

FRA BARTOLOMEO UND ALBERTINELLI

Beobachtungen zu ihrer Zusammenarbeit am Jüngsten Gericht aus Santa Maria Nuova und
in der Werkstatt von San Marco*

von Christian von Holst

Fra Bartolomeo und Albertinelli, zwei Künstler und Freunde sehr verschiedenen Charakters, der erste einer der Hauptmeister der florentinischen Hochrenaissance, ein in sich gekehrter, tief religiöser Künstler, „*Piagnone*“, Anhänger Savonarolas, schliesslich Mönch in San Marco, der andere auf der Seite der Medici, der „*Arrabbiati*“, zwar auch er in erster Linie Maler religiöser Bilder, doch weltzugewandt, im Moment des Zweifels an seiner Berufung zeitweilig sogar als Schankwirt tätig — dieses ungleiche Paar, das sich in der Werkstatt von Cosimo Rosselli zusammenfand, führte gemeinsame Werkstatt seit 1494 und blieb für fast zwei Jahrzehnte in menschlichem und künstlerischem Kontakt. Das wichtigste Werk ihrer Jugendzeit ist das 1499 bis 1501 entstandene Jüngste Gericht aus S. Maria Nuova, ein Fresko, das heute als Ruine im Museum von San Marco aufbewahrt wird (Abb. 1; vgl. Abb. 2-4). Ihm ist der erste Teil dieser Betrachtungen gewidmet.

Als Fra Bartolomeo nach seinem rein klösterlichen Leben 1504 wieder zu malen begann, tat er sich nach einiger Zeit erneut mit Albertinelli zusammen. Aus den Jahren ihrer gemeinsamen Werkstattführung im Konvent von San Marco stammt eine bisher unbeachtete Tafel mit Johannes dem Täufer (Abb. 34), von der einige Überlegungen zur Werkstattpraxis beider Künstler ausgehen.

Anlass dieser Untersuchung war die bisher unbefriedigende Kenntnis Albertinellis namentlich als Zeichner.¹ Obgleich ihn Vasari *un altro Fra Bartolomeo* nennt² und ihm während ihrer Zusammenarbeit und nach Auflösung der Werkstatt von San Marco im Januar 1513 die Hälfte aller Erträge zufiel — daraus ist doch wohl auf eine annähernd gleichmässige Verteilung der Aufgaben und Verantwortungen, vermutlich auch im Bereich der Vorbereitung der Bilder, zu schliessen — sah man in der Regel in Albertinelli weniger den selbständigen Werkstattkollegen Fra Bartolomeos als vielmehr eine Art besseren Gehilfen. Am augenfälligsten spiegelt sich das im graphischen Oeuvre. Albertinelli werden zwei bis drei Dutzend,

* In der 192. Sitzung des Kunsthistorischen Instituts am 5. November 1974 vorgetragen.

¹ Die letzten wichtigen Beiträge zur mittleren und späteren Zeit von Fra Bartolomeo und Albertinelli, in denen auch das zeichnerische Oeuvre Albertinellis um einige Neuzuschreibungen bereichert wird, sind die Artikel von *Ludovico Borgo*, Fra Bartolomeo, Albertinelli and the *Pietà* for the Certosa of Pavia, in: *Burl. Mag.* 108, 1966, pp. 463-469 (im folgenden: *Borgo*, *Pietà*); The Problem of the Ferry Carondelet Altar-piece, in: *Burl. Mag.* 113, 1971, pp. 362-371 (im folgenden: *Borgo*, *Carondelet*); und: Mariotto Albertinelli's Smaller Paintings after 1512, in: *Burl. Mag.* 116, 1974, pp. 245-250. Vgl. auch *Chr. von Holst*, Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580. Kleine Beobachtungen und Ergänzungen, in: *Flor. Mitt.* 15, 1971, pp. 1-64 (p. 14 ff.); wenn ich dort schrieb, dass wohl noch mit weiteren Fassungen der besprochenen Madonnenkomposition zu rechnen sein dürfte, so dachte ich nicht daran, später eine Wiederholung in Form eines glasierten, kreisrunden Reliefs aus der Robbia-Schule zu finden (ehemals Berlin, H. Ball; Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz). Eine Parallele bildet die Übertragung von Raffaels *Belle Jardinière* in ein Hochrelief durch Giovanni della Robbia (Florenz, Palazzo Canigiani; Foto Alinari 17 075). Es wäre eine lohnende Aufgabe zu untersuchen, welche Kompositionen auf diese Art Verbreitung fanden.

² *Vasari-Milanesi* IV, p. 217.

Fra Bartolomeo dagegen viele Hunderte von Zeichnungen zugeschrieben. Die hier vorgeschlagenen Umbenennungen zugunsten Albertinellis rücken seine Leistung an unseren Beispielen in ein klareres Licht und machen zugleich deutlich, wie dringend nötig die Neubearbeitung des zeichnerischen und malerischen Schaffens von Fra Bartolomeo und damit seines ganzen Kreises ist.

Das Jüngste Gericht (Abb. 1) ist ein etwa 3,50 m hohes und knapp 3,80 m breites Fresko und das erste und einzige monumentale Werk, das der junge Fra Bartolomeo in Auftrag bekam. Sein miserabler Erhaltungszustand hat ihm bisher nicht die verdiente umfassende Würdigung zuteil werden lassen.³

Zunächst einiges zu seiner Entstehung. Monna Venna degli Agli, Witwe des Niccolo Dini, starb vermutlich am 6. September 1497 oder 1498 und wurde im Chiostro delle Ossa des Spitals von S. Maria Nuova begraben.⁴ Ihr Sohn, Gerozzo Dini, ein *commesso* von S. Maria Nuova⁵, beauftragte am 22. April 1499 *Bartolomeo di Pagholo dipintore chiamato Baccino*, ein Jüngstes Gericht über ihrer Grabstätte zu malen (Dok. I).⁶ Bocchi beschreibt das Fresko *sotto a' portichi nell'Ossa*⁷, d.h. Monna Vennas Grab befand sich unter einem Arkadenbogen der drei zerstörten Arme dieses Friedhofskreuzganges, vermutlich an zentraler Stelle, denn das von Fra Bartolomeo zu bemalende Wandfeld unterschied sich durch grössere Breite von den übrigen.⁸

In dem Kreuzgang waren laut Richa *tutte le muraglie coperte di ossa accatastate, e di scheletri interi ben compaginati, i quali adattati in certe Nicchie non si poteva vedere in quel genere apparato più copioso...*⁹ Die Wahl des Bildthemas, der Gedanke an die Auferstehung der Toten am Tag des Jüngsten Gerichts, lag also nahe bei einem Ort dieser Art und dieses Namens, der zudem von der Bevölkerung als Memento mori empfunden wurde.¹⁰ Auch die Wahl des sieben-

³ Vgl. zur älteren Literatur Paatz, Kirchen IV, p. 54 f., Anm. 123; ausserdem: S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Mass., 1961, p. 32 ff. und E. Fahy, *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*, in: *Art Bull.* 51, 1969, pp. 142-154 (im folgenden: *Fahy*), p. 153 f.

