



Photo Fototeca Italiana

Abb. 2. Maso da San Frediano, Auferstehung Christi. Kreidezeichnung.  
Florenz, Uffizien, Sammlung der Zeichnungen

Auf dem Umschlag: *Recepta in cancellaria. Frater Joannes Franciscus Habela, vicecancellarius.*

Auf der Rückseite: 116. *Bolla per frà Justo Suttermano d'Anversa cavaliere d'obbedienza magistrale.*

(Die Hanfschnur erhalten, das Bleisiegel fehlt.)

(Florenz, Archivio di Stato: Diplomatico, Cavalieri di Malta, 12 Giugno 1627.)

*Armand Grunzweig*

EINE VERKANNTÉ ZEICHNUNG DES MASO DA SAN FREDIANO<sup>1</sup>  
ging bisher stets unter dem Namen des Andrea del Sarto und figurirte als solche auch im letzten Jahre auf der Gedächtnisausstellung im Chioostro dello Scalzo (Abb. 2). Daß sie in vieler Beziehung nicht zu den typischen Zeichnungen Andreas

<sup>1</sup> Tommaso Manzuoli, genannt Maso da S. Frediano, 1536—1571, Auferstehung Christi, Florenz, Uffizien Nr. 630 (als Andrea del Sarto). Rote Kreide, 22×18·5 cm. Berenson, Nr. 89; Fil. di Pietro, I disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi, Siena 1910, 77.



Photo Brogi

Abb. 3. Maso da San Frediano, Auferstehung Christi.  
Volterra, Kathedrale

gehört, geht schon aus den Urteilen Berensons und di Pietros hervor. Besonders letzterer verweilt lange und ausführlich bei den Seltsamkeiten des Stils, den er exotisch, an deutsche Stiche erinnernd, von Michelangelo beeinflusst, dem Geist nach dem Andrea völlig fremd nennt. Berenson dagegen, der geneigt ist, das Blatt für ein verhältnismäßig frühes Werk zu halten, sieht Verwandtschaften mit dem Quattrocento, das heißt mit Bellini und betont die für Andrea ungewöhnliche, sorgfältige Ausführung. Es ist somit nur ein kleiner Schritt, zu behaupten, das Blatt kann überhaupt nicht von Andrea sein, sondern gehört einem Florentiner an, der Andrea ähnelt, der aber das „Jüngste Gericht“ der Sixtina kennt und gelegentlich mit nordischer Kunst liebäugelt. Was quattrocentesk an dem Blatt anmutet, ist hauptsächlich die seltsam abstrakte Komposition, die die Figuren übereinanderstellt, ohne Rücksicht auf den natürlichen Raum zu nehmen, eine Primitivität, die

auch der nachklassischen Periode der Florentiner Malerei lieb gewesen ist. Abstrakt in diesem Sinne ist auch das Thema des Blattes; es ist eine Verbindung von Auferstehung und *Noli me tangere* dargestellt, das heißt, die beiden wesentlichen Szenen der Auferstehung sind zusammengeschoben, so daß eine Art gemalten Traktates über die Auferstehung entsteht, während Andrea doch wohl eher jede der Szenen einzeln gemalt oder die verschiedenen Szenen getrennt auf ein größeres Bild verteilt hätte (vgl. die Josephstafeln im Palazzo Pitti). In der Zeichnung drückt sich eine ganz neue Betonung des religiösen Dogmas aus. Andrea aber starb lange vor der Epoche des Tridentiner Konzils (1545—1563). An Michelangelo wurde di Pietro durch die Gruppe der liegenden Soldaten erinnert; man könnte sich fragen, ob der Zeichner auf direktem Wege Kenntnis von Michelangelos Stils bekommen hat. Diese zusammengeballte Gruppe von fast aktmäßig behandelten Kriegern erinnert so stark an die spätesten Pontormo-Zeichnungen, besonders an die Studien für die Fresken des Chores von S. Lorenzo (1548—1557), daß man eine direktere Verbindung der Zeichnung mit Pontormo annehmen kann. Nun ist auch die Ähnlichkeit mit nordischen Stichen kein Rätsel mehr. In der Umgebung Pontormos kannte man Dürer und Schongauer gut, besser als früher, und man benutzte sie mit mehr Bewußtheit. So ist es absolut kein Zufall, daß der Christus unserer Zeichnung mit den Auferstehenden der Passionen Dürers auffallende Züge gemein hat, und daß die Komposition des *Noli me tangere* so stark an den berühmten Schongauerstich erinnert. — Für die Identifizierung des Meisters gibt uns der Gegenstand des Blattes einen amüsanten Hinweis. Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts lebte ein Florentiner Künstler, der, wenn er nicht unglücklicherweise mit seinem christlichen Namen, Maso da S. Frediano, bekannt wäre, allen Anspruch auf den Namen des „Meisters der Auferstehungen“ hätte. Seine kurze Entwicklung ist an einer Serie dieser Darstellungen zu verfolgen, denen sich unsere Zeichnung so eng anschließt, daß damit ihr Urheber ohne jeden Zweifel bestimmt ist. Eines der frühesten Werke des Künstlers ist das Altarbild mit dem „Auferstandenen zwischen zwei Heiligen“ in S. Trinità zu Florenz (dat. 1552, Photo LVFB-Cipriani 10301), dann folgt die „Auferstehung“ in der Galerie von Volterra (Brogi 15341) (Abb. 3) und schließlich wohl als letztes eine ähnliche Darstellung wie die in S. Trinità unter der rechten Orgelempore der SS. Annunziata zu Florenz (Brogi 23752), ein Bild, das anscheinend bisher namenlos geblieben ist, aber sicher von Maso herührt. In jedem der Bilder finden sich einzelne Elemente der Zeichnung. Wir bilden das Werk in Volterra ab, weil dort der Christustyp und einzelne Details, wie Hände, Faltenbildungen, die Glorie<sup>1</sup> usw. am ähnlichsten sind. Die Krieger der Zeichnung sind allerdings viel besser gezeichnet als die des Bildes; sehr verwandte Akte kommen aber auf dem schönen Bilde des Studiolo im Palazzo Vecchio vor, das die Diamantengewinnung darstellt (ca. 1570; Phot. Brogi). Überhaupt bestätigen auch die übrigen Bilder des Künstlers die Zuschreibung. Sie zeigen alle den gleichen Eklektizismus eines Nachfolgers von Andrea del Sarto, der sich der Formen Pontormos, Rossos, gelegentlich auch Vasaris und letzten Endes Michelangelos bedient. — Im Kreise dieser Bilder mag die Zeichnung als zu qualitätvoll erscheinen. Für einen Florentiner Maler des fortgeschrittenen sechzehnten Jahrhunderts wäre das aber nicht weiter verwunderlich. Man erinnere sich, wie hoch oft gerade in Florenz die zeichnerische Produktion über der malerischen steht. Die Zeichnungen, die in den Uffizien unter dem Namen des Maso gehen — und das mit Recht, da auch sie mit

<sup>1</sup> Unter der in ganz leichten Strichen übrigens auch der Sarkophag angedeutet ist.

den Gemälden Zusammenhänge zeigen — sind dem Auferstehungsblatt jedenfalls nicht unebenbürtig. Technisch am ehesten vergleichbar sind natürlich Kreide- oder Rötelzeichnungen, wie das schöne Blatt eines stehenden Mannes (Nr. 607) und eine Madonna (Nr. 601). Man vergleiche die Köpfe mit den dunklen Augenhöhlen und den lockigen Haaren, die flüchtig skizzierten Hände, die eigentümlich unruhigen Umrisse und die ein wenig flachen Schattierungen. Doch auch die Federzeichnungen des Maso teilen diese Eigentümlichkeiten. Im Grunde ein weiter Abstand von der großen und abgerundeten Manier des Andrea. *Ulrich Middeldorf*

EIN FRÜHES DONATELLIANISCHES LUNETTENGRABMAL VOM JAHRE 1417. An der Piazza S. Piero in Florenz steht ein triumphbogenartiger Portikus des siebzehnten Jahrhunderts als einziger Überrest der 1784 niedergerissenen uralten Benediktinerinnenkirche S. Pier Maggiore. Im Winkel zwischen dem rechten Querschiff und der Chorkapelle dieser Kirche lag die Kapelle des Camillo degli Albizzi. Sie öffnete sich nach dem Chor zu und enthielt in der Wand, die sie vom Querschiff trennte, ein interessantes Grabmal. Dieses beschreibt Cinelli in seiner Bearbeitung der Guida des Bocchi (1677, 354, 355) folgendermaßen: „un sepolcro di marmo, posato in terra sotto la muraglia, che divide la Cappella dall'entrata, essendo sopra il sepolcro gettato un Arco, onde si vegga da amendue le parti; è questo sepolcro di mano di Donatello, in una testata del quale è un cane di basso rilievo di maraviglioso artificio“. Die Wand war also offenbar mit einem Halbkreisbogen durchbrochen, der einen Marmorsarkophag enthielt mit der Flachreliefdarstellung eines Hundes am Kopfende. Namen und Todesdatum des Begrabenen werden verschwiegen. Dafür aber wird der Künstler genannt und sogar einer der großen: Donatello. — Was ist aus diesem Grabmal geworden? Schon als es von Cinelli beschrieben wurde, hatte die Kapelle, in der es stand, einige Schicksale hinter sich. Ihm gegenüber erwähnt Cinelli ausdrücklich ein „älteres“ Grabmal, das dem Antonio di Lando degli Albizzi gehörte (gestorben 1348; siehe Litta, Famiglie Italiane). Beide Monumente aber waren um 1585 in eine Stuck- und Gemäldedekoration einbezogen worden, die Alessandro del Barbieri angebracht hatte (vgl. darüber Borghini, Riposo, 1584, 636; Bocchi, Bellezze di Firenze, 1591, 176; Cinelli a. a. O. und Baldinucci, Notizie ed. Ranalli, III, 527 f.). Bald nach Cinellis Zeiten nun, und zwar wohl noch im ausgehenden Seicento erfolgte eine zweite einschneidende Veränderung: die Werkstatt des Bernini-Nachahmers Giovanni Battista Foggini baute die Kapelle ganz neu aus und versah sie mit modischen Dekorationen in Marmor und Fresko (Richa, Le chiese di Firenze, 1754, 145). Was geschah bei dieser Veränderung mit unserem Quattrocentograbmal? Und was wurde aus der ganzen Kapelle, als man die Kirche 1784 niederriß? Eine Inschrifttafel in der kleinen Kirche S. Paolino in der via di Palazzuolo belehrt uns darüber: die Zierarchitektur wurde 1785 hierhin übertragen und in die erste Nebenkapelle rechts vom Eingang vollständig wieder eingelassen. Dort hat sie sich fast unverändert erhalten. Es ist ein kleiner quadratischer Raum mit einer Pententfikkuppel. Die drei Wände vertiefen sich muldenförmig und enthalten ein Altar-Tabernakel (Rückwand) und links und rechts je einen barocken Grabmalaufbau. Unter den allegorischen Figuren der reichdrapierten berninesken Marmoraufsätze aber stehen zwei schlichte Quattrocentosarkophage, oder vielmehr zwei Stücke eines doppelseitigen Sarkophages, wie man bei genauerer Prüfung erkennt. Denn an der einen Schmalseite des rechten „Sarkophages“ findet sich das Vorderteil eines in Flachrelief dargestellten Hundes,