

Photo Brogi

Abb. 1. Lorenzo di Bicci, Der heilige Martin teilt seinen Mantel für den Bettler. Florenz, Uffizien

LORENZO DI BICCI*

Ein Rekonstruktionsversuch

Von Hans Dietrich Gronau

Das kleine Tafelbild mit der Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin, das sich in dem Saal der Florentiner Trecentisten in den Uffizien befindet, ist in der Literatur bisher so gut wie unbeachtet geblieben¹ (Abb. 1). Obwohl sicherlich kein Werk von besonderem künstlerischen Rang, ist es in der naiven Frische der Darstellung, in der lebhaften farbigen Wirkung nicht ohne Reiz. Der Heilige, der im Begriff ist, den weinroten, hermelingefütterten Mantel mit seinem Schwert zu teilen, trägt ein Gewand von stumpfem Stahlblau; weiße Lichter glänzen an Schulter und Schenkel auf. Der ihm gegenüberstehende Bettler hat das eine Ende des Mantels bereits über seine Schulter gelegt; sonst ist er bis auf das weißliche Lendentuch unbedeckt. Seine ruhige Haltung, mit dem seltsam ungeschickt nach rückwärts gestellten Bein, steht in entschiedenem Gegensatz zur Bewegung des Reiters. Das hellbraune, rundliche Pferdchen trägt rotes Sattel- und Zaumzeug. Sehr auffallend ist das Inkarnat, ein unreines, in Grau übergehendes Rot. Nicht eben glück-

* Vor 1340(?)—1427.

¹ Sala I, Nr. 463. Maße: 96×63½ cm. Als „Florentinisch, Ende XIV. Jhdt.“ im (engl.) Katalog d. Uffizien von 1924; bei B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, als Bicci di Lorenzo.

lich kontrastiert hiermit das rötlichgelbe, in gedrehten Zöpfen auf den Rücken fallende Haar des Heiligen. Der Wiesengrund, dunkelgrün mit weißen und roten Tupfen, und der Strauch rechts scheinen stark erneuert zu sein. Die Wappen in den oberen Ecken zeigen in flachem Stuckrelief einen Kelch, das Zunftzeichen der Florentiner Weinschenken, der *Arte de'Vinattieri*, deren Schutzpatron der heilige Martin von Tours war¹.

Sieht man sich nach anderen toskanischen Darstellungen dieser Szene aus der Legende des Heiligen um, so wird man vor allem in dem bekannten Türbogenrelief an San Martino in Pisa, das wohl am Anfang des zweiten Drittels des 14. Jahrhunderts entstanden ist und einem Meister aus der Pisano-Nachfolge angehört², enge ikonographische Beziehungen zu unserem Tafelbild finden. In gleicher Weise verwandt erweist sich eine Darstellung auf einem Fresko des Bicci di Lorenzo, das sich an der Baptisteriums-Loggetta der Kirche San Martino a Gangalandi bei Lastra a Signa (westlich von Florenz) befindet und nach 1430³, also etwa hundert Jahre später als das Relief, entstanden ist (Abb. II). Ein Vergleich dieser drei ikonographisch aufs engste miteinander verwandten Werke läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß sowohl Fresko wie Tafelbild nicht ohne Kenntnis der Pisaner Lünette entstanden sind⁴. Zugleich aber wird dieser Vergleich das zeitliche Verhältnis des Tafelbildes zu Relief und Fresko klären. Von beiden ist es stilistisch stark unterschieden. In der lebhaft drängenden Bewegung, die in der Handlung sich ebenso klar ausspricht wie in dem weichen, lappigen Schwung der Falten, sind das Werk des frühen Trecento und das des „Übergangsmeisters“ einander durchaus vergleichbar; ihnen gegenüber erscheint das Tafelbild gleichsam erstarrt. Mit dieser Erstarrung, die ein Vergleich der Umrisse am deutlichsten veranschaulicht, tritt eine starke Verknappung der darstellerischen Mittel ein. Gleichzeitig offenbart sich in dem Tafelbild ein ganz anderes Körperideal, eine Vorliebe für pralle Körperformen, die von dem Gewand fast faltenlos glatt umspannt werden.

Nach diesen Beobachtungen wird man sich über die ungefähre zeitliche Einordnung unseres Bildes nicht mehr im unklaren sein. Seine Entstehung muß in die Spätzeit des 14. Jahrhunderts fallen. Stilistische Parallelen finden sich bei den Malern der Orcagna-Nachfolge, im Werk des Niccolò di Pietro Gerini, bei Spinello Aretino⁵ — bei Malern also, die in der zweiten Trecentohälfte in ihrer betonten

¹ Vgl. G. Gandi, *Le corporazioni dell'antica Firenze*, Flor. 1928, 255 f. Versammlungsort der Zunft war die Kirche S. Martino Vescovo, für die das Bild bestimmt gewesen sein mag.