⁴ Das von Richa, Chiese VIII, p. 194 mitgeteilte Epithaph gibt als Todesjahr fälschlich *MCCCCXXXVII* an; durch Zufügung des Buchstabens L wäre die Zahl als 1497 zu lesen. Bis zu diesem Jahr erscheint der Name Monna Vennas verschiedentlich in den Rechnungsbüchern des Archivs von S. Maria Nuova. So gab sie beispielsweise am 20. Januar 1480 *allo spedale di santa maria nuova di firenze e a poueri di detto spedale vna limosina di [f.] cento doro inoro larghi...* (ASF, S. Maria Nuova, filza 1263, fol. 502 r); am 17. Juli 1497 wird sie zusammen mit ihrem Sohn genannt in filza 5638, fol. 108 r. Den Todestag erschliesse ich aus einer Zahlungsverpflichtung, die ihr Sohn Gerozzo Dini am 18. Dezember 1498 einging (filza 5683, fol. 107 v); damals verpflichtete er die *Compagnia dello Spirito Santo del Piano di Firenze ... a fare ogni anno vna uolta vna congregazione per lanima di monna venna sua madre*, womit am 6. September 1499, vermutlich ihrem Todestag, begonnen werden sollte.

⁵ Gerozzo Dinis Name erscheint dauernd in den Rechnungsbüchern von S. Maria Nuova. Am 30. Juni 1504, als sein Tod verzeichnet wird, ist von ihm als *nostro comesso* die Rede (ASF, S. Maria Nuova, filza 5638, fol. 108 r); er nahm vermutlich die Aufgaben eines Verwalters wahr.

⁶ Der von P. Bagnesi-Bellencini, *Due documenti sul Giudizio Universale di fra Bartolommeo*, in: *Riv. d'Arte* 6, 1909, pp. 62-65 in vollständigem Wortlaut publizierte und danach teilweise von H. von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, I, Leipzig 1922, p. 138 zitierte Vertrag wurde von Gerozzo Dini nicht am 8. Januar 1499, sondern am 22. April 1499 niedergeschrieben. Das geht auch daraus hervor, dass Fra Bartolomeo an diesem Tag wie im Vertrag vorgesehen eine Vorschusszahlung von 5 Goldflorin erhielt (Dok. II). Die erste, über dem eigentlichen Vertragstext stehende, von Bagnesi-Bellencini mitgeteilte Zeile — *+ Xtus + a di 8 di gennaio 1498* (st. c.: 8. Januar 1499) — stammt nicht von der Hand Dinis, wurde aber verschiedentlich als eigentliches Vertragsdatum angesehen, obgleich eine gründliche Lektüre des Vertragstextes das hätte ausschliessen müssen.

⁷ Bocchi, p. 200.

⁸ Das Fresko ist knapp 3,80 m breit, die gleichfalls halbrund geschlossenen Wandfelder des teilweise erhaltenen östlichen, an die Kirche anschliessenden Kreuzgangarmes dagegen nur ca. 3,15 m. Laut Vasari(-Milanesi IV, p. 177) wurde Fra Bartolomeo *fatta allogazione d'una cappella nel cimiterio*; vielleicht war das Portikusjoch also nicht allein durch grössere Breite, sondern auch durch sonstige architektonische Ausstattung ausgezeichnet.

⁹ Richa, Chiese VIII, p. 193.

¹⁰ *Del Migliore*, p. 352 (und ähnlich Richa, Chiese VIII, p. 193 f.) berichtet: *L'uso era in molti di con-*



1 Fra Bartolomeo und Albertinelli, Jüngstes Gericht. Florenz, Museo di San Marco.

durre i figliuoli a veder quell'Ossa, e dir loro figliuoli tenete a mente, questo è il nostro fine, e la miseria della nostra carne ... Sopr'alla Porta per di dentro con parole grandi così era scritto DIÈS NOSTRI QVASI VMBRA. E sotto di carattere minore seguiva un terzetto di Dante del Canto 16. del Parad.

*Le vostre cose tutte hanno lor Morte
Si come voi; Ma celasi in alcuna;
Che dura molto, e le vite son corte.'*

Die Wahl des Themas könnte vielleicht auch mitbeeinflusst sein durch die unerhörten gotteslästerlichen Vorfälle der Weihnachtsnacht von 1498; vgl. *L. Landucci, Diario Fiorentino*, ed. *I. Del Badia*, Florenz 1883, p. 190: ... *per la qual cosa e buoni e savi uomini tremavano di paura di giudizio di Dio grande...*; *G. Cambi, Istorie*, in: *Delizie degli Eruditi Toscani* 21, 1785, p. 136: ... *e pegio, che non se ne fecie giustizia nissuna, ma Iddio la farà lui.*



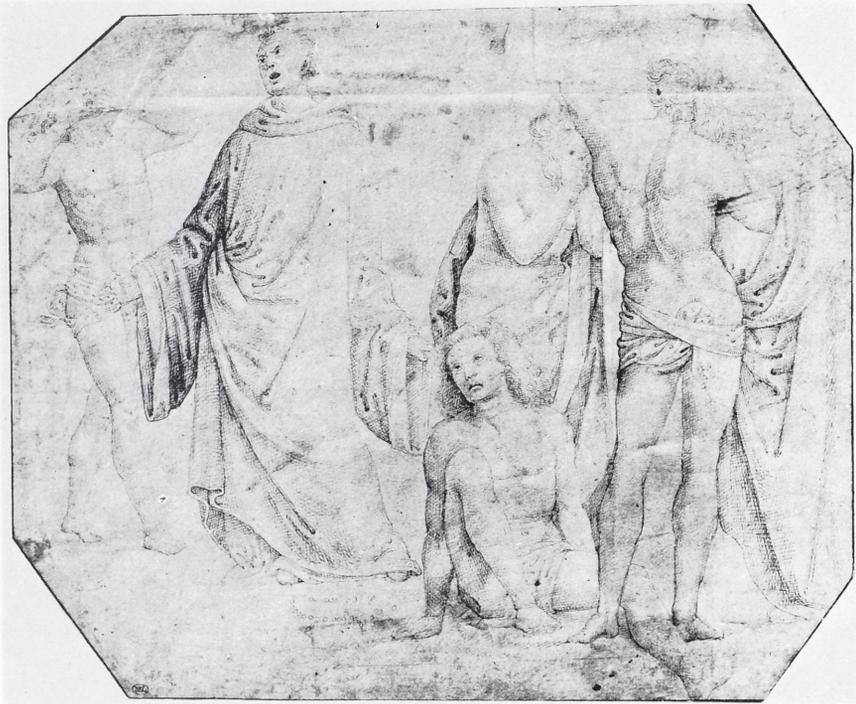
2 Fra Bartolomeo-Albertinelli-Kreis, Kopie nach dem jüngsten Gericht. Florenz, Uff. 557 E.

undzwanzigjährigen Baccio della Porta, der damals noch nicht dem geistlichen Stand angehörte, dessen Engagement für Savonarola aber bekannt und dessen künstlerisches Ansehen Vasari zufolge bereits beträchtlich war¹¹, ist gut zu verstehen, denn Gerozzo Dini durfte sich von ihm eine bedeutende Interpretation dieses seit Jahrzehnten in Florenz nicht mehr behandelten Gegenstandes erwarten. Die Jugend Baccios musste Dini gleichfalls als Vorteil erscheinen, denn schwerlich hätte sich damals in Florenz einer der berühmten älteren Künstler bereitgefunden, für den vergleichsweise geringen Betrag von 30 Goldflorin ein so schwieriges Thema in Angriff zu nehmen und gar bis Ende Juli des gleichen Jahres, also in kaum mehr als drei Monaten, auszuführen.¹²

Fra Bartolomeo schloss die Arbeit jedoch nicht in der vereinbarten Zeit ab. Nach der ersten Vorschusszahlung von 5 Goldflorin am Tag des Vertragsabschlusses erhielt er am 4. Oktober

¹¹ Mit Fra Bartolomeos Anfängen hat sich zuletzt *Fahy*, passim, eingehend beschäftigt und Vasaris Urteil mit der Reihe der von ihm zusammengestellten qualitätvollen Werke indirekt bestätigt. Nicht alle seiner Neuzuschreibungen überzeugen jedoch, auch ergibt sich kein homogenes Bild von der Jugendentwicklung des Künstlers. Fraglich bleibt Fra Bartolomeos Autorschaft z. B. bei der kleinen Madonna im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand oder dem Porträt der Costanza de' Medici in der National Gallery in London; nicht geklärt ist auch das Problem der Verwendung einer Credi'schen Serienkomposition, sofern man für den Münchner Tondo eine Ausführung durch Fra Bartolomeo akzeptieren will; zu den Stifterfiguren des Malatesta-Altars in Rimini vgl. *Chr. von Holst*, Francesco Gnacci, München 1974, Kat. Nr. 1.

