

RIASSUNTO. Il Maestro della Pala dell'altar maggiore di S. Martino a Mensola (dono della Famiglia fiorentina Zati nell'anno 1391) viene determinato come tardo seguace di Andrea Orcagna. Le sue caratteristiche stilistiche si rivelano: in una pala con la Vergine e quattro angeli, datata 1385, nella raccolta Acton a Firenze, in una pala con la Vergine e due committenti, datata 1395, ora nella Galleria Bellini a Firenze, in una pala con S. Nicola (della quale non si conosce il possessore), in una pala con la Madonna fra i SS. Giorgio e Lorenzo nella Galleria Pardo a Parigi. Questi ultimi due dipinti sono stati eseguiti certamente agli inizi del '400. Una particolare caratteristica per le attribuzioni al Maestro di S. Martino viene offerta dall' analogia fra i disegni decorativi delle stoffe usate negli sfondi. Questo dato attributivo, assai consueto nella pittura italiana del '300 e tipico nella cerchia dei vari maestri, si è potuto stabilire durante uno studio sulle stoffe nella pittura italiana del secolo XIV.

Georg Kauffmann: VASARI – POUSSIN *

In der Bibliographie Giorgio Vasaris nehmen die „Effigie di celebri Pittori, Architetti et Scultori“ (Abb. 1)¹, die 1629 bei Ciotti in Florenz gedruckt sind, und die zu den grössten Seltenheiten rechnen², einen besonderen Platz ein. Der Forschung sind sie nahezu unbekannt geblieben, sie werden nur

zweimal, ganz am Rande in bibliographischen Zusammenhängen erwähnt.³ Wie schon der Titel sagt, handelt es sich um eine Sammlung von Porträts. 144 Künstlerbildnisse aus Vasaris Lebensbeschreibungen sind von ihrem Text gelöst worden und jeweils zu vieren auf einer Seite vereinigt. Der Druck steht zwischen der II. Auflage der Viten und ihrer III. Bologneser Edition von 1647 und verwendet die originalen Holzschnitte von 1568⁴; deren Weg damit um eine weitere Etappe geklärt ist. Abgedruckt sind nur die ovalen Stöcke mit den Bildnissen, die in den beiden Vitenausgaben jeweils in grössere Holzstöcke mit den Rahmenformen eingepasst wurden, wodurch es möglich wurde, durch ständige Neukombination die Rahmen zu wiederholen, ohne sie auch neu zu schneiden. Die Abfolge der Bildnisse geht der Abfolge der Viten parallel. Die Ausgabe ist die erste, auf Vasari fussende reine Bildnispublikation, die einzige, die das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat. Auf einem ihrer Vorsatzblätter steht ein lateinischer Vierzeiler, der dem Unternehmen eine besondere Note gibt:



“Si tibi sint nullae Tabulae, nec picta poesis;
docti pictores hi tibi sufficient,
nam pictae Tabulae cedunt pictoribus.
Hi sunt qui fingunt, pingunt quodlibet ingenio“, —

1 G. Vasari, Titelblatt der Bildnis-Ausgabe von 1629

was besagt, dass bei der Herausgabe weniger die Kunst wichtig gewesen ist, als der Künstler, weniger das Bild, als der Bildner.

* Veränderte Fassung eines am 3. 2. 1959 am Kunsthistorischen Institut in Florenz gehaltenen Referates.

¹ Ausgabe der Pariser Nationalbibliothek (cote K. 4049). Der Titel und verschiedene Seiten sind auseinandergeschnitten und später wieder zusammengeklebt worden.

² Mir sind nur zwei Exemplare bekannt, dasjenige des Victoria und Albert Museums (vgl. Universal Catalogue of Books on Art. London 1870. II. col 2062 — Hinweis U. Middeldorf), sowie das abgebildete Stück in Paris. Der Katalog der Mostra Vasariana (Firenze 1950) verzeichnet das Buch ebensowenig wie die Kataloge der Florentiner Staatsbibliothek, der Congress Library oder des Britischen Museums.

³ J. A. Churchill, Bibliographia Vasariana (sl) 1912. S. 17 und J. von Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924. S. 295. Vermutlich schöpfen beide Autoren aus A. Comolli, Bibliographia storico-critica. Rom 1788. II. S. 13 f. Ausserdem kommt die Ausgabe noch bei J. D. Fiorillo, Kleinere Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. S. 126 vor.

⁴ Die Schnitte wurden für die II. Auflage angefertigt (die Erstausgabe ist bekanntlich nicht bebildert), zuletzt für die III. Auflage, also insgesamt drei Mal verwendet, woraus sich der Abnutzungsgrad beim letzten Druck erklärt.



2 Nicolas Poussin, Studienblatt mit Bildnisköpfen nach Vasari. Paris, Louvre.

Diese Absicht geht auch aus der längeren Widmung des Verlegers an Ludovico Peruzzi hervor, einen in der Kunstgeschichte wohl keine Rolle spielenden Nachfahren des Baldassare.⁵ — Aus Vasaris komplexem Geschichtsbild ist die Idee vom Individuum als dem Träger geistiger Bewegungen herausgelöst und die Vasaris Gesamtvorstellungen innewohnende, mit ihnen fest verbundene Anschauung vom „begnadeten Menschen“ isoliert worden. Somit ist die Ausgabe der „Effigie“ also auch eine der frühesten Vasari-Interpretationen.

Zwei unter „Poussin“ rubrizierte Zeichnungen des Louvre (Abb. 2 u. 3) sind bisher unbeachtet.⁶ Die Federstudien in bräunlichem Wasserfarbenpigment zeigen nichts als Köpfe, beide tragen die Paraffe Robert de Cottes. In der zwischen Zufall und System die Waage haltenden Austeilung auf sparsam genutztem Papier, der gelegentlich vibrierenden Linie („main tremblante“), der festen, gradlinigen Parallelschraffur und in der auf das Intensive gerichteten Durchbildung des Formalen deuten sie auf die Spätzeit. Im Anfang seines Schaffens sind Poussins Köpfe undifferenzierter, und auch da, wo sie gross herausgehoben werden, eher von innen lebt, als äusserlich bewegt: das Physiognomische im engeren Sinne spezifiziert sich erst in den Studien zur zweiten Sakramentenserie (gegen 1645, — vgl. die Blätter in Windsor⁷ und Paris).⁸ — Im Ganzen des oeuvre stehen beide Zeichnungen vereinzelt da. Nirgendwo

⁵ Baldassare Peruzzi wird in der Widmung erwähnt.

⁶ Nr. 32527 und 32528. Da beide Blätter gleich gross sind (26,4 × 27,6 cm), könnten sie aus einem Skizzenbuch stammen. Die Photographien verdanke ich H. Köllner.

⁷ Nr. 11897; W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin*. I. London 1939. Nr. 86.

⁸ Louvre RF 757; *Friedländer Drawings I*. Nr. 101.



3 Nicolas Poussin, Studienblatt mit Bildnisköpfen nach Vasari. Paris, Louvre.

sonst hat Poussin Blätter mit identischen Motiven so bis an den Rand gefüllt, Köpfen solch nachspürende Kraft gewidmet; auch die Technik, Feder ohne Lavierung, ist für die Spätzeit nicht gewöhnlich. Mag sein, dass Ähnliches verloren ist⁹, das Studium menschlicher Gesichter in seinem Schaffen grösseren Raum eingenommen hat, als heute noch erkennbar ist. Indessen wird man doch mit einiger Bestimmtheit sagen können, dass beiden Zeichnungen vom Inhaltlichen her nichts Vergleichbares an der Seite gestanden hat, gibt doch Poussin, der im Porträtfach grösste Zurückhaltung übte, der 1650 erklärt, er habe seit 28 Jahren kein Bildnis mehr gemalt¹⁰, eine Auswahl von Künstlerbildnissen, die originalgross nach den Holzschnitten in den Viten *Vasari's* kopiert sind.¹¹ Hieraus erklären sich die meisten Besonderheiten der graphischen Technik.

⁹ Ein Blatt mit Zeichnungen nach Antiken, Frisurenstudien und Köpfen nach Raffaels „Heilung des Lahmen“ (Rom) im Louvre käme vielleicht als Kopie nach einer Poussinzeichnung — wenigstens in den Köpfen nach Raffael — in Frage. Es trägt die handschriftliche Bezeichnung „Montarcy“ (dieser Name auch Louvre 32472 v), vielleicht das Signum des Kopisten (Mitglied der Pariser Hofjuweliersfamilie?).

¹⁰ Correspondance ed. *Jouanny*, Paris 1911. S. 412.

¹¹ Im Einzelnen zeigen die Blätter von links nach rechts: (auf Abb. 2) Antonio Viniziano, Simone Martini, Tommaso Giottino, Buffalmacco, Agnolo Gaddi, Arnolfo di Lapo, Nicola Pisano, Agostino, Pietro Laurati, Taddeo Gaddi, Tafi, Giotto, Orcagna, Spinello, Lippo, Benedetto da Maiano, Domenico Ghirlandajo, Fra Bartolommeo (dessen hohe Mütze nur angedeutet), Giovanni Bellini, Gherardo Fiorentino. (Auf Abb. 3) Lorenzo Monaco, Luca della Robbia, Lorenzo di Bicci, Iacopo della Quercia, Dello, Nanni di Banco, Brunelleschi, Donatello, Giuliano di Maiano, Pietro della Francesca, Fra Angelico, Alberti, Lazzaro Vasari, Antonello, Desiderio, Castagno, Gentile da Fabriano, Peselli, Francesco Sanese. — Auf beiden Blättern lässt sich die Reihenfolge, in der Poussin gezeichnet hat, ablesen. Er hielt sich an Vasari's Abfolge.



4 Giorgio Vasari, zwei Seiten aus den „Effigie...“, Florenz 1629.

Ein Künstlerbildnis kann allgemein definiert werden als „Einzelbildnis einer geschichtlichen Person“. Poussin, der sich zu Beginn seiner Laufbahn auf Mythologie und Bibel konzentriert, hat erst in den 30-er Jahren zur Geschichte gefunden, und zwar von der Dichtung her (Tankred, Rinaldo etc.). Das kann erklären, weshalb er im Historienbilde ebenso vom historischen Moment (vgl. den „jungen Pyrrhus“) wie vom Schicksal der handelnden Personen gefesselt wird; am entscheidenden Wendepunkte tritt „Coriolan“ die Mutter gegenüber, findet der „Schulmeister von Falerii“ seine Strafe. Der „grosse Mensch“ an sich wird erst nach der Pariser Reise von 1640/42 zum Gegenstande, in einer Zeit, in die auch die Vasaristudien fallen dürften.

In seiner Auswahl aus Vasari gibt Poussin eine Serie „grosser Individuen“, „uomini illustri“, ungewöhnlich an sich, da Vasaris Namen in Poussins erhaltenen Papieren nirgendwo erscheint, und ungewöhnlich in der Zusammenstellung, die in ihrer Art nur der etwa 20 Jahre zuvor erschienenen Kompilation in den „Effigie di celebri Pittori, Architetti et Scultori“ (Abb. 4) vergleichbar ist. Damit stellt sich die Frage, ob in den Louvrezeichnungen (Abb. 2 u. 3) ein geistiges Band fassbar wird, das in Poussins Selbstbildnis von 1650 mündet.

Dieses ist Höhepunkt des Themas der „geschichtlichen Einzelperson“ (Abb. 5), — hier kann es nur von zwei Details her erörtert werden. An der Hand des Dargestellten prangt neben einem Goldreif ein zweiter Ring mit pyramidenförmigem Stein, Abbild eines benennbaren, noch in mehrere Exemplaren erhaltenen Diamantringes.¹² Die Bedeutung des Diamantringes ist allgemein bekannt, er gilt als Zeichen stetiger Festigkeit (z. B. in der Devise der Medici mit dem Motto SEMPER), im 17. Jahrhundert u. a. als Symbol stoischer Lebensführung¹³; an der Hand des Dargestellten wird er zum Zeichen der Treue zu sich selbst. „Kunst“ meldet sich erst in der rückwärtigen Zone zu Wort, in Leinwänden, die ineinander

¹² Vgl. G. Fr. Kunz, Rings for the Finger. London-Philadelphia 1917. Ferner H. Battke, Geschichte des Ringes. Baden-Baden 1953. Nr. 84. S. 65; E. Moses, Der Schmuck der Sammlung W. Clemens. Köln 1927. Nr. 146.

¹³ So ausdrücklich bei Gerard de Laresse, Das Grosse Malerbuch (1711) ed. Nürnberg 1784. XI. S. 290.



5 N. Poussin, Selbstbildnis. Paris, Louvre.

verstellt sind und auf deren einer ein Mann mit braunen Armen die Schultern einer Frau umfängt, welche ein Diadem mit einem Auge auf dem Haupte trägt. Bellori deutet die Figuration als „l'amore della pittura“¹⁴, vielleicht liesse sich präzisieren, dass ikonographisch die Kombination männlicher Arme mit einer durch das Symbol „Auge“ bezeichneten weiblichen Figur als Vereinigung von „Praxis“ und „Theorie“, der kleine Szenenausschnitt also als „Pictura“-Allegorie barocken Musters zu verstehen wäre.¹⁵ Wie die Vorderzone erfährt also auch die hintere Bildzone eine Vertiefung ins Allegorische, durch die das Gegenständlich-Sichtbare in den Bereich des Idealen erhöht wird. Nun baut sich der Hintergrund aus sehr regulierten Formkomplexen, genau ponderierten Verhältnissen rechtwinkliger Ebenen auf und trägt als durchkomponierte Fläche alle Kennzeichen des strengen Stiles der letzten 40-er Jahre. Dabei verbindet sich Inhaltliches und Formales zu einer Aussage: der „Bereich der Malkunst“ — so wäre sinngemäss vom Hintergrunde zu reden — wird von festen, architektonisch-geometrischen Gesetzen regiert (gedenke Belloris „Idea“). In Poussins Selbstbildnis ist etwas Bekenntnishaftes über den Zug zur Bändigung enthalten, der seinen Aufschwung der 40-er Jahre begleitet.

Schwerlich wird von Fall zu Fall zu sagen sein, warum in den Vasari-Kopien gerade dieser Kopf gewählt und jener ausgelassen ist, doch lässt sich feststellen, dass weniger Maler und Plastiker, als Architekten und Theo-

retiker begünstigt sind. Die Auswahl beschränkt sich auf den I. und II. Teil der Viten, der III. Teil ist nicht studiert; denn nachdem erst das erste und dann das zweite Blatt mit Köpfen gefüllt wurde, griff Poussin für die noch fehlenden 5 Bildnisse auf den noch verfügbaren unteren Rand des ersten Blattes zurück, wo sie, um 90 Grad gedreht, senkrecht untereinanderstehen. Hätte er die Serie, die mit Benedetto da Maiano endet, fortsetzen wollen, würde er wahrscheinlich mit Desiderio ein neues Zeichenblatt begonnen haben. Benedetto gehen bei Vasari 73, bei Poussin 38 Bildnisse voran. 35 Bildnisse sind auf den Zeichnungen ausgelassen worden und zwar — wenn man unter den oft mehreren, von Vasari genannten Tätigkeiten der Meister diejenige herausgreift, auf der der künstlerische Schwerpunkt ruht — 25 Maler, 9 Bildhauer und ein Architekt. Dagegen zeichnet Poussin 22 Maler, 7 Bildhauer, 8 Architekten und schliesslich den Bautheoretiker und -praktiker Alberti. Darüberhinaus interessierte ihn Luca Pacioli, der Geometer, dessen Vita bei Vasari nicht vorkommt, für den also kein Bildnis zu finden war, weshalb Poussin sich mit dem geschriebenen Namen („fra luca del borgo“ vgl. Abb. 2) begnügen musste.

Die Auswahl in Richtung auf Architekten und Geometer rückt Poussins Kopien nach Vasari sinngemäss in die Nähe des Selbstbildnisses und begründet damit auch vom Inhaltlichen her eine Datierung in die späteren 40-er Jahre.

¹⁴ Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti. II. ed. Pisa 1821. S. 183.

¹⁵ Vgl. M. Wimmer, Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen. Diss. Köln 1957. S. 88 ff. — Tolnay deutet — ikonographisch falsch — den Szenenausschnitt als eine „Hochzeit“ (Gazette des Beaux-Arts. 40. 1952. p. 109-114).

Photonachweis: Abb. 1 Bibliothèque Nationale, Paris; 2 eigene Aufnahme (mit Dr. H. Köllner); 3 eigene Aufnahme (mit Dr. H. Köllner); 4 Bibliothèque Nationale, Paris; 5 Bibliothèque Nationale, Paris; 6 Musée du Louvre.

RIASSUNTO. Per giungere ad una chiarificazione di due disegni di Nicolas Poussin al Louvre riproducenti 39 teste, copie dai ritratti del Vasari, si usa un'edizione rara dei ritratti incisi su legno delle vite del Vasari (Firenze 1629). I disegni sono databili intorno al 1645-50 e hanno rapporti spirituali con l'autoritratto del 1650.