zahl weiterer Bilder zugeschrieben, aus welcher sich vier aufs engste zusammenschließen. Es sind dies neben der „Anbetung aus Karlsruhe“ (Kat.-Nr. 19), in welcher Pudelko 1933 einen Schüler Uccellos erkannte (Goldschmidt-Festschrift 1935, S. 123 ff.), die „Kreuzigung“ der Slg. Thyssen-Lugano (Kat.-Nr. 22 bis, *Abb.* 2), die „Tebaide“ (Kat.-Nr. 20) und die Madonna der Slg. Kress-Washington (Kat.-Nr. 24). Alle diese teilen mit dem „Meister der Anbetung in Karlsruhe“ die naiv-pretiöse Art des Erzählens, begleitet von witzreichen Einfällen, die überdehnten, bewegten Gestalten mit langfingrigen Händen und abstehenden Daumen; dazu gewaltige Landschaftskulissen und Felshöhlen. Alle diese Züge finden sich schon bei dem späten Uccello in seinem „Hostienbilde“, das neben der „Karlsruher Anbetung“ hängt und dies Bild trotz seiner miniaturhaften Zartheit zu fast ebenbürtiger Größe erhebt. Denn seine Qualität in Zeichnung und Farbe hält stand neben den durch die 1953 erfolgte Restaurierung sich offenbarenden Farbwundern des „Hostienbildes“, wo die Abfolge von Zinnoberrot und Rotlila, Goldgelb und Orange, von Blauschwarz-Türkis-Rostbraun in einer Pferdegruppe auf kleinstem Format die Farbkühnheit des gegenüberliegenden Schlachtenbildes spiegelt. Die an diesem soeben durchgeführte Restaurierung brachte die Farbkorrespondenz der Pferde und der gebrochenen Lanzen — jeweils in beiden Bildhälften Gelbweiß, klares Weiß, Ocker-Rosa, Stahlblau — als wirksamste Perspektivstütze zur vollen Entfaltung und entdeckte im oberen linken Bildfelde unter graubrauner Übermalung die siebenfigurige Szene einer Weinklese. Sogar das ruinierte Fresko der „Geburt“ aus S. Martino alla Scala (Kat.-Nr. 10), das Paatz 1934 als Werk Uccellos erkannte (Riv. d'Arte, XVI, 1934, S. 111 ff.), läßt eine Fülle derartiger Feinheiten in Landschaft und Hirtengruppe entdecken. Das gleiche Thema zeigt Uccellos Glasfenster in buntesten Farben (Kat.-Nr. 9), neben Castagnos Fenster der „Beweinung“ (Kat.-Nr. 57) und Uccellos „Auferstehung Christi“ (Kat.-Nr. 8) zu sehen. Alle drei Rundfenster sind mit der Bezählung ihrer Kartons beglaubigt für 1443/44. Die Übertragung ihrer Entwürfe in Glas durch drei verschiedene Glasmaler und die Ausbesserung erheblicher Teile in den Gesichtern und Gewändern erklärt ihre Unterschiedlichkeiten nur bedingt. Das hier aus Uccellos Tafelbildern und Fresken — auch die vier Fresken aus dem Chioostro Verde (Kat.-Nr. 5, 6, 11, 12) sind übertragen — gewonnene Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit muß eingesetzt werden, um seine derart divergierenden Entwürfe zur „Geburt“ und „Auferstehung“ als von einer Hand zu begreifen.

Die beklagenswert tiefe Lücke im Bildbestand Domenico Venezianos — nur sein „Lucia-Altar“ aus den Uffizien (Kat.-Nr. 35) mit dessen in Berlin befindlicher Predella (Kat.-Nr. 36) ist ausgestellt — kann auch durch sein aus S. Croce gelöstes Fresko des „Täufers und H. Franziskus“ (Kat.-Nr. 37) nicht ausgefüllt werden. Es fehlt die



Florenz benachbarte Madonna Berenson-Settignano, es fehlt der Berliner Tondo, es fehlen die weiteren Predellen zum Lucia-Altar, beide 1930 in London (Italian Art, Nr. 128, 132) mit dem gesamten Altarwerk vereint. Hier kann nur die Farbigkeit des Lucia-Altars in ihrer singulären Erscheinung innerhalb der Tafelmalerie der „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ Beachtung finden.

Um so dankbarer begrüßt der Besucher das auf italienischem Boden verbliebene, hier vollständig versammelte Tafelwerk Piero della Francesca. (Katalog, 2. Auflage bildet die Mailänder „Sacra Conversazione“ unter Nr. 49 bis ab; sie wird Ende Mai erwartet.) Zu dem Venezianer Hieronymusbild (Kat.-Nr. 40) kam das Berliner (Kat.-Nr. 43), zu dem Mailänder Flügelbild des H. Niccolò da Tolentino (Kat.-Nr. 44) das entsprechende mit dem H. Augustin aus Lissabon (Kat.-Nr. 45). Somit läßt sich die Entwicklung Pieros im Tafelbilde von dem ersten großen Auftrag an ihn, seiner 1445 begonnenen „Madonna della Misericordia“ aus S. Sepolcro (Kat.-Nr. 42), bis zu seiner späten „Madonna di Sinigallia“ (Kat.-Nr. 49) am gleichen Ort ablesen mit den Höhepunkten seines Schaffens im Doppelporträt des Urbineser Herzogpaares (Kat.-Nr. 48), der „Geißelung“ (Kat.-Nr. 41) und dem Altarwerk der „Madonna mit vier Heiligen“ aus Perugia (Kat.-Nr. 46), die beiden letzteren 1953 in Rom hervorragend restauriert. Der Maßstab dieser eigenhändigen Werke muß die Zuschreibung der Contini-Madonna (Kat.-Nr. 50) von seinem Namen lösen und das Porträt des Sigismondo Malatesta (Kat.-Nr. 51) anzweifeln. Die Madonna-Villamarina (Kat.-Nr. 52) wurde schon 1926 von Berenson, dessen Meinung sich 1927 Longhi und 1929 van Marle angeschlossen, zusammen mit der Madonna-Oxford-Christ-Church dem jungen Signorelli zugeteilt. Wie aber trotzdem 1930 beide Bilder unter dem Namen „Piero della Francesca“ (Italian Art, Nr. 126, 127) in London ausgestellt waren, so hängt heute, nachdem noch 1951 Kenneth Clark und 1953 Salmi nachdrücklich Berenson beigestimmt haben, die Madonna-Villamarina „Attribuito a Piero della Francesca“ im Palazzo Strozzi. Ein Blick auf Pieros abgestufte Malweise des stofflichen Grau (im Gegensatz zum Steingrau), wie sie hier seine „Verkündigungs-Madonna“ im Peruginer Altar, seine „Sinigallia-Madonna“ und sein H. Sigismund im Rimini-Fresko (Kat.-Nr. 47) bekunden, genügt, um das unterschiedslose Grau in Brüstung und Gewand der Madonna-Villamarina aus Pieros Farbskala auszuscheiden. Andererseits lassen ihre hohen zeichnerischen Qualitäten in Gesicht, Schleier, Hals, Brokatmuster, auf einen beachtlichen, noch zu bestimmenden Meister schließen.

Der jüngste der „Quattro Maestri“, der 1423 geborene und schon 1457 verstorbene Andrea del Castagno, ist am vollständigsten mit seinen Florentiner Werken vertreten. Zwar fehlt seine 1449/50 gemalte „Himmelfahrt Mariae“, das einzige Bild, welches einen Vergleich mit der Tafelmalerie der drei übrigen Meister ermöglicht hätte. In die Reihe seiner Fresken, an deren Beginn die frühe „Kreuzigung“ aus S. M. Nuova steht (Kat.-Nr. 55) und die mit dem gleichen Thema für das gleiche Kloster (Kat.-Nr. 61) endet, fügen sich die „Madonna di Casa Pazzi“ (Kat.-Nr. 56), die Fresken aus S. Apollonia (Kat.-Nr. 58, 59) und die „Uomini Illustri“ (Kat.-Nr. 60) ein.

Die Freskenfolge aus S. Apollonia bringt die Pietà aus der Lunette des ersten Klo-



sterhofes in ihrer Vorzeichnung (Kat.-Nr. 58) wie auch im Fresko. Die Vorzeichnungen zu den Passionsszenen, auf Rauhputz in situ verblieben, wurden in Photographien den in die Mostra übertragenen Fresken konfrontiert. Somit kann der Besucher den Entwurf einerseits mit der Ausführung auf einer 10 m breiten, 4,5 m hohen Wand andererseits vergleichen. Zu den auffälligsten Resultaten der 1953 durchgeführten Restaurierung gehört das Sichtbarmachen der vielverschränkten Bewegung in der Drei-Frauen-Gruppe unter dem Kreuze und der Komposition der Grablegung, die, wie man heute erkennt, durch eine Rücken- und eine Profilfigur seitlich abgeriegelt wird; ferner das Freilegen des jungen Kriegerkopfes hinter dem Auferstandenen (Abb. 3). Insgesamt beruht die Gewalt des Ausdrucks in diesen Fresken auf der Geschlossenheit ihrer Komposition und den sparsamen Mitteln einer grandios gehandhabten Linienführung. Von hier nimmt der junge Verrocchio seine fliegenden Engelsgestalten; von hier — so vermerkt der Katalog S. 146 — nimmt Piero den Ausgang seiner Fresken in S. Francesco und seine „Auferstehung“ in S. Sepolcro.

Die Einzelfiguren der neun „Uomini Illustri“, geordnet in der Trias dreier Florentiner Kriegshelden, dreier Frauen und dreier Dichter Florentiner Geblüts, scheinen aus der gemalten Nischenarchitektur eines Frührenaissance-Saales hervorzutreten. Ihre ehemalige Anordnung in der Villa Pandolfini (s. H. Keller, Kunstchronik, Januar 1953, S. 3) und das sich daraus neu gestaltende Programm der Neuf Preux wird an anderer Stelle besprochen werden. Hier ermöglichen die Codices aus Rom (Kat.-Nr. 32) und Turin (Kat.-Nr. 33), sowie der Mailänder Codex mit den „Imagines Pictae Virorum Illustrium“ (Kat.-Nr. 34) das nähere Bekanntwerden mit Serieldarstellungen berühmter Männer und Frauen in Handschriften der 1. Hälfte des Quattrocento.

Die zum ersten Male im Palazzo Strozzi versuchte Begegnung der Quattro Maestri umreißt die einzelnen Meister mit schärferen Konturen. Sie verbindet alle vier mit den Anfängen gemeinsamen Ringens um die Ziele der Frührenaissance, in dem Jahrzehnt, als 1439—1442 Domenico Veneziano mit dem jungen Piero an den Fresken der kleinen Chorkapelle von S. Egidio malte, als Paolo Uccello, der Älteste der vier, in der Dombauhütte (1433/58) schon einen Namen hatte, und als Castagno, der Jüngste, sich anschickte, mit 19 Jahren seine ersten Fresken in Venedig zu malen.

Marita Horster

## EUROPÄISCHE MALEREI AUS SÜDAMERIKA

*Zur Ausstellung des Museums São Paulo*

*(Mit 1 Abbildung)*

Im Oktober des Jahres 1947 begründet der Senator Assis Chateaubriand ein Museum in der Stadt seiner Wirksamkeit, in der Zweimillionenstadt São Paulo. Der Stifter, ursprünglich Professor der Rechte, beherrscht Presse und Rundfunk seines Landes. Sammlungen sind nicht vorhanden, nur der Wille, auf jungfräulichem Boden ein Museum fern aller Tradition aufzubauen, und — große Mittel. Zur Verfügung steht ein etwa 1000 qm messender Saal. Er wird viergeteilt, um vier Zwecken zu dienen: der Gemäldegalerie, didaktischen Ausstellungen mit Nachbildungen von Meister-