¹² Laut Vertrag forderte Dini von Fra Bartolomeo zunächst das Fresko *al detto tempo senza alcuna accezione* zu malen, gab sich jedoch schliesslich etwas grosszügiger: *e sono chontento i(o) Gierozzo Dini che se detto Baccino penassi 8 o insino a 15 d'i che dicie di sopra al dipingniere detto Giudizio non chaggia i nesuno progiudicio ...* (Bagnesi-Bellencini, a.a.O., p. 64 f.).



3 Fra Bartolomeo-Albertinelli-Kreis, Kopie nach dem Jüngsten Gericht.
Paris, Louvre, Nr. 207.

1499 eine Teilzahlung gleicher Höhe (Dok. II). Sehr weit konnte damals die Fertigstellung der Grabstätte Monna Vennas noch nicht gediehen sein, denn am 31. Oktober 1499 wurden auf der Rückseite der Freskowand grosse intarsierte Platten vermauert (Dok. III) und am 12. Dezember des gleichen Jahres beauftragte Dini Chimenti del Tasso, ein Gitter mit acht eisernen Spitzen vor dem Grab seiner Mutter anzubringen, eine Arbeit, die am 25. Mai 1500 abgeschlossen war (Dok. IV). Bis zu welchem Zeitpunkt *Baccino* im Chiostro delle Ossa malte, wissen wir nicht. Im Juli 1500 trat er als Novize in das Dominikanerkloster in Prato ein. Damals hatte Albertinelli bereits seit längerem seinen Platz übernommen, wie später zu zeigen sein wird.¹³ Er erhielt nach Vollendung des Freskos am 11. März des Jahres 1501 einen Restbetrag von 11 Goldflorin und nahm für Fra Bartolomeo den Restbetrag von 3 Goldflorin und 13 Weinfässchen entgegen (Dok. V).

Bevor wir uns mit dem Aussehen des Freskos befassen und mit den Folgerungen, die sich aus der Aufteilung des Honorars unter beide Künstler ergeben, kurz einige Worte zu seinem traurigen Schicksal. Zu Vasaris Zeiten war es noch sehr gut erhalten¹⁴, doch dann müssen sich die Verhältnisse in dem winzigen Kreuzgang durch Feuchtigkeit und verseuchte Luft arg verschlechtert haben, denn 1628 machte der damalige Spitalvorsteher folgenden *Ricordo*:

¹³ Für den Fall, dass Fra Bartolomeo den Auftrag nicht in der geplanten Zeit zum Abschluss brächte, sollte laut Vertrag (*Bagnesi-Bellencini*, p. 64) der Spitalvorsteher *Messer Giovanni d'Antonio dell'Antella* oder sein Schatzmeister *Fra Baldo Baldi... uno perfetto e buono maestro* zur Vollendung auswählen, doch waren es laut *Vasari(-Milanesi IV, p. 180 und 221)* Gerozzo Dini und Fra Bartolomeo selbst, die sich an Albertinelli wandten.

¹⁴ *Vasari-Milanesi IV, p. 181.*

... l'ho fatta restaurare e però ho vuoto sotto e e per un arco fatto serrare il muro spiccato dalla terra acciò l'humidità non salisca e poi l'ho fatto restaurare da m. Matteo Roselli pittore illustre de' nostri tempi e l'ha riddotta in quel bel termine che si vede e nota che quella figura nuda che esce dalla sepoltura è tutta sua e così a tutte le figure ha rifatto le gambe et i piedi e panni e così hora sta bene...¹⁵ Mit diesen Massnahmen war das Werk jedoch nicht gerettet. Die Zustände in dem kleinen Friedhof wurden unerträglich — Del Migliore meint, dort seien in knapp 400 Jahren 360 000 Leichen bestattet worden.¹⁶ Man riss den Kreuzgang 1657 fast gänzlich ab und versetzte das Fresko in einen kleinen Hof neben dem Frauenspital.¹⁷ Das damals erfolgte Zersägen der Bildfläche in neun Teile, die man noch heute leicht ausmachen kann, und die damit verbundene stellenweise Zerstörung der Oberfläche scheinen jedoch geringeren Schaden verursacht zu haben als die spätere vollkommene Vernachlässigung. Als das Fresko schliesslich in Winterszeiten als Rückwand einer Art von Gewächshaus diente, forderten Crowe und Cavalcaselle (denen wir übrigens auch die bisher eindringlichste Würdigung verdanken) seine Abnahme von der Wand.¹⁸ Dazu kam es 1871. Bei jener Gelegenheit fertigte Raffaello Bonaiuti einen originalgrossen Karton an, der in der unteren Hälfte zum Teil keine Umzeichnung, sondern eine Rekonstruktion darstellt (Abb. 4).¹⁹

Betrachtet man das Fresko im Ganzen, so geht es nicht an, wie es häufig geschehen ist, einfach den oberen Teil Fra Bartolomeo und den unteren Albertinelli zuzuschreiben. Das gilt nur in etwa für die Ausführung. Als Albertinelli sich an die Arbeit machte, so schreibt Vasari, *v'era il cartone finito di mano di Baccio ed altri disegni*.²⁰ Das heisst, der Gesamtentwurf stammt eindeutig von Fra Bartolomeo. Vasari dürfen wir umso eher glauben, als die grosse Zahl von Vorzeichnungen zeigt — bisher waren bereits mehr als 40 bekannt²¹, denen hier ein knappes Dutzend hinzugefügt werden soll —, dass Fra Bartolomeo die untere Freskohälfte genauso gründlich vorbereitet hatte wie die obere.

¹⁵ ASF, S. Maria Nuova, filza 50, fol. 75 r; zitiert nach *Bagnesi-Bellencini*, p. 62, Anm. 4.

