

# KLEINE WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 1. Niccolò da Foligno, Mädchenkopf, Studienzeichnung Feder und Bister.  
Florenz, Zeichnungssammlung der Uffizien Nr. 14580<sup>F</sup>

UNBEKANNTE ZEICHNUNGEN DER UFFIZIEN. Die Linie früher umbrischer Zeichnungen spricht von so eigenartigem Empfinden, daß die Seltenheit solcher Blätter wie selbstverständlich mit ihrem Wesen verbunden scheint. Die Einzelstellung, die sie außerhalb des breiten Stromes von Produktion und Entwicklung etwa in Florenz oder Venedig einnehmen, erhöht den geheimnisvollen Reiz ihrer unwirklich unerschlossenen Zerbrechlichkeit. Auch die hier abgebildete Studie eines Mädchenkopfes<sup>1</sup> (Abb. 1) zeichnet ungewöhnliche Herbheit aus und Seltenheit, nicht nur im Sinn zahlenmäßiger Rarität durch vielleicht zufällige Erhaltung. Zeichnungen dieser Art waren nie wirklich häufig. Jeder Strich ist hier für sich geföhlt, die Lust am Suchenden einer Linie, an der Einzelmelodie eines Schnörkels ist viel zu sehr gekostet,

<sup>1</sup> Uffizien 14580 F; Federvorzeichnung vom Bisterpinsel nicht genau eingehalten. Dazu weißer Pinsel. Beiderseits fleckig rotbraun grundiertes Papier. 14,7×19,6 cm. „Nach Verrocchio“ bzw. „nach Botticelli“.

als daß sie so oft erlebt worden wäre, bis sie sich zu gleichgültig zweckhafter Schraffur abschleifen konnte. So offenbart hier der Federzug mehr den Wert des Künstlers, dem die Studie zugeteilt werden soll, des Niccolò da Foligno, als es viele seiner Bilder tun, und ist unmittelbarer Ausdruck seines Formgefühls, in einem Maß wie nur wenige seiner expressivsten gemalten Köpfe.

Fischel führt in seinem Katalog der umbrischen Zeichnungen (Preuß. Jahrb. 1917) zwei Blätter Niccolòs in Berlin an (Fischel Nr. 3—5). Der Karton in Spoleto (Nr. 6) ist mehr Grisaillemalerei als Zeichnung und hilft für die Beurteilung von Zeichnungen nicht sehr weiter. (Darum zitiert ihn auch Berenson in seinem letzten *Bildverzeichnis*: *Italian Pictures*, Oxford 1932). Die Zeichnung eines gekreuzigten Schächers im Britischen Museum bringt Gnoli (*Pittori e Miniatori nell'Umbria* 1923, p. 215) unter den Zeichnungen Niccolòs, während sie Fischel als spätere Kopie bezeichnet. Es wäre ein Zufall, würde sich unter diesen paar Blättern eines befinden, das das Hinzufügen der Zeichnung der Uffizien unmittelbar gestatten würde. Immerhin ist die Lockenbildung, sind gewisse kleine Schraffuren, die Bildung von Kontur und Lichtern, die Farbigkeit unseres Blattes und jene verschlossen monumentale Auffassung des ganzen Kopfes so weit verwandt, um eine Zuweisung, die auf Grund anderer Zusammenhänge geschieht, zu bestätigen. Ausschlaggebend für die Benennung der Zeichnung ist der Kopftyp des Mädchens, der einmalig ist und nur bei Niccolò vorkommt mit all den Verzerrungen und leichten formalen Gewaltsamkeiten, die nur als Ausdruck eines ausgeprägt persönlichen Stilgefühls richtig gewertet werden. Der Hinweis etwa auf Köpfe aus dem Polyptychon von 1465 in der Brera, der im Jahr darauf entstandenen Verkündigung in der Pinakothek von Perugia, besonders aber dem Altar von 1471 in Gualdo Tadino zeigt eindeutig den gleichen Meister in derselben Zeit seiner Entwicklung. Die in den 80er Jahren entstandenen Werke entfernen sich schon wieder mehr von unserer Zeichnung, so daß sie um 1470 entworfen sein dürfte.