² Abb. bei Vitzthum-Volbach, *Handb. d. Kunstwiss.*, 1924, 177.

³ Bezahlung erfolgte 1433. Vgl. Carocci, *Arte e Storia*, X, 1891, 65 f.

⁴ Ein noch älteres ikonographisches Beispiel findet sich, worauf Dr. Lányi mich aufmerksam macht, auf einem aus S. Martino stammenden Madonnenbild im Museo Civico in Pisa, das dem späteren XIII. Jhd. angehört (Kat. 1906, Sala II, Nr. 7; Van Marle, *Ital. Schools of Painting*, I, Abb. 141).

⁵ Vgl. etwa Giovanni del Biondo, *Rinuccini-Altar* in S. Croce (1379); ders., *Madonna* von 1392, *Figline*; N. Gerini, *Taufe Christi*, London, *Nat. Gall.*, von 1387; Sp. Aretino, *Tript.* von 1391, *Flor.*, *Akademie* (Van Marle, III, Abb. 294, 299, 333, 347).



Photo Alinari

Abb. 2. Bicci di Lorenzo, Der heilige Martin teilt seinen Mantel für den Bettler, Fresko. Lastra a Signa bei Florenz, S. Martino a Gangalandi

Körperlichkeit auf Giotto selbst zurückgreifen und sich damit in bewußten Gegensatz zur „sienisierenden“ Richtung eines Bernardo Daddi im frühen Trecento stellen. Daß der Maler der Martinstafel tatsächlich der Generation der ebengenannten Maler angehören muß, wird aber vor allem deutlich, wenn wir eine Reihe weiterer Werke betrachten, die sich um das Bild der Uffizien gruppieren lassen.

Unter diesen ist zunächst zu nennen ein stattliches, spitzgieblig endendes Tafelbild, das Baron von Hadeln in Florenz gehört (Abb. III)¹. In der Mitte thront die heilige Katharina von Alexandrien, kenntlich gemacht durch das Rad zu ihren Füßen, die Märtyrerpalme und die Krone; und zwar erscheint sie hier in ihrer besonderen Eigenschaft als Schutzpatronin der Wissenschaften. Ihre linke Hand umfaßt eine kreisrunde Scheibe, auf welcher in sieben kleinen Kreisen die freien Künste verzeichnet sind². Mächtig überragt ihre Gestalt sechs heilige Frauen, die sich durch ihre Attribute als Tugenden zu erkennen geben³. Im Giebeldreieck befindet sich in einem Dreipaß die Halbfigur Christi.

¹ Maße: 175×77 cm. Von B. Berenson, *Dedalo* XI, 1930/31, 1298, als Werk eines Nachfolgers des Giov. del Biondo bezeichnet. Ob die von B. ebenda (S. 1299, 1300) als Werke der gleichen Hand abgebildeten Tafeln unserem Maler gehören, vermag ich nach den Abbildungen nicht eindeutig zu entscheiden, halte es aber für wenig wahrscheinlich.

² Für die ikonographischen Quellen dieser Anordnung des Triviums und Quadriviums vgl. *Künste, Ikonogr. d. christl. Kunst*, I, 1928, 147f. Vgl. die sehr verwandte Anordnung im „*Hortulus deliciarum*“ der Herrad von Landsberg (*Dehio, Gesch. d. dtschen Kunst*, 4. Aufl., I, 1930, Abb. 331).

³ Links Prudentia m. d. Spiegel, Spes, die Hände einer herabschwebenden Krone entgegenstreckend, Umilitas, ein Joch auf ihren Schultern tragend; rechts Castitas m. d. Turm, Fides m. Kelch u. Hostie, Fortitudo m. d. Säule. Ikonographische Vorbilder für unsere Tafel sind mir unbekannt. Man vergleiche jedoch Vatikanische Pinakothek Nr. 59 (Kat. 1913, „Maniera di



Abb. 3. Lorenzo di Bicci, Die heilige Katharina von Alexandrien. Florenz, Freiherr von Hadeln

Unschwer wird man in diesem Bilde die handschriftlichen Züge des Malers der Martinstafel wiederfinden¹. Zum Vergleich mit dieser bieten sich vor allem die Köpfe der Prudentia und der Spes dar: Die rundlichen Köpfe mit den vollen Wangen, die sich mit starkem Schatten gegen die Halspartie absetzen, die Augen, aus denen scharf das Weiße blitzt, die langen, spitzen Nasen, deren gerader Rücken sich durch ein weißes Licht von der beschatteten überschrittenen Gesichtshälfte abhebt, schließlich das gewellte, in Locken herabfallende Haar von Prudentia und der heiligen Katharina, alle diese Merkmale kehren völlig identisch bei dem Kopf des heiligen Martin wieder. Darüber hinaus ist, was nun freilich die Reproduktion nicht wiedergeben kann, die farbliche Haltung beider Bilder überaus verwandt. Vor allem ist es wieder die Farbe des Inkarnats, die auf dem Katharinenbild in ähnlich auffallendem, wenn gleich etwas hellerem Rotgrau auftritt wie auf der Martinstafel. Dem Stahlblau des Ge-

A. Gaddi“ (Photo Alinari 38069), die Darstellung einer stehenden, von acht Tugenden umgebenen Heiligen (im Katalog als Jungfrau Maria bezeichnet; vielleicht Katharina?).