¹⁶ *Del Migliore*, p. 353; vgl. auch p. 352: der kleine Friedhof wurde zu einer bevorzugten Begräbnisstätte aufgrund der von Papst Martin V. gewährten Ablässe; auf p. 354 heisst es, im Zusammenhang mit den Gräbern und der ihnen zur Salpetergewinnung und folgender Schiesspulverherstellung entnommenen Erde, ... *faceva naturalmente quello effetto, se ben sempre vi trapelava un'esalo, che tormentava il vicinato, massime quando il soffio nel Verno era gagliardo e nella State, che sarebbe stato suave per lo refrigerio del calore, era insopportabile: oggi l'uvezione del seppellirvisi è bellissima...*

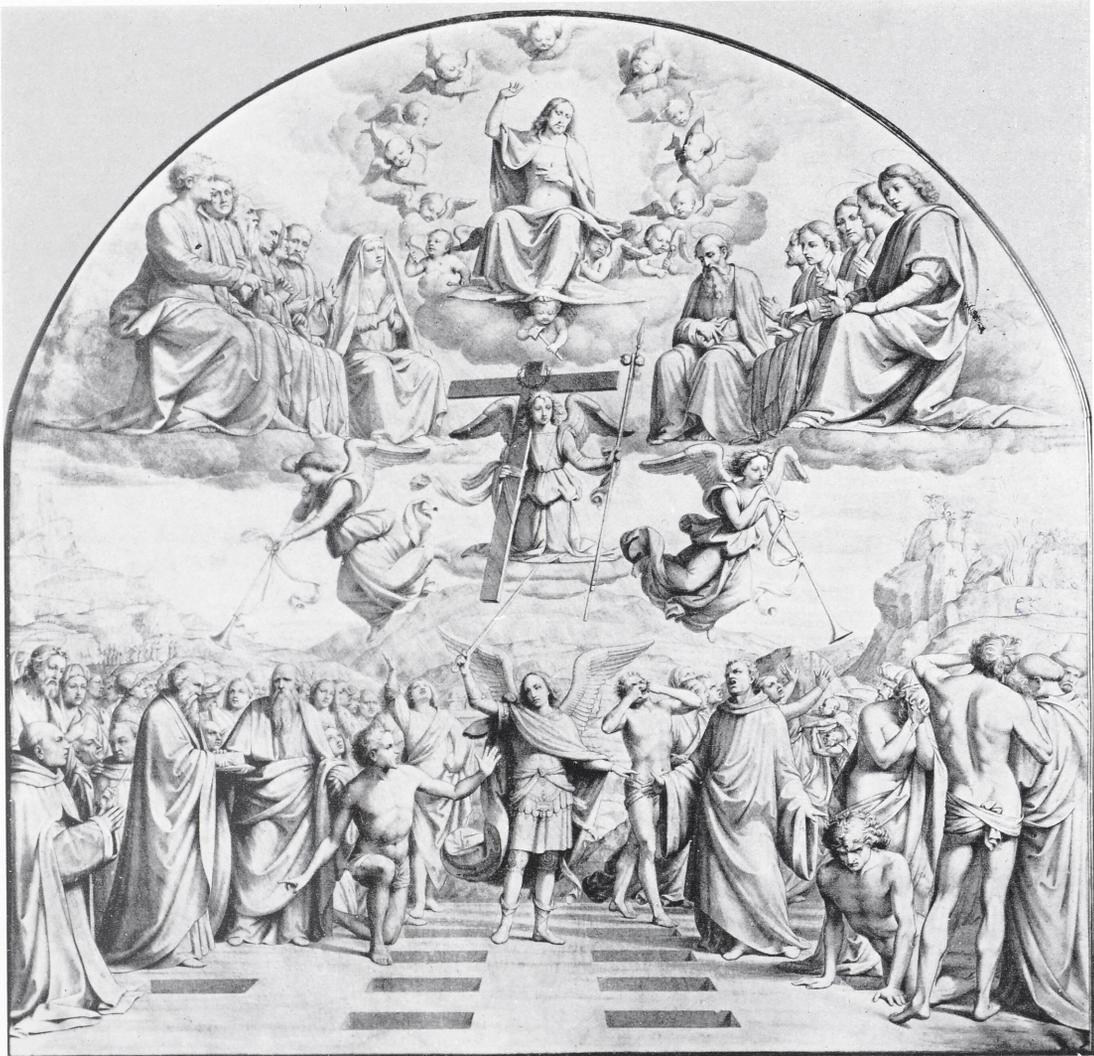
¹⁷ Verloren gingen damals die von Albertinelli gemalten Stifterfiguren. Auch ein Fresko Domenico Ghirlandaios über einer Tür des Kreuzgangs, Erzengel Michael als Seelenwäger, konnte oder wollte man nicht retten; vgl. *Paatz*, Kirchen IV, p. 27 und unten.

¹⁸ *Crowe-Cavalcaselle III*, 1866, p. 439, Anm. 1. Vgl. auch *dieselben*, dt. Ausgabe, IV, 2, 1872, p. 446, Anm. 26.

¹⁹ *C. J. Cavallucci*, Distacco dell'affresco rappresentante il Giudizio Universale etc., in der Florentiner Tageszeitung „La Nazione“, 4. September 1871, Nr. 247 (Sonderdruck im Kunsthistorischen Institut in Florenz, p. 3) schreibt: „Il Buonaiuti luciderà le parti conservate e le tracce esistenti del dipinto, e supplirà col mezzo di alcuni disegni conservati nella Galleria degli Uffizi, e di un mediocrissimo affresco, che si vede nel Chostro del Convento di Santa Apollonia, a ristabilire la composizione nella sua integrità“. Bei den Uffizienzeichnungen kann es sich im wesentlichen nur um eine gehandelt haben, um Uff. 557 E, unsere Abb. 2. Das Fresko von S. Apollonia hatte Mitte der sechziger Jahre eine fast völlig pulverisierte, unlesbare Oberfläche und wurde inzwischen abgenommen; Fotos in der Villa I Tatti und im Kunsthistorischen Institut in Florenz; vgl. auch Foto Sopr. 94 167 (Zustand von 1952).

²⁰ *Vasari-Milanesi IV*, p. 221.

²¹ Siehe die Zusammenstellung bei *Gabelentz*, a.a.O., p. 139 f.; auf *Gabelentz'* zweiten Band, sein Verzeichnis der Handzeichnungen Fra Bartolomeos, wird im folgenden verwiesen mit: *Gabelentz* und der Katalognummer. Vgl. auch *O. Fischel*, Three Unrecorded Drawings for Fra Bartolommeo's „Last Judgement“, in: *Old Master Drawings* 4, 1929/30, pp. 33-36 (Taf. 38 ist jedoch *Gabelentz'* Nr. 353, unsere Abb. 16; Taf. 39, *Gabelentz'* Nr. 316, wurde zuvor von *Venturi*, IX, 1, 1925, Abb. 158 publiziert).



4 Raffaello Bonaiuti, Karton nach dem Jüngsten Gericht. Florenz, Soprintendenza alle Gallerie (Depot).

Fra Bartolomeo erfüllte mit seinem Bildentwurf die Forderungen des Vertrages. Alter Tradition gemäss teilte er sein Jüngstes Gericht in einen oberen und unteren Bereich, zwischen denen der Engel mit Kreuz und Leidenswerkzeugen und seine posauneblasenden Begleiter vermitteln. Oben sitzen in ruhigem Gespräch die zwölf Apostel. Sie bilden zusammen mit Maria²² ein weites Halbrund, über dessen Tiefe die majestätische Gestalt Christi in einer Cherubimglorie erscheint. Unten trennt der Erzengel Michael mit ruhiger Entschiedenheit die Verdammten von den Seligen. Unter letzteren erkennen wir in den beiden würdigen Greisen die im Vertrag genannten Propheten Elias und Enoch.²³

²² Maria gegenüber sitzt nicht wie üblich Johannes der Täufer, sondern Paulus. Johannes steht unten links hinter dem knienden Mönch; vgl. unten.