Läßt sich von ihr aus die Originalität der Londoner Zeichnung auch nicht sichern, so kann man nun doch annehmen, daß, *wenn* die Skizze in London *Nachzeichnung* ist, sie dann nach einer *Zeichnung* Niccolòs gearbeitet wurde. Die kurze, unregelmäßige Schraffur ist allzusehr der Niccolòs in der Zeichnung der Uffizien verwandt, als daß sie hier hätte benutzt werden können, wenn das Vorbild ein Gemälde gewesen wäre.

Technisch ungewöhnlich ist eine andere Kopfstudie der Uffizien<sup>1</sup> (Abb. 2), unter die eine Hand des 19. Jahrhunderts, die sich nicht mehr ermitteln ließ, schrieb: „Fiorenzo di Lorenzo nella natività a Perugia“. Obwohl so ein Name für den Künstler vorgeschlagen war, hat die Literatur sich diese Zuschreibung nicht angeeignet und sich mit ihr nie auseinandergesetzt. Vielleicht auch hielt, wer sie zufällig zwischen den gleichgültigen Blättern, bei denen sie liegt, sah, die Studie für eine Nachzeichnung, wie ich selbst angesichts der merkwürdig bildmäßigen Ausführung zunächst zwischen beiden Möglichkeiten schwankte. Das Blatt ist ganz farbig behandelt — darum wird ihm leider eine Schwarzweiß-Reproduktion nicht gerecht —, und zwar temperaartig strichelnd mit weißer und karminroter Farbe in den Gesichtsteilen, Gelb im Haar, Braun in den Augen. Hinzu tritt eine von Fiorenzo in seinen Bildern gleich angewandte Konturierung mit Schwarz. Diese Malerei ist ursprünglich und alt. Übermalt scheinen nur weiße Partien am Wangenkontur, in den Augen, einzelnen Locken, die von dem gegilbten Papier störend abstechen. Gegen die Annahme, es liege eine Nachzeichnung vor, spricht neben der vollendeten Ausnutzung der Mittel dieser

<sup>1</sup> Nr. 14581 F, 17,8×ca. 17 cm. In Ferris Katalog nicht erwähnt.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 2. Fiorenzo di Lorenzo, Kopfstudie, Kreidezeichnung, farbig gehöht.  
Florenz, Uffizien Nr. 14581 F

Technik eine bis ins Letzte gehende Übereinstimmung mit allen Vorzügen und besonders allen Mängeln Fiorenzos, wie sie ein Kopist sich schwerlich aneignen könnte, ferner vor allem, daß der Ausführung vorgearbeitet ist durch eine Kreidezeichnung, die den frisch suchenden Charakter, das leise Korrigieren eines Entwurfs, nicht einer Nachzeichnung hat. Schließlich aber ist die Studie zwar ganz eng verwandt mit den Engelsköpfen aus der Anbetung der Hirten in der Pinakothek von Perugia, zeigt aber mit keinem wirkliche Übereinstimmung, wie man sie bei einer Nachzeichnung erwarten würde. — Die Rückseite der Zeichnung zeigt alten Kreidegrund in einem wundervoll leuchtenden Violett, das an die Bonfigli zugeschriebene Zeichnung der Uffizien (333) mit der Belagerung von Perugia erinnert.

Da Fiorenzo als Zeichner unklar geblieben ist, ist von dieser Seite her keine Stütze für die Zuweisung unseres Blattes zu gewinnen. Der ganze, ungewöhnliche Charakter desselben als unmittelbarer Vorarbeit eines Bildes legt eine Bestimmung von seiten Fiorenzos *malerischer* Tätigkeit her sowieso nahe, macht es aber leider unwahrscheinlich, daß es gelingen könnte, von der Uffizienzeichnung aus dem *Zeichner* Fiorenzo näherzukommen.

Von der auf Raffael zurückgehenden Komposition der „Madonna mit der Nelke“ stellte Passavant<sup>1</sup> eine Reihe von Kopien zusammen. Er wußte noch ebensowenig

<sup>1</sup> Passavant, Rafael, Leipzig 1839 II. Nr. 55.

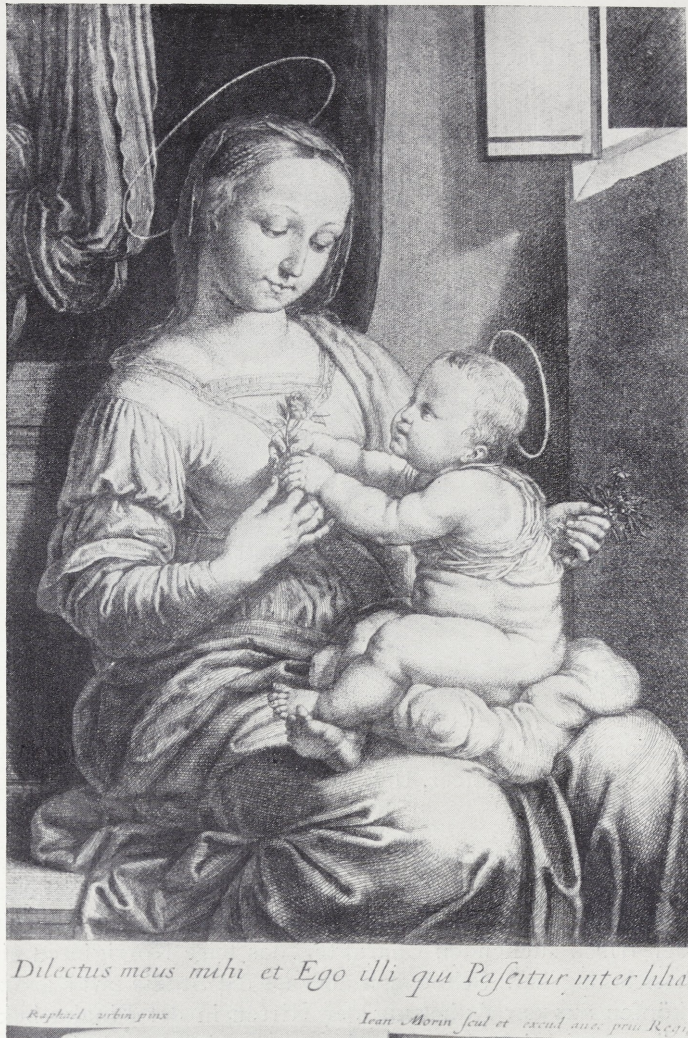


Abb. 3. Raffael, Madonna. Stich von Jean Morin

wie Crowe-Cavalcaselle, daß Raffael hier in starkem Maß Übersetzer war. Seitdem gehört die Komposition der „Nelkenmadonna“ zu den bekannten Beispielen der Anregungen, die Raffael in seiner Florentiner Zeit von Leonardo empfing. Genannt seien noch die Maddalena Doni, die Leda, die Madonnen del Duca di Terranuova, Orléans, Bridgewater, Esterhazy<sup>1</sup>. Gronau<sup>2</sup> bezog mit Recht die „Nelkenmadonna“ in den Kreis der Nachbildungen der Madonna Benois mit ein.

Passavant nun zitiert<sup>3</sup> im Anschluß an die Kopiengruppe der „Nelkenmadonna“

<sup>1</sup> Vgl. Suida, Leonardo u. sein Kreis S. 53, 56 f., 246 f.

<sup>2</sup> Zeitschr. f. b. K. XXIII, 1912, 256. Vgl. Klass. d. K., Raffael, 1909, 201.

<sup>3</sup> l. c. Nr. 55, 1.



Photo Foto.ecca Italiana, Firenze

Abb. 4. Raffael, Studie zum Jesuskind, Silberstift, weiß gehöht. Florenz, Uffizien Nr. 1327<sup>F</sup>

als „ähnliche Komposition“ eine Radierung des Jean Morin<sup>1</sup> (Abb. 3). Diese trägt die Aufschrift „Raphael urbin. pinx.“ wohl zu Recht, ist aber meines Wissens, seitdem die Madonna Benois als Vorbild der Nelkenmadonna erkannt wurde, nicht mehr herangezogen worden, trotzdem sie für die Erkenntnis des Verhältnisses Raffaels zu Leonardo und als Vermittlerin eines augenscheinlich verschollenen Madonnenbildes Raffaels von der gleichen Bedeutung ist wie die Komposition der „Nelkenmadonna“. Die Radierung lehnt sich einerseits verschiedentlich enger an die Madonna Benois an als die aus der Kopiengruppe zu erschließende „Nelkenmadonna“ Raffaels — vgl.

<sup>1</sup> † 1650, Paris (Thieme-Becker). Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français*, II, 1836, 40, Nr. 14. *Le Blanc III*, S. 55, 4.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 5. Florentinischer Meister, Studienblatt, Silberstift, weiß gehöht. Florenz, Uffizien Nr. 1326 F

nur Zöpfchen der Madonna, Gewandfall links — andererseits leuchten selbst durch die abschwächende Wiedergabe Morins hindurch raffaelische Eigentümlichkeiten stärker als bei der Kopiengruppe. Schließlich entsprechen auf der Radierung die Abweichungen von der Madonna Benois, die sich auf der späteren Kopiengruppe nicht finden, durchaus Raffael in seiner Florentiner Zeit. Nur die Radierung bringt das für Raffael häufige Verdecken des Ohrs der Madonna, nur sie zeigt, als wichtigstes Kriterium, den ebenmäßig vollen Madonnentyp des Florentiner Raffael, wenn auch etwas leer, doch in so unmißverständlicher Deutlichkeit nachgeformt, daß die Richtigkeit der Aufschrift ohne weiteres einleuchtet. Zum Vergleich genannt seien die Madonnen Orléans, Terranuova, Bridgewater, die Belle Jardinière; für das Kind sei nur auf die Familie aus dem Haus Canigiani verwiesen.

Die Nachschöpfung Raffaels nach der Madonna Benois, die man so von der Radierung her erschließen möchte, dürfte auf Grund dieser Analogien in seine mittlere Florentiner Zeit gehören. Das raffaelische Vorbild für die Kopiengruppe der „Nelkenmadonna“ wird aber später, wohl in der allerletzten Florentiner Zeit, entstanden sein. Vielleicht war es, wie Crowe-Cavalcaselle<sup>1</sup> vermuteten, nur eine Zeichnung.

<sup>1</sup> Crowe-Cavalcaselle-Aldenhoven, Raphael, Leipzig 1883, I. 271 ff.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 6. Piero di Cosimo, Gewandstudie, Silberstift und Kreide. Florenz, Uffizien Nr. 6369<sup>F</sup> recto

In diesem Zusammenhang gewinnt eine Zeichnung der Uffizien<sup>1</sup> (Abb. 4) Wichtigkeit, mit der sich, außer Ferri (Katalog d. Uffizien-Zeichnungen unter Raffael als „dubbio“), soviel ich sehen kann, niemand auseinandersetzt. Es handelt sich um die linke untere Ecke einer fragmentierten Studie, wie Linienansätze am einst überklebten rechten oberen Rand beweisen. Das Fragment ist im Gegensinn identisch mit dem entsprechenden Teil der Morinschen Radierung, zeigt aber all die Einzelheiten, deren nicht vollgelungene Übersetzung man der Radierung anmerkt, in raffaelisch reiner, silberner Frische. Da diese bis in alle Einzelheiten der Führung des Stiftes fühlbar bleibt, wird man die Zeichnung als Fragment eines Entwurfs Raffaels für die durch die Radierung überlieferte Komposition ansehen dürfen. Trotzdem vieles von der

<sup>1</sup> Uffizien 1327 F, 16,2×13,5 cm. Silberstift und Weißhöhung auf Kreidegrund.



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 7. Piero di Cosimo, Skizzenblatt für eine Madonnenkomposition, Kreide.  
Florenz, Uffizien Nr. 6369<sup>F</sup> verso

Feinheit der Durchführung durch das Oxydieren der Weißhöhung und das starke Verreiben der Oberfläche verlorenging, läßt sich die Hand eines der großen Meister des Silberstifts nicht verkennen. Die Schraffur aber zeigt teils jene weiter ausgreifenden Strichparallelen, die zur Oberflächenbildung der Objekte oft in etwas sprödem Gegensatz stehen, teils jene kurzen, sich in spitzestem Winkel kreuzenden Strichgruppen, die beide für Raffael charakteristisch sind. Die Gesichtsbildung des Kindes kann nicht etwa nur eine vorzüglichere Ausdeutung der auch in der Radierung gegebenen sein, sondern ist der Urtyp, der Morin mittelbar oder unmittelbar vorlag. Erst in der Zeichnung zeigt die Hand Mariä in ihrer weichen Schlankheit den wirklichen Formwillen Raffaels, wie er sich ähnlich etwa in den Händen der Madonna



Tempi ausprägte. Wie streng sich Morin trotzdem an das Vorbild zu halten suchte, kennzeichnet zum Beispiel die Knotung und Fältelung des Tuchs um Arm und Brust des Kindes; jene Verbindung von Zierlichkeit und sinnvoller Klarheit allerdings, die einer Nachbildung unerreichbar bleibt, ist auch hier nur der Zeichnung eigen. Es paßt zu unserer Datierung der von Morin gestochenen Komposition, daß von Blättern Raffaels Zeichnungen des „Grünen“ und „Grauen Skizzenbuches“ und sich um diese gruppierende unserer Zeichnung besonders nahestehen, Blätter, bei denen Fischel (Raffaels-Zeichnungen, zu T. 68—77) auf technische und formale Beziehungen zu Leonardo hinweist.

Ein anderes in den Uffizien dem eben besprochenen benachbartes Blatt<sup>1</sup> (Abb. 5), auch von der Madonna Benois beeinflusst, verdient die gleiche Taufe, deren es Ferri würdigte („Raffaello, dubbio“) ganz und gar nicht, sei aber als weiteres Beispiel für die Ausstrahlungskraft leonardesker Bildgedanken hier mit angeführt. Es mag in den weiteren Ghirlandaio-Kreis gehören. Ein kleiner außerkünstlerischer Zug interessiert bei dieser schülerhaften Zeichnung. Unter dem zu kurz geratenen Bein der Madonna ist — vom korrigierenden Lehrer? — angemerkt: „piu lungo“.

Eine Widerlegung der Zuschreibung an Montorsoli, die das hier als letztes abgebildete Blatt<sup>2</sup> (Abb. 6, 7) über sich ergehen lassen mußte, erscheint unnötig. Auf der Vorderseite zeigt es in Silberstift und schwarzer Kreide eine Gewandstudie und das Fragment eines sitzenden Kindes, auf der Rückseite Figurenskizzen in schwarzer Kreide. Die Vorderseite mit der Draperieskizze hätte sich bei dem Mangel an Vergleichsmaterial von sich aus schwer bestimmen lassen. Die Rückseite aber läßt sich unmittelbar mit den Skizzen Pieros di Cosimo zur *Conceptio in Fiesole*<sup>3</sup> in Beziehung setzen, besonders mit den dort in schwarzer Kreide ausgeführten Partien. Die Schraffur und Einzelheiten, wie die Andeutung eines gebeugten Arms, einer Hand, die Bildung der Gesichter sind die gleichen wie in unserer Skizze. Das später fälschlich zugefügte Datum 1480 auf dem Bild in S. Francesco ließ Meder (Die Handzeichnung p. 123) auf gleich frühe Ansetzung der zugehörigen Studien und eine so zeitige Verwendung des Rötels in Florenz schließen. Setzt man die Entwürfe ihrem Stil und dem des Bildes entsprechend in den Anfang des 16. Jahrhunderts, so verlassen sie den unbehaglich isolierten Platz, auf den sie durch die irrige Datierung des Bildes geschoben wurden. Unser ihnen nahestehender und bestimmt lange nach 1480 entstandener Entwurf bestätigt dies. Er steht auch in Beziehung zu den Figuren, die seitlich in Kreide neben die Federzeichnungen einer *Conceptio in Bremen* gesetzt<sup>4</sup>, von Pauli als Christus-Thomas-Gruppe gedeutet wurden. An Bildern seien zum Vergleich genannt: die Tafel des Findelhauses in Florenz (Madonna), die Anbetung in Berlin (Kniender) für die Rückseite; für die Gewandstudie etwa die Madonna in Borgo S. Lorenzo. Am engsten verwandt bleiben jedoch die für die Zuschreibung maßgebenden Skizzen zum Bild in Fiesole.

Das Blatt ist nicht nur eines der schönsten Pieros, sondern deshalb besonders interessant, weil es dessen entwicklungsgeschichtliche Zwischenstellung so deutlich

<sup>1</sup> Uffizien 1326 F, 19×24,9 cm. Silberstift, Weißhöhung, z. T. mit Feder überzeichnet, rosa grundiertes Papier.

<sup>2</sup> Uffizien 6369 F, 21,9×19,3 cm

<sup>3</sup> Uffizien 552, 555; Knapp, Piero di Cosimo 1899, Abb. 6f.; Preuß. Jahrb. 1896, 47f.; Berenson, Drawings Nr. 1855—56.

<sup>4</sup> Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle Bremen. Prestelgesellsch. 1914; I, 9.

kennzeichnet. Die Vorderseite bleibt in Technik und Haltung fast noch quattrocen-tistisch, wurde nur mit der schneller zu handhabenden Kreide zu Ende geführt, die Rückseite aber ist mit jener Souveränität über die Mittel gestaltet, die auch den Zeichenstil Sartos, Pontormos kennzeichnet. Nur die älteren der von Piero beeinflussten Maler — Fra Bartolommeo, Albertinelli — umfassen in ihrer Zeichnung noch ähnlich wie Piero beide Möglichkeiten. Bei keinem von ihnen aber ist so sehr Leonardos Hauch zu spüren wie in diesem Blatt Pieros di Cosimo. *Bernhard Degenhart*

EINIGE REGESTEN AUS AKTEN DER FLORENTINER KUNSTAKADEMIE. Da die vor allem auf Betreiben Vasaris im Jahre 1563 gegründete Accademia del Disegno in Florenz die älteste aller Kunstakademien ist, mußte ich mich im Zusammenhang mit den Vorarbeiten für eine Geschichte des Kunstakademiewesens insgesamt besonders eingehend mit ihrer Geschichte befassen. Eine ausführliche Darstellung dieser Geschichte gibt es aber nicht, so daß ich gezwungen war, die Akten, welche das Florentiner Staatsarchiv aufbewahrt (s. tit. Acc. del Dis.), selbst teils durcharbeiten, teils durchzusehen. Jenes geschah für die Bände bis 1620, dieses für die folgende Zeit. Abgesehen von den nachgesuchten Tatsachen zur Geschichte der Akademie ergaben sich dabei eine große Menge von zumeist gewiß nicht eben erheblichen Fakten aus dem Leben der damaligen Florentiner Maler und Bildhauer. Für die Maler hat Colnaghi in seinem Künstlerlexikon die meisten von ihnen erstmalig verwertet. Aber immerhin blieben als Restbestand noch manche unbekannt und vielleicht veröffentlichungswerten Daten für Bildhauer und außerflorentinische Maler sowie eine Reihe von Ergänzungen zu Colnaghi übrig. Sie sollen im folgenden abgedruckt werden.

Ein Wort vorher noch für Forscher, die einmal Material über Künstler der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und des 17. Jahrhunderts suchen werden, welche weder bei Colnaghi noch hier genannt sind. Auch für diese Künstler werden zumeist die Daten ihrer Immatrikulation in die Zunft und ihrer Aufnahme in die Akademie, ferner Streitfälle mit Bestellern sowie Steuerzahlungen und damit etwaige lange Abwesenheiten von Florenz leicht zu ermitteln sein. Folgende Akten kommen in Betracht:

Resolutionen 1572—1712, Facs. 7—13, 15, 16.

Journal 1563—1573, 1577—1609, Fasc. 24—28.

Matrikeln 1576—1655, Fasc. 56—59.

Konsulnlisten 1622—1694, Facs. 60.

Streitfälle 1586—1699, Facs. 63—77.

Einnahmen und Ausgaben 1562—1693, Fasc. 101—108.

Steuerlisten 1568—1576, 1610—1693, Fasc. 123—130.

Insbesondere auf die vollständig vorliegenden Steuerlisten für das 17. Jahrhundert und die Immatrikulations-Register für 1627—1636 und 1651—1655 muß hingewiesen werden, da sowohl Colnaghis als auch meine Regesten die Künstler seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts grundsätzlich nicht berücksichtigen.

Agresti: Aufnahme in die Ak. 14. X. 1565. Damals ist er unter Vasari im Palazzo Vecchio tätig (XXIV).

C. Allori: Genannt als Novizio XII. 1596 (XXVIII), Immatr. in der Zunft XII. 1597 (LVII), Aufn. i. d. A. 11. VII. 1613 (CXXIV).

Ammanati: Begraben 14. IV. 1592 (XXVII).

Bandini: Begraben 18. IV. 1598 (XXVII). Im Thieme-Becker steht 1599).