¹ Die Zusammengehörigkeit beider Bilder ist, wie mir der Besitzer freundlichst mitgeteilt hat, von Prof. Offner zuerst erkannt worden.



Photo Reali.

Abb. 4. Lorenzo di Bicci, Die thronende Madonna mit Heiligen. Vincigliata bei Florenz

wandes des heiligen Martin ist der Farbton des Mantels der Prudentia, dem Weinrot des Hermelinmantels des Reiters die Farbe des blaugefütterten Übergewandes der Castitas vergleichbar. Die heilige Katharina trägt einen zinnoberroten Mantel mit Hermelinfütterung über dunkelrotem Gewand. Rot findet sich auch weiterhin, öfters nach Lila übergehend, ferner ein helles, ins Rötliche changierendes Gelb. Die Farbe des Haares ist auch hier wieder ein eigentümlich rötliches Strohgelb.

Die Gestalten sind schwer und ungegliedert und heben sich, ähnlich wie die der Martinstafel, in leicht ablesbaren, gradlinigen Umrissen reliefmäßig vom Hintergrund ab. Von Falten, die wie an der Oberfläche eingemeißelt erscheinen, nur wenig belebt, umgeben die Gewänder die Körper mit panzerartiger Starrheit. Verglichen mit diesem Bild erscheint der Gewandstil der Uffizientafel um einen Grad

freier und gelöster. Man darf daraus vielleicht schließen, daß ein gewisser Zeitraum die Entstehung der beiden Bilder voneinander trennt.

Noch größer scheint der zeitliche Abstand zu sein, der zwischen dem Martinsbild und einer Tafel in der Sammlung des Kastells Vincigliata bei Florenz liegt (Abb. IV). Dargestellt ist hier die Madonna mit dem auf ihrem Schoß stehenden Kinde, umgeben von den Heiligen Katharina und Johannes dem Täufer zu ihren Füßen, einem heiligen Bischof und dem heiligen Antonius dem Abt zu ihren Seiten¹. Der entschieden altertümlichere Eindruck, den das Bild den beiden bisher betrachteten gegenüber macht, findet seine Erklärung darin, daß sich hier Einflüsse geltend machen, die aus einer älteren Stufe der Florentiner Malerei stammen. Bild-

¹ Mir im Original nicht bekannt.

aufbau, Figuren- und Faltenstil geben deutlich zu erkennen, daß der Maler mit dem Orcagna-Kreis sich nahe berührt haben muß; es sei hier nur auf das große Madonnenbild des Nardo di Cione in der Historical Society in New York oder auf Bilder des stark von Nardo abhängigen Niccolò di Tommaso¹ verwiesen, um diese Zusammenhänge zu belegen. Gleichwohl wird man nicht übersehen, daß hier die gleiche Verhärtung und Erstarrung eingetreten ist, die uns in den beiden zuerst betrachteten Bildern des Meisters der Martinstafel Werke eines späten Trecentisten erkennen ließen. Daß wir es wiederum mit einem Werke seiner Hand zu tun haben, wird ein Vergleich mit dem Katharinenbild der Sammlung Hadeln erhellen. Haben beide Bilder schon in den Proportionen der Figuren und im Faltenstil viel Verwandtes, so wird durch eine ins einzelne gehende Betrachtung ihre Zusammengehörigkeit gesichert: Gemeinsam sind der schwerfällige Typus der breiten, gegen die rechte Stirnseite hin abflachenden Gesichter, die langgezogenen, schmalen Augen mit plattgedrückten Pupillen, verwandt die Bildung von Haaransatz, von Nase, Mund und Kinn².

Wir sind nach Betrachtung dieser drei Bilder, glaube ich, schon in der Lage, Näheres über die Erscheinung des Malers auszusagen und den Zeitraum, in welchem er gearbeitet haben muß, schärfer zu umgrenzen. Das Bild in Vincigliata läßt darauf schließen, daß er spätestens in den siebziger Jahren des Trecento mit dem Orcagna-Kreis in Berührung gekommen ist, in ihm wohl schon früher seine Ausbildung erfahren hat. Die Entwicklung geht dann zweifellos über die Katharinentafel, die wahrscheinlich dem neunten Jahrzehnt angehört³, zur Martinslegende, deren Entstehung man wohl bereits in die neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts verlegen muß. Damit ist aus dem Bildbefund für eine anfangs aufgestellte Behauptung der Nachweis erbracht: Der Maler ist ein Generationsgenosse von Spinello Aretino, von Niccolò Gerini, muß also wie diese gegen die Jahrhundertmitte geboren sein⁴.

Zwei Flügelbilder mit den Heiligen Jakobus und Nikolaus von Bari, die, aus ihrem ursprünglichen Altarverband gelöst, sich in dem kleinen Museo Bandini in

¹ Vgl. die Abb. bei Sirén, *Giotto and some of his followers*, 1917, II, T. 206, sowie *Belvedere*, XVI, 1930, Abb. 63 nach S. 94.

² Ein nahe an dieses Bild zu rückendes charakteristisches Madonnenbild unseres Malers befand sich 1913 im Mailänder Kunsthandel (bei Carlo Zen. Abb. im Inseratenteil der *Rass. d'Arte* von 1913).

³ Auch dieses Bild weist im Aufbau nahe Beziehungen zur Orcagna-Werkstatt auf: vgl. die *orcagneske*, dem Jacopo di Cione zuzuweisende Madonna im Nat.-Mus. in Budapest (Van Marle, III, Abb. 262). Für die zeitliche Ansetzung in die achtziger Jahre vgl. ein 1383 datiertes, gleichfalls dem Jacopo di Cione angehörendes Polyptychon in der Akad. Flor. (Nr. 8607, Foto Brogi Nr. 19933). — Für die Zuschreibungen an J. di Cione vgl. Thieme-Becker, XXVI, 1932, 39 sowie Berenson, *It. Pict.*.

⁴ Spinello scheint aus der zweiten, 1349 anzusetzenden Ehe seines Vaters Luca zu stammen, müßte demnach zwischen 1350 und 1352 geboren sein, da Luca 1353 bereits verstorben war (s. U. Procacci, II *Vasari*, I, 1927/28, 309f.); N. Gerini wird 1368 immatrikuliert und ist daher wohl nicht viel älter als Spinello.



Photo Fototeca Italiana, Firenze
Abb. 5a



Photo Fototeca Italiana, Firenze
Abb. 5b

Lorenzo di Bicci, Die Heiligen Jakobus und Nikolaus von Bari. Fiesole, Museo Bandini



Abb. 6a. Lorenzo di Bicci, Der Evangelist Markus. Florenz, Sakristei des Domes

Fiesole befinden¹, ermöglichen es uns, auf dem Wege zur Identifikation unseres Malers entscheidend voranzugehen (Abb. Va, Vb). Obwohl die beiden Tafeln stark beschädigt sind, ist ihr unmittelbarer Zusammenhang mit den bisher betrachteten Bildern ohne weiteres einleuchtend. Das Inkarnat ist von dem gleichen ungewöhnlichen, hier fast rostigen Rot, wie es die Martinstafel aufweist; im Mantel des Nikolaus kehrt das etwas scharfe Weinrot wieder, das auf dem Bild in den Uffizien so auffällt. Der Kopf des Jakobus vertritt den aus dem Madonnenbild in Vincigliata und der Tafel bei Baron von Hadeln bekannten Typus so auffällig, daß wir den Nachweis im einzelnen kaum mehr zu bringen haben. Auch der bärtige, in dreiviertel Ansicht gegebene Kopf des Nikolaus ist uns schon begegnet. Er kehrt bei den rechts von der Madonna in Vincigliata stehenden Heiligen fast identisch wieder.

¹ Nr. 3. Mit einer zerstörten Kreuzigung aus dem Dugento zu einer Tafel zusammengefügt
Maße: je 114×39 cm.

gestellt hatten¹, schien der Maler zunächst gänzlich der Vergessenheit anheimfallen zu sollen². Nichts ließ sich ihm mit Sicherheit zuweisen; nur über seine äußeren Lebensumstände ergaben sich einige Daten³. Erst in jüngerer Zeit hat Poggi in seiner Publikation der die Ausstattung des Florentiner Domes betreffenden Urkunden⁴ auf die drei in der Sakristei bewahrten Vierpässe aufmerksam machen können. Sie gehörten ursprünglich zur Dekoration eines baldachinartigen Aufbaues, der sich über dem 1397 an der Eingangswand von S. Maria del Fiore errichteten Altar der Madonna „gratiarum plenissima“ erhob⁵; im Jahre 1398 sind die Zahlungen an den Maler erfolgt.

Salmi hat mit Recht die Fiesolaner Bilder den Evangelisten vorangestellt und darauf verwiesen, daß in der Gewandbehandlung der Vierpässe man die Nähe des neuen Jahrhunderts bereits verspüren könne. Freilich sind wir hier noch weit vom „weichen Stil“ des Lorenzo Monaco entfernt; doch wird man ohne weiteres zugeben, daß die Evangelistenbilder stilistisch von allem, was wir von dem Meister bisher betrachtet haben, sich deutlich unterscheiden. Durchaus neu ist die Art, wie etwa das Mantelende des Johannes (Abb. VIb) faltig über seinen linken Arm fällt oder wie der goldverzierte Saum in weich geschwungener Linie verläuft. Ähnliches kann man leise bei der Martinsdarstellung sich ankünden sehen, beim Verhalten des über die Schulter des Bettlers herabhängenden Mantels; die zeitliche Ansetzung dieses Bildes an den Beginn des letzten Jahrzehnts des Trecento scheint sich auch von dieser Seite her rechtfertigen zu lassen. Die Fiesolaner Tafeln schließen sich ihrerseits näher aneinander und vertreten, mit dem älteren Bild in Vincigliata zusammen, eine frühere Phase der Tätigkeit Lorenzos.

In den Zeitraum zwischen dieser und den Evangelisten lassen sich zwei bisher noch nicht betrachtete größere Altarbilder fügen, die beide die von anbetenden Engeln umgebene Madonna dell'Umiltà in der Mitteltafel und Heilige in den Flügeln aufweisen. Eines von ihnen befindet sich in der Galerie der Collegiata von Empoli, das andere in der Pfarrkirche von Loro Ciuffenna im oberen Arnotal, wohin es aus dem Depot der Uffizien vor einigen Jahren gelangt ist.

Auf das Triptychon in Empoli will ich nur kurz eingehen, da sein Zustand ein genaueres Studium erschwert⁶. Die Hand des Malers ist jedoch auch in dem

¹ Vasari, *Le Vite* etc., ed. Milanesi, II, 49 f., vor allem 63 f.

² Vgl. G. Gronau, *Thieme-Becker*, III, 1909, 604.

³ Vgl. deren Zusammenstellung bei G. Gronau, a. a. O. Die früheste Kunde seiner Tätigkeit ist von 1370.

⁴ G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Ital. Forsch. herausg. v. Kunst. Institut in Florenz, Bd. II, 1909, Dok. Nr. 1009/10. — Vgl. ferner Khvoshinsky-Salmi, *I pittori toscani*, II, 1914, 47.

⁵ Die Vierpässe stellen die Evangelisten Markus, Matthäus und Johannes dar. Nicht erhalten sind die Lukastafel sowie das „agnus dei“ des Pesello, das die Vierpässe in die Mitte nahmen.

⁶ Nicht fotografiert. Nr. 10, 12; Flügel und Mittelbild getrennt. Maße: Mitteltafel ca. 155×76, Flügel je ca. 154×64 cm. Die Mitteltafel gesprungen, die Figuren stark nachgedunkelt. In den Giebeln, in Halbfiguren, Christus und Propheten. Predella mit vier Heiligenlegenden. Mit der für 1399 bezeugten Tätigkeit Lorenzos in Empoli (vgl. Poggi, *Riv. d'Arte* III, 1905, 47 f.) ist das Bild nicht zusammen zu bringen.



Photo R. Soprintendenza Firenze

Abb. 7. Lorenzo di Bicci, Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen, Polyptychon. Loro Ciuffenna, Pfarrkirche

heutigen schlechten Erhaltungszustand unverkennbar, am augenfälligsten sofort in der sehr lebhaften farblichen Haltung. Die Heiligen in den Flügeln (Agatha, Johannes der Täufer; Martinus und Andreas) erinnern in ihren Typen besonders an die Tafeln in Fiesole, die Madonna an die Katharina der Sammlung Hadeln. Auch stilistisch steht das Altarbild diesen Bildern Lorenzos am nächsten: wenig bewegte, blockartige Figuren, welche die Gewänder in sehr verwandter Weise umhüllen. Die unter der Figur des heiligen Martin befindliche Predella zeigt die Darstellung der Mantelteilung ganz ähnlich wie das Bild in den Uffizien und bestätigt erneut die Zusammengehörigkeit dieser Bilder.

Das Altarwerk in Loro Ciuffenna¹, das links von der tiefsitzenden Madonna die Heiligen Petrus, Johannes und die beiden Erzengel Michael und Gabriel, auf der anderen Seite Antonius den Abt, Paulus, Nikolaus von Bari und Franziskus zeigt,

¹ Figuren halblebensgroß. Oberer Teil des mittleren Giebels modern ergänzt. Der Mantel der Madonna übergangen. Bei Berenson, *It. pict.*, als Schulwerk des Mariotto di Nardo.

ist dagegen für die Kenntnis der Herkunft von Lorenzos Stil lehrreich und verdient daher eine eingehendere Betrachtung (Abb. VII).

Die besondere Form des Altarblattes, daß Flügel und Mitteltafel nicht durch architektonische Glieder voneinander getrennt sind, obwohl die fünf Giebel und die Konsolen nach alter Weise die Selbständigkeit der einzelnen Glieder betonen wollen, findet sich zuerst bei Andrea Orcagnas Altarbild der Capella Strozzi in S. Maria Novella (1356)¹. Daß der monumentale Altar Orcagnas unserem Maler hier als Vorbild gedient hat, macht eine fast wörtliche Übernahme wahrscheinlich. Die Gruppe von Antonius und Paulus in Loro Ciuffenna kann man als eine stark vergrößerte Wiederholung der Gruppe von Laurentius und Paulus bei Orcagna bezeichnen. Der Zusammenhang mit diesem Künstler ist hiermit noch nicht erschöpft: Das Mittelbild unseres Altars ist eine sehr getreue Wiederholung des Typus der Madonna del latte, der, wie die zahlreichen erhaltenen Repliken beweisen, auf ein berühmtes Bild Andreas zurückgehen muß; das beste Exemplar dieser Repliken, von der Hand des Jacopo di Cione, befindet sich in der Sammlung Lehman in New York².

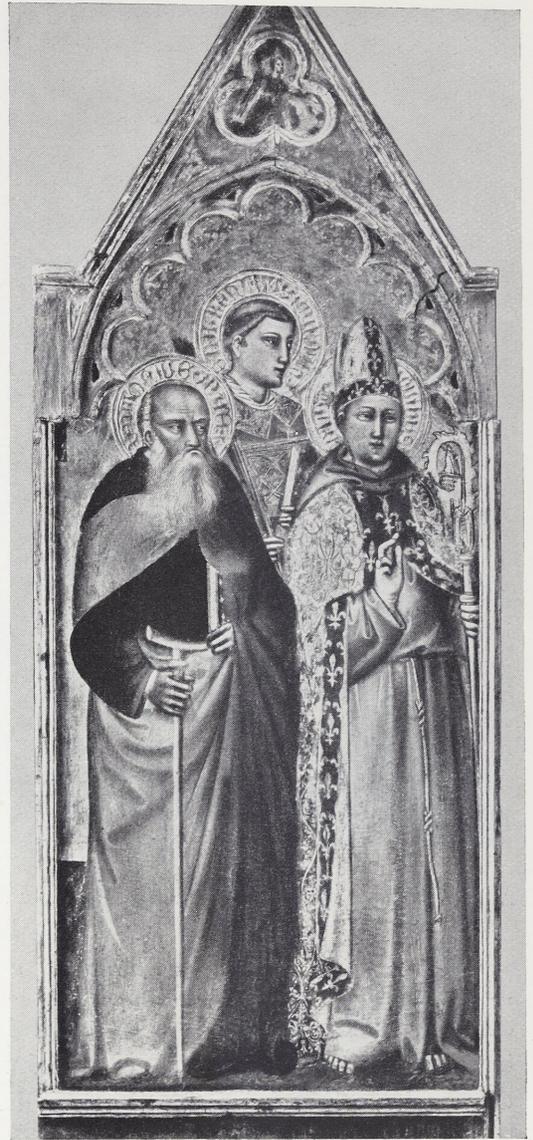


Photo Anderso 1

Abb. 8a. Lorenzo di Bicci, Drei stehende Heilige: Antonius d. Abt, Ludwig v. Toulouse, Laurentius. Pisa, Museo Civico

¹ Abb. bei Van Marle, III, Tafel bei S. 458. — Die heute das Mittelbild einfassenden Säulchen sind moderne Zufügungen (für den alten Zustand vgl. Photo Brogi Nr. 22006). Weitere Beispiele für diese Altarform im 14. Jhd., die frühere Vorstufen in Siena zu haben scheint (etwa in dem Altar des Ambr. Lorenzetti in Massa Marittima), sind, zum Teil auch infolge der häufigen modernen Rahmenüberarbeitungen, sehr selten nachzuweisen. Immerhin scheint in Florenz gerade die Orcagna-Werkstatt sich ihrer bedient zu haben (Altar aus S. Maria Maggiore, Triptychon mit der Trinität von 1365, beide Flor., Akad.). Erst gegen Ende des Trecento beginnen sich die Beispiele zu mehren.

² Kat. Paris 1928, Nr. 5, als Andrea Orcagna. Abb. Van Marle, V, S. 479. Für die Zuschreib.



Photo Anderson

Abb. 8b. Lorenzo di Bicci, Drei stehende Heilige:
 Franziskus, Michael, Katharina.
 Pisa, Museo Civico

Gleichwohl gehört der Altar in Loro Ciuffenna keiner frühen Phase des Lorenzo di Bicci an. Er berührt sich farblich mit der Katharinentafel, steht dieser auch in Einzelheiten recht nahe. Der Kopf des Gabriel ist dem der Spes, die Madonna der Katharina eng verwandt. Eine genauere zeitliche Ansetzung vermittelt der Faltenstil, der sehr enge Parallelen auf der 1387 datierten „Taufe Christi“ des Niccolò Gerini, in der Londoner National Gallery, hat¹.

Zwei Altarflügel im Museo Civico in Pisa², die neben der Martinstafel erfreulichsten Leistungen unseres recht bescheidenen Malers, mögen diese Betrachtungen beschließen. Je drei Heilige in ganzer Figur, durch ihre Attribute charakterisiert und außerdem in den Heiligenscheinen durch erhabene Schrift bezeichnet, sind auf ihnen dargestellt: links Antonius der Abt, Ludwig von Toulouse und Laurentius (Abb. VIIIa), rechts Franziskus, Michael und Katharina (Abb. VIIIb). In den Giebeln, sehr zerstört, die Verkündigung.

Die Zuschreibung dieser Bilder an Lorenzo di Bicci wird, da in den Abbildungen die sehr charakteristischen Farben (weinrot und stahlblau, graurötliches Inkarnat) nicht zu Hilfe kommen, am leichtesten vom linken Flügel aus verständlich. Der Typus des heiligen

an J. di Cione vgl. Literaturnachweis S. 108³.
 Zu den im Kat. d. Slg. Lehmann aufgeführten,

mehr oder weniger freien Repliken kommt außer unserer noch eine weitere von der Hand des Giov. del Biondo, früher im Florent. Handel, hinzu (Fotogr. im Kunsthist. Inst. Flor.).

¹ Für Abb. vgl. S. 104⁵.

² Kat. 1906, Sala V, Nr. 43, 40. Maße: je ca. 130×55 cm. — Von Salmi, *l'Arte* XVI, 1913, 220 und Van Marle, IX, 36, als Schulwerk des Bicci di Lorenzo, der linke Flügel (Nr. 40) allein von Berenson, *It. pict.*, als eigenhändiges Werk des B. di Lorenzo aufgeführt.



Photo Alinari

Abb. 9. Lorenzo di Bicci(?), Thronende Madonna mit Heiligen, Triptychon, Florenz, S. Ambrogio

Ludwig ist dem des Jakobus in Fiesolo überaus ähnlich; in seiner rundlichen Prallheit ruft er den Bambino in Loro Ciuffenna lebhaft in Erinnerung. Weitere Berührungspunkte mit jenem Altar ergeben die Köpfe von Laurentius und Antonius, deren Typus an die etwas gröberen Köpfe der Heiligen Gabriel und Antonius auf jener Tafel gemahnt. Vor allem aber wird man vor den Pisaner Tafeln sich an die Martinstafel der Uffizien, die unseren Ausgangspunkt bildete, erinnert fühlen und somit auch ihre Entstehung in die neunziger Jahre verlegen müssen. Die bunte Farbigkeit der unreinen, gebrochenen Farbtöne ist für die Spätzeit des Trecento ebenso bezeichnend wie die schwere, plastische Körperlichkeit der Figuren, die durch ihre Zueinanderordnung einen durchaus bestimmbareren Raum schaffen. Die Akzente verschieben sich in den ersten beiden Jahrzehnten des Quattrocento bei den auf Lorenzo di Bicci generationsmäßig folgenden sogenannten Übergangsmalern, wie

sich etwa an den Frühwerken des Lorenzo Monaco zeigen läßt, durchaus. Dekorative Werte treten nunmehr beherrschend in den Vordergrund.

Die Frage, wieweit diese Wertverschiebung auch schon bei Lorenzo di Bicci erfolgt sein mag, der bis gegen das Ende des dritten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts tätig blieb¹, ist bei dem gänzlichen Fehlen gesicherter datierter Werke des Malers aus dieser Zeit schwer zu beantworten. Ein Triptychon in S. Ambrogio in Florenz² kann hier vielleicht den Weg weisen (Abb. IX). Die schlanken Proportionen der Gestalten, die viel geringere Plastizität der Körper und die leichte Schwingung einzelner Figuren verraten, daß die Jahrhundertgrenze bereits überschritten ist. Völlig trecentistisch sind dagegen der relativ geschlossene Figurenumriß, die im ganzen noch durchaus starre Gewandbehandlung, die auffällig tiefe Gürtung von Cosmas und Damian und der farbliche Gesamteindruck. Erschwerend tritt hinzu, daß einzelne Typen bereits völlig an die des Sohnes Bicci di Lorenzo erinnern, während andererseits etwa die Köpfe der Madonna oder des Damian noch ganz dem mageren Formenschatz des Vaters entnommen zu sein scheinen. Ist es also ein Spätwerk des älteren Malers oder ein Frühwerk des jüngeren? So sehr man zu einer Beantwortung im ersteren Sinn neigen mag — die Frage muß vorläufig offen bleiben. Man kann vielleicht annehmen, daß bei zunehmendem Alter des Vaters³ die Ausführung der an ihn als Werkstattshaupt ergehenden Aufträge mehr und mehr dem Sohne, der zirka 1408 in der Arte de' medici immatrikuliert wurde⁴, überlassen blieb, so daß die Grenzen zwischen den beiden sich schließlich ganz verwischt haben. Wenn Vasari also die Werke von Vater und Sohn verwechselt hat, so erscheint sein Irrtum von hier aus verständlich genug. Nur wird man jetzt, nachdem auch Lorenzo di Bicci eine greifbare Erscheinung geworden ist, ein Gefühl des Bedauerns nicht ganz unterdrücken können, daß der Biograph bei diesen bescheidenen Künstlern so eingehend verweilt und manche andere, über die wir gern ausführlicher Bescheid wüßten, viel summarischer behandelt hat.

¹ Der letzte Auftrag an ihn erfolgt in seinem Todesjahr 1427.

² Die Heiligen sind: Cosmas und Damian auf der Mitteltafel, zwei jugendl. Märtyrer links, Ambrosius (?) und Ursula rechts. Zuschreibungen: Salmi, l'Arte XVI, 218, Van Marle, IX, 8, Berenson, It. pict., als Bicci di Lorenzo. Ganz sicher von der „gleichen Hand“ ein kleines Tabernakelbild im Depot der Akad. Flor. (Van Marle, IX, Abb. 14).

³ Zu Beginn des von 1353 bis 1386 laufenden Kod. VII der Matrikeln der Arte de' Medici etc., vermutlich um 1355, findet sich „Lorenzo di Bicci da Nepozano (= Nipozzano im unteren Sievetal) verzeichnet. Handelt es sich, woran kaum zu zweifeln ist, hier um unseren Maler, dann muß er über 90 Jahre alt geworden sein (Mittlg. von G. Gronau).

⁴ Frey, Loggia dei Lanzi, 1885, 316. — Eigene Aufträge an Bicci di Lorenzo erst ab etwa 1420 (vgl. Thieme-Becker, III, 605), doch verrät ein 1414 datiertes Triptychon in Porciano (Casentino) sich bereits als sein Werk (Van Marle, IX, Abb. 1).

NACHTRAG

Nach Abschluß dieser Zeilen publiziert Rob. Salvini in Riv. d'Arte, XIV, 1932, S. 475 f., eine im Depot der Uffizien bewahrte Tafel mit den Heiligen Julian und Zenobius, in der er mit Recht das Gegenstück zu den zwei Heiligen Lorenzos im Museo Bandini in Fiesole erkennt; die zeitliche Ansetzung um 1380 entspricht durchaus der oben versuchten Datierung. Der von Deusch (vgl. Anm. 17) angeregte Ergänzungsvorschlag ist somit definitiv abzulehnen. Möglich, soweit die Abbildung ein Urteil zuläßt, erscheint Salvinis an gleichem Ort gemachte Zuschreibung eines Freskofragments in der Kirche S. Lorenzo in Vicchio a Rimaggio an Lorenzo di Bicci, das er in den Beginn der 90er Jahre setzt.

Résumé

An ein die Mantelteilung des heiligen Martin darstellendes Bild in den Uffizien werden auf stilkritischem Wege eine ikonographisch seltene Darstellung der heiligen Katharina von Alexandrien als Schutzpatronin der freien Künste und Tugenden sowie ein Madonnenbild, beide in Florentiner Privatsammlungen, angeschlossen. Es wird versucht nachzuweisen, daß es sich bei diesen Bildern um die Werke eines vom Orcagna-Kreis herkommenden Malers aus den letzten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts handeln muß. Diese zeitliche Ansetzung zwingt dazu, das Geburtsjahr des Malers vor der Mitte des Trecento anzunehmen. Zu seiner Identifikation verhelfen zwei eng mit diesen Bildern sich berührende Tafeln mit Heiligendarstellungen in Fiesole, die Salmi als Werke des Lorenzo di Bicci erkannt hat, auf Grund ihrer nahen Beziehungen zu den 1398 von diesem für den Florentiner Dom gemalten Evangelistenbildern (heute in der Sagrestia dei Canonici des Domes). Dem Maler, dessen Geburtsjahr wahrscheinlich noch vor 1340 liegt, werden ferner noch zugewiesen ein Triptychon in der Galerie der Collegiata von Empoli, ein Polyptychon in der Pfarrkirche von Loro Ciuffenna, das besonders deutlich die Zusammenhänge des Malers mit der Orcagna-Werkstatt zeigt, sowie schließlich zwei Flügel mit Heiligen im Museo Civico von Pisa. Auch für diese Bilder wird die Entstehung in den achtziger bzw. neunziger Jahren des Trecento wahrscheinlich gemacht. An einem dem Beginn des Quattrocento angehörenden Triptychon in S. Ambrogio in Florenz, in dem Elemente des hochgotischen internationalen Stils „um 1400“ nebst solchen von deutlich spätrecentistischer Prägung zu finden sind, wird — ohne daß eine abschließende Antwort gegeben werden kann — die Frage nach der Abgrenzung des Werkes des Malers gegenüber dem seines Sohnes Bicci di Lorenzo versucht. Mit diesen Zuschreibungen ist das Werk eines Malers rekonstruiert worden, dessen künstlerische Bedeutung zwar gering, der aber für die Kenntnis der konservativen Richtung der Florentiner Malerei in der zweiten Hälfte des Trecento nicht ohne Interesse ist.