²³ Bisher wurden sie merkwürdigerweise noch nicht als solche erkannt.



5 und 6 Studien zum Jüngsten Gericht. Rotterdam, Boymans-van Beuningen N 77 und N 67.

Hauptthema unserer Betrachtung ist nicht die entwicklungsgeschichtliche Rolle dieses Freskos oder die würdevolle Interpretation des Gegenstandes, in der Teufelsspek sich nicht mehr im Vordergrund abspielen darf, stattdessen die ewige Verdammnis sich in verschiedenen Stadien individueller Verzweigung und tiefen Schmerzes mit einer Gemessenheit äussert, die der ruhigen Glückseligkeit der Geretteten entspricht. Auch soll nicht im einzelnen gezeigt werden, wie Fra Bartolomeo mit diesem Werk auf der Schwelle zum neuen Jahrhundert ein wirkliches Fazit des Quattrocento zieht, wie er Elemente von Masaccio, Ghirlandaio, Signorelli und vor allem Leonardo miteinander verschmilzt, wie er damit einen neuen Masstab und Neubeginn setzt. Uns geht es vielmehr um die Neubestimmung von Zeichnungen, um die Art der Zusammenarbeit von Fra Bartolomeo und Albertinelli und schliesslich um die Identifizierung einiger Porträts.

Skizzen der Gesamtanlage oder grösserer Teile der Komposition haben sich leider nicht erhalten. Die spätere Phase im Schaffensprozess Fra Bartolomeos, das stufenweise Festlegen von Haltung und Gewandung jeder einzelnen Figur, lässt sich jedoch anhand der zahlreichen Vorzeichnungen vielfach genau verfolgen. So existieren z. B. zur Gestalt Christi vier etwa gleich grosse Vorstudien²⁴, eine schöner, energiegeladener als die andere. In den drei weissgehöhten Kreidezeichnungen — Uff. 455 E, Boymans-van Beuningen N 77 (Abb. 5) und N 67 (Abb. 6)²⁵ — bestimmte Fra Bartolomeo von Blatt zu Blatt die Haltung der Arme, die

²⁴ Fahy, p. 153, meint irrtümlich, es hätten sich nur zwei Entwürfe zu der Figur erhalten.

²⁵ Gabelentz Nr. 118 (Fahy, p. 153, Abb. 40), Nr. 738 und Nr. 728. Auf die beiden Sammelbände, früher in Weimar, seit 1940 im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, wird verwiesen mit Boymans-van Beuningen, gefolgt von dem Buchstaben M oder N und der Blattnummer. Vgl. zur jüngsten Geschichte der beiden Bände: Kat. Ausst. „Italiaanse Tekeningen in Nederlands Bezit“, Paris, Rotterdam, Haarlem 1962, Nr. 56.



7 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Rotterdam, Boymans-van Beunigen M 33.

Umrisslinien der Schultern, die Neigung des Kopfes, die seitliche Bauschung des Mantels, die Anordnung der Christus tragenden Cherubim genauer und fixierte das gestische Hauptmotiv: die gebieterisch erhobene Rechte, die in ihrer Wirkung gesteigert wird durch das Hinweisen der Linken auf die Seitenwunde. Die beiden bisher unveröffentlichten Studien im Museum Boymans-van Beunigen besitzen wie viele andere zum Jüngsten Gericht eine ganz eigentümliche Farbigekeit. Der graubraune Papierton dient nicht als neutraler Grund für das Schwarz der Kreide und die überaus weiten weiss gehöhten und gewischten Partien, sondern behauptet sich neben diesen als selbständiger Farbwert, wodurch die Zeichnungen fast bildmässigen Grisaillecharakter annehmen. Dieser Eindruck stellt sich noch verstärkt ein bei der



8 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, Nr. 13 178.



9 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Rotterdam, Boymans-van Beuningen M 32.

vierten Studie²⁶, der vermutlich letzten vor Anlage des Kartons, nach Leonardos Beispiel in Tempera auf Leinwand mehr gemalt als gezeichnet, in der Fra Bartolomeo den grossartig einfachen Faltenwurf des Mantels im einzelnen bestimmte. Sie ist offensichtlich, wie auch die beiden hier abgebildeten Zeichnungen, nach einer mit Stoff drapierten Gliederpuppe entstanden. Diese Arbeitsweise, die bedachtes Planen und ausgiebiges Detailstudium ermöglichte, schildert uns Vasari als eine besondere Eigentümlichkeit des Künstlers.²⁷

Doch Fra Bartolomeo hat nicht nur der Hauptfigur des Jüngsten Gerichts eine derart gründliche Vorbereitung in verschiedenen fein nuancierten Stadien zuteil werden lassen, eine Vorbereitung, wie wir sie bei keinem anderen Künstler seiner Zeit, Raffael ausgenommen, verfolgen können. Zu dem vorne rechts sitzenden Apostel haben sich sogar sieben Studien (Abb. 7)²⁸, zu Paulus drei, zu Maria und dem Apostel links vorne jeweils zwei erhalten. Nicht weniger gründlich hat er die untere Freskohälfte geplant: zu dem Seligen links und dem Ver-

²⁶ London, British Museum, Nr. 1895-9-15-487. — A. E. Popham in: Vasari Society, II. Serie, 13, 1932, Nr. und Taf. 6. — B. Degenhart, Eine Gruppe von Gewandstudien des jungen Fra Bartolomeo, in: Münchner Jb., N. F. 11, 1934, p. 227 f., Abb. 5. — Fahy, p. 153 f., Abb. 41.

²⁷ Vasari-Milanesi IV, p. 195 f.

²⁸ Studien zur ganzen Figur: Boymans-van Beuningen N 70, M 95, M 23, M 33 (Abb. 7), Studien zur Manteldraperie M 59 v, M 65 und N 6 (Gabelentz Nr. 731, 555, 483, 493, 519, 525 und 667). — Zu den übrigen im folgenden erwähnten Vorstudien vgl. Gabelentz, a. a. O., p. 139 f.



10 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Lille, Musée Wicar, Nr. 34.



11 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Florenz, Uff. 518 E.

damnten rechts vom Erzengel Michael existieren jeweils eine Zeichnung in schwarzer Kreide, zu dem verzweiferten Mönch (Abb. 9) und dem frontal gesehenen Propheten jeweils zwei, usw. Den drei bekannten Studien zu dem Propheten im Profil — Boymans-van Beuningen N 3, N 37, M 50²⁹ — ist ein grossartiges Blatt in Neapel (Abb. 8)³⁰ hinzuzufügen, das die letzte uns erhaltene Vorbereitungsstufe dieser Figur darstellt. Falsch interpretiert wurden bisher zwei Studien in Lille (Abb. 10)³¹ und in den Uffizien (Abb. 11)³², in denen Fra Bartolomeo die Figur des ganz rechts stehenden, sein Gesicht in Schmerz und Schande verhüllenden Mönchs skizziert hat. Das sind Blätter vom Niveau und Atem der Giotto- und Masaccio-Nachzeichnungen des jungen Michelangelo. Masaccio ist es namentlich, der dem jungen Künstler Vorbild gewesen sein muss; das überliefert uns auch Vasari.³³ Der Körpersprache Michelangelos steht hier eine Gewandsprache gegenüber, ein Reichtum des Ausdrucks, der aus

²⁹ *Gabelentz* Nr. 664, 689, 510. Vgl. auch *Gabelentz* Nr. 478.

³⁰ Galleria Nazionale di Capodimonte, Nr. 13 178. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 459 A** (ohne Hinweis auf das Jüngste Gericht).

³¹ Musée Wicar, Nr. 34. — *Kat. Ausst. „Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille“*, Florenz 1970, Nr. 16, Abb. 10: dort die ältere Literatur.

³² Uff. 518 E. — *Kat. Ausst. „Disegni dei primi manieristi italiani“*, Florenz 1954, Nr. 8: dort die ältere Literatur. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 273, Abb. 362.

³³ *Vasari-Milanesi* II, p. 299. Ein fast wörtliches Zitat nach Masaccio ist beispielsweise die ihr Gesicht bedeckende Verdammte.



12 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. München, Staatliche Graphische Sammlung, Nr. 2172.

einer betont schlichten Körperhaltung und einer in ihrer Einfachheit, in ihrem grossen Fluss, in ihren mächtigen Kontrasten bedeutend wirkenden Draperie gewonnen wird. In solchen Zeichnungen kündigt sich das neue Jahrhundert, der Höhepunkt der Renaissance an. Einzelstudien von dieser Grossartigkeit und Monumentalität hat Fra Bartolomeo nur noch selten geschaffen. Das mächtige Thema, das kaum zurückliegende Ende des verehrten Savonarola, der sich festigende Entschluss, Mönch zu werden und selbst dieses Werk, den ehrenvollsten Auftrag seiner bisherigen Laufbahn, nicht zu Ende zu führen, mögen die besondere künstlerische Intensität jenes Augenblicks verursacht haben, die sich uns am unmittelbarsten in seinen Zeichnungen mitteilt. Letzten Endes hat kein Florentiner Zeitgenosse, abgesehen von Michelangelo und Leonardo, zu diesem Zeitpunkt Gleichwertiges, so Wegweisendes geschaffen. Raffael wird nicht von dem Fresko allein beeindruckt gewesen sein: von der grosszügig raumschaffenden Anordnung der Apostel um Christus; von der neuartigen Beschränkung auf im Grunde nur wenige, nah gesehene Ganzfiguren im irdischen Bereich, die ein grossartig homogenes Ganzes um den Erzengel bilden, obgleich einzelne Personen und kleine Gruppen in ein kontrastisches Spannungsverhältnis zueinander gesetzt sind; von den eindringlichen Figureneinheiten wie den knienden Mönchen links mit den beiden Stehenden dahinter, dem hoheitsvollen Prophetenpaar, der ausserordentlichen Gruppe von drei durch stille Reue verbundenen Personen am Bildrand rechts oder im Gegensatz dazu dem räumlich distanzierten Paar von laut protestierendem Knienden links und klagendem Mönch rechts.



13 Albertinelli, Studie zum Jüngsten Gericht. Florenz, Uff. 560 E verso.

Nicht nur das wird Raffael aufgefallen sein, sodass er sich an einzelnes davon in San Severo in Perugia, in der Disputa erinnerte, ihn müssen auch die Dutzende solcher Zeichnungen Fra Bartolomeos gepackt haben, denn auch in ihnen erkennen wir eine Vorstufe seiner Menschenauffassung.

Als sich Fra Bartolomeo entschloss, seine künstlerische Aktivität einzustellen³⁴, besass er in seinem Freund Albertinelli die geeignete Persönlichkeit, das unfertig gebliebene Jüngste Gericht seinen Vorstellungen entsprechend zu vollenden. Albertinelli übernahm *il cartone finito ... ed altri disegni*³⁵, vermutlich also auch diejenigen Zeichnungen, die uns erhalten geblieben sind. Sein Anteil an der Vollendung wird nicht allein in der malerischen Ausführung der Gedanken Fra Bartolomeos zu sehen sein sowie in der Hinzufügung einiger Porträts. Es haben sich nämlich auch Vorzeichnungen seiner Hand erhalten, und zwar zu einigen wenigen Figuren in der Bildmitte. Vielleicht war dort das Vorbereitungsstadium weniger weit gediehen als in den übrigen Bereichen. Zwei Blätter in den Uffizien (Abb. 13-15) werden ihm schon seit jeher zugeschrieben und tragen zudem seinen Namen in cinquecentesker Auf-

³⁴ Das rief nach *Vasari* (-*Milanesi* IV, p. 180 und 220) grösstes Missfallen und Bedauern unter all seinen Freunden hervor, vor allem bei Albertinelli, was man gerne glauben möchte.

³⁵ *Vasari-Milanesi* IV, p. 221.



14 Albertinelli, Studien zum Jüngsten Gericht. Florenz, Uff. 560 E recto.

schrift.³⁶ Uff. 560 E zeigt auf der Vorderseite (Abb. 14) den Engel mit Kreuz und Leidenswerkzeugen in fast gänzlicher Übereinstimmung mit der Figur des Freskos. Auf der Rückseite (Abb. 13) sehen wir eine Studie zu dem posauneblasenden Engel links, auf Uff. 561 E (Abb. 15) zwei Entwürfe zu dem rechts fliegenden Engel, wobei auffällt, dass jeweils erhebliche Unterschiede zur Ausführung bestehen. Hier ist der Vergleich von Uff. 560 verso mit einer Federzeichnung Fra Bartolomeos in München (Abb. 12)³⁷ sehr aufschlussreich, die den Po-

³⁶ Uff. 560 und 561 E. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 14-15.

³⁷ Staatliche Graphische Sammlung, Nr. 2172. — *Kat. Ausst. „Italienische Zeichnungen 15.-18. Jahrhundert“*, München 1967, Nr. 9: dort die ältere Literatur.



15 Albertinelli, Studien zum Jüngsten Gericht. Florenz, Uff. 561 E.

saunenbläser wie im Fresko zeigt. Bei Albertinelli ein vorwiegend statischer Charakter, ein ruhiges Herabschweben, kein Hinabstürmen, kein jähes Auferwecken der Toten durch kräftiges Blasen. Gleiches gilt für die beiden Engel auf Uff. 561 E. Trotz der Laufstellung fehlt dem Engel rechts im Gegensatz zur Ausführung die stürmische Vehemenz: Albertinelli sah die beiden Posaunenbläser zusammen mit der ruhigen Mittelfigur; Fra Bartolomeo distanzierte die drei Engel voneinander durch stärkeres Ausgreifen in Fläche und Raum; die beiden seitlichen provozieren die Bewegung im unteren Bildteil, namentlich in seiner rechten Hälfte.

In Oxford hat sich ein Blatt Albertinellis mit verschiedenen Skizzen zur Figur des Erzengels (Abb. 16) erhalten, das, obgleich es bereits von Robinson, Berenson und Gabelentz als sein Werk erkannt worden war³⁸, inzwischen Fra Bartolomeos Namen führt.³⁹ Nicht allein die Unterschiede zu Fra Bartolomeos viel schwungvolleren, plastischeren Zeichnungen und die stilistische Nähe zu den beiden Uffizienblättern sprechen für Albertinellis Autorschaft, sondern auch die Zeichentechnik. Diese drei Blätter (Abb. 13-16) sind die einzigen bekannten

³⁸ Ashmolean Museum, Nr. 102. — *J. Ch. Robinson*, *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Oxford 1870, p. 306 f., Nr. 169. — *Berenson*, *Drawings*, 1903, Nr. 16. — *Gabelentz* Nr. 353 (irrtümlich unter der Christ Church Library beschrieben).

³⁹ *Fischel*, (s. Anm. 21), p. 33 f., Taf. 38, gefolgt von *Berenson*, *Drawings*, 1938 und *Disegni*, Nr. 463 A; *K. T. Parker*, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II, Oxford 1956, p. 57, Nr. 102 (dort die übrige Literatur) akzeptiert *Fischels* Zuschreibung, schreibt aber, „the drawing is in a medium somewhat unusual for the artist.“



16 Albertinelli, Studien zum Jüngsten Gericht. Oxford, Ashmolean Museum, Nr. 102.

Vorzeichnungen zum Jüngsten Gericht, die mit dem Silberstift ausgeführt wurden.⁴⁰ Fra Bartolomeo bevorzugte die Feder und für Einzelstudien überwiegend schwarze Kreide.⁴¹

Es gibt eine ganze Reihe von Federzeichnungen Fra Bartolomeos zur Figur des Erzengels, die zeigen, dass er zunächst an ein viel turbulenteres Szenarium in der unteren Bildhälfte dachte. Laufend treibt Michael eine Schar Schreiender vor sich her oder weist sie zumindest

⁴⁰ Abb. 18 halte ich nicht für eine Vorzeichnung zu dem Jüngsten Gericht; vgl. unten.

⁴¹ Man darf sich Fra Bartolomeos Arbeitsprozess aufgrund des erhaltenen Materials wohl folgendermassen vorstellen: Figurengruppen und vermutlich auch die Gesamtkomposition skizzierte er mit der Feder; die Einzelstudien wurden dagegen fast alle in schwarzer Kreide ausgeführt (Ausnahme z. B. der Engel in München, Abb. 12), wobei er mittels starker Weisshöhungen die Helldunkelkontraste besser als bei dem transparenten Liniennetz der Feder herausarbeiten konnte. Dieser Stufe, die die Wirkung der einzelnen Figur im Fresko schon deutlich vorstellbar macht, scheint die Temperaskizze zur definitiven Fixierung der Draperie gefolgt zu sein — in welchem Umfang allerdings, das wissen wir nicht, denn es hat sich nur ein Beispiel Fra Bartolomeos erhalten (vgl. Anm. 26).



17 Albertinelli, Studie zum Jüngsten Gericht.
Florenz, Uff. 19 197.

mit unerbittlicher Strenge in die ewige Verdammnis.⁴² Diese unkonventionelle, dynamische Interpretation des Themas finden wir nach vielen Jahren in reiferer Form wieder als Echo auf sein Erlebnis von Raffaels und Michelangelos vatikanischen Fresken (Abb. 33). In der kleinen Skizze steigert er sich zu einer Deutung des Themas von römischem Geist, die nur von Michelangelo überboten werden sollte. In seiner Jugend dagegen gab er der gleichmässig ruhig ausbalancierten Komposition den Vorzug, und so finden wir schliesslich einen frontal

⁴² Chantilly, Musée Condé, Nr. 40 r und Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Nr. R. F. 5563 und Nr. 200 (*Gabelentz* Nr. 28, 429 und 371). (Vgl. auch die Louvrezeichnung R. F. 5559, *Gabelentz* Nr. 425, eine dem Blatt in Chantilly nah verwandte Skizze, auf der oben rechts ein posauneblasender Engel zu sehen ist, der seitenverkehrt mit dem rechten unseres Freskos übereinstimmt). Die Federskizzen eines fliegenden Engels und dreier männlicher Aktfiguren auf einem Blatt, das *W. Ames*, *Sketches for an „Assumption of the Virgin“* by Fra Bartolomeo, in: *Gaz. des B.-A.*, VI. Ser. 25, 1944, p. 219 f. Abb. 4 publiziert hat, sah *Ames* zwar in einer möglichen Beziehung zum Jüngsten Gericht, neigte schliesslich aber dazu, sie als Vorstudien zu einer Vertreibung aus dem Paradies zu interpretieren. Aufgrund der motivischen und stilistischen Verwandtschaft mit *Gabelentz* Nr. 28 und 429 und unserer Abb. 26 können sie jedoch mit Sicherheit als frühe Entwürfe für unser Fresko angesehen werden. Die Zeichnung, 1944 in Privatbesitz, befindet sich inzwischen im Institut Néerlandais in Paris; vgl. *Kat. Ausst. „Italiense Tekeningen“*, a.a.O. (s. Anm. 25), Nr. 59.



18 Albertinelli, Studie eines Turbanträgers. Windsor Castle, Royal Library, Nr. 12 825 recto.



19 Albertinelli, Studie eines Heiligen. Florenz, Uff. 73 E.

gesehenen Michael in Chantilly⁴³, der das Vorbild für Albertinellis Zeichnung abgegeben haben dürfte. Vielleicht war für die endgültige Gestaltung des Erzengels auch die zerstörte Darstellung Michaels als Seelenwäger ausschlaggebend, die Domenico Ghirlandaio im Chioströ delle Ossa gemalt hatte und die uns Ceraiuolos themengleiche Tafel im Palazzo Pitti überliefert.⁴⁴

Die Chiaroscuro-Studie auf Leinwand aus der Bozzetto-Sammlung der Uffizien, jetzt ausgestellt im Corridoio Vasariano (Abb. 17), ist die vierte Studie Albertinellis zum Jüngsten Gericht. Zwar wurde sie ihm bereits zugeschrieben, die augenfällige Beziehung zu dem verzweifelten Mönch jedoch merkwürdigerweise nicht erkannt.⁴⁵ Genauso präzise wie Fra Bartolomeo in der erwähnten Londoner Temperazeichnung bereitete er den Faltenwurf der Kutte vor, wobei er auf Boymans-van Beuningen M 60 und M 32 (Abb. 9)⁴⁶ als Vorlagen zurückgreifen konnte, die nur noch in Details ausgearbeitet und abgewandelt zu werden brauchten.

⁴³ Musée Condé, Nr. 40 v. — *Berenson*, *Disegni*, Abb. 370.

⁴⁴ Vgl. *Holst*, *Granacci*, Kat. Nr. 142. — Meine Suche im Archiv von S. Maria Nuova im ASF nach Dokumenten für diese Arbeit Ghirlandaios blieb erfolglos.

⁴⁵ Uff. 19 197. — *U. Baldini*, in: Kat. Ausst. „Bozzetti delle Gallerie di Firenze“, Florenz 1952, Nr. und Abb. 1: „Il bozzetto è certo preparazione e studio per una pala.“ — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 15 A**.

⁴⁶ *Gabelentz* Nr. 520 und 492. Eine frühere Vorbereitungsphase dieser Figur überliefert Boymans-van Beuningen N 19 (*Gabelentz* Nr. 680).

Die vier Silberstiftzeichnungen und die Chiaroscuro-Studie Albertinellis, alle um 1500 entstanden, können als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des graphischen Oeuvres seiner Frühzeit dienen. Sie ermöglichen die Zuschreibung zweier weiterer Silberstiftzeichnungen an ihn. Der sitzende Mann mit Turban (Abb. 18)⁴⁷ ist als Derivation des vorne rechts sitzenden Apostels auch um 1500 datierbar, der stehende Heilige mit Buch in den Uffizien (Abb. 19)⁴⁸ könnte dagegen etwas früher entstanden sein und aus den neunziger Jahren des Quattrocento stammen.

Albertinellis Studien zum Jüngsten Gericht beleuchten auch sein Verhältnis zu Fra Bartolomeo. Da davon ausgegangen werden kann, dass er nur zu noch nicht gemalten, d.h. nur im Karton oder in Skizzen vorbereiteten Teilen des Freskos eigene Zeichnungen anfertigte, dürfen wir Abb. 13-17 auch als Alternativentwürfe zu Fra Bartolomeos eigenen Vorstellungen deuten. Anscheinend hat er sich mit seinen vergleichsweise ruhig schwebenden Posaunenbläsern nicht gegenüber seinem Freunde durchsetzen können. Seine undramatische Interpretation des mittleren Engels scheint sich dagegen mit Fra Bartolomeos Auffassungen gedeckt zu haben. Aufgrund der Existenz dieser Vorzeichnungen Albertinellis können wir annehmen, dass er die Ausführung des Freskos von dem Bereich der Engel an übernommen hat, jedoch augenscheinlich nicht gänzlich in eigener Regie, sondern zunächst unter beratender Mitarbeit Fra Bartolomeos.⁴⁹ Obgleich Vasari schreibt, dass er *con diligenza e con amore condusse il resto dell'opera talmente, che molti non lo sapendo, pensano che d'una sola mano ella sia lavorata*⁵⁰, dürfen wir wenigstens noch in dem mittleren und rechten Engel, den mit am besten erhaltenen Figuren des ganzen Freskos (Abb. 20, 21), Albertinellis Handschrift erkennen.

⁴⁷ Nr. 12 825. — Popham, in: *A. E. Popham und J. Wilde, The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle, London 1949, Kat. Nr. 108, recto: Taf. 14, verso: Abb. 26*, hat das zuvor unbekannte Blatt als Werk Fra Bartolomeos publiziert und in der Bildunterschrift den sitzenden Mann als Studie zum Jüngsten Gericht bezeichnet, im Katalog jedoch geschrieben: „The fact that the man in the drawing wears a turban is curious, and seems to exclude its being a direct study for the apostle in the fresco.“ Diese Möglichkeit, auch die, dass es sich um ein „preliminary drawing“ handelt, schliesst der Vergleich dieser Zeichnung mit den sieben eigenhändigen Studien Fra Bartolomeos für den Apostel aus (vgl. Anm. 28 und Abb. 7), die sich alle im Museum Boymans-van Beuningen befinden, unpubliziert sind und Popham anscheinend nicht bekannt waren. Dagegen deuten Technik und Stil auf Albertinelli. Besonders klar wird das durch eine Gegenüberstellung mit Uff. 560 E: der Engel auf Abb. 13 zeigt die identische Strichführung an Gesicht, Körper und Gewandung wie der Turbanträger. An Albertinelli hatte bereits auch Popham gedacht, auch die Beziehung zu Uff. 560 E und dem Michael in Oxford gesehen, alle diese Zeichnungen dann aber irrtümlich Fra Bartolomeo gegeben, selbst Uff. 560 E. Mit dem Turbanträger hat Albertinelli natürlich keinen Alternativentwurf zu Fra Bartolomeos Vorzeichnungen für die Apostelfigur geliefert, er muss sich vielmehr an der fertigen Gestalt des Freskos inspiriert haben (gleiches gilt für die Mantelstudie auf der Rückseite). Der Turban lässt auf einen alttestamentarischen Themenkreis schliessen; es könnte sich z. B. um eine Studie zu einer Szene aus dem Leben Josephs von Ägypten handeln.

Zu unserer Gruppe von um 1500 entstandenen Silberstiftzeichnungen gehört auch noch die schöne, in gleicher Technik ausgeführte Verkündigungsmadonna im Louvre, Nr. 4 (*Berenson, Disegni, Nr. 17; 1903, Taf. XCVI; 1938, Abb. 460; von Fahy, p. 149, Abb. 23, irrtümlich Fra Bartolomeo zugeschrieben*).

Den beiden Blättern in Windsor und Paris stilistisch nah verwandt, vielleicht sogar auch von der Hand Albertinellis, ist die Silberstiftzeichnung einer Madonna mit Kind im Britischen Museum, Nr. 1910-7-16-16, die *Berenson, Disegni, Nr. 1859 D* (1938, Abb. 423)* fälschlich für ein Werk von Piero di Cosimo hält und die *A. E. Popham und Ph. Pouncey, Italian Drawings ... in the British Museum, The Fourteenth and Fifteenth Centuries, London 1950, Nr. 53, Taf. XLVI* der Werkstatt von Lorenzo di Credi zuweisen.

⁴⁸ Die von *P. N. Ferri, Catalogo ... di disegni ... degli Uffizi etc., Rom 1890, p. 95* Masaccio, inzwischen einem „Anonimo Fiorentino del sec. XV da Masaccio“ zugeschriebene Zeichnung, deren Quadrierung auch auf eine Ausführung schliessen lässt, stimmt in der Technik, in der fein strichelnden Pinselführung und in der Licht-Schatten-Behandlung vor allem mit den besprochenen Engelstudien überein.

⁴⁹ Fra Bartolomeo erhielt die letzte uns bekannte Zahlung, bevor er am 26. Juli 1500 Novize in Prato wurde, am 4. Oktober 1499. Er hörte also vermutlich schon lange vor seinem Aufbruch von Florenz auf zu malen und konnte demnach zunächst den Fortgang der Arbeiten noch persönlich verfolgen. Siehe unten S. 296.

⁵⁰ *Vasari-Milanesi IV, p. 221.*



20 Albertinelli, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht. Florenz, Museo di San Marco.



21 Albertinelli, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht. Florenz, Museo di San Marco.



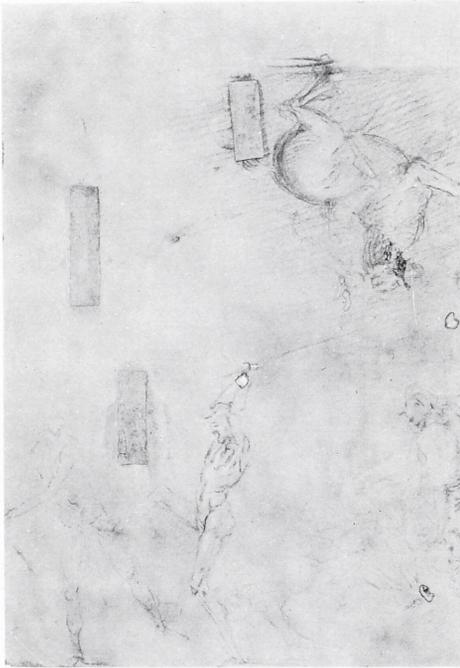
22 Raffaello Bonaiuti, Ausschnitt aus dem Karton nach dem Jüngsten Gericht (Abb. 4).

Dass Albertinelli in so erheblichem Masse für die Ausführung des Freskos, insgesamt für mehr als die Hälfte, verantwortlich war, lässt auch die Interpretation der Dokumente annehmen. Von dem vereinbarten Honorar von 30 Goldflorin gehen nach unserer Kenntnis an Fra Bartolomeo nur 13, zuzüglich der gleichen Zahl Weinfässchen, und an Albertinelli 11 Goldflorin. Da Albertinellis Betrag als Restbetrag bezeichnet wird, ist zu vermuten, dass er zuvor einen Teil der oder auch alle verbleibenden sechs Goldflorin erhalten hat, d.h. er wurde im Verhältnis zu Fra Bartolomeo, der die ganze Komposition entworfen und zum Teil auch selbst ausgeführt hatte, relativ reichlich abgefunden und wird also einen umfangreichen Anteil an der Ausführung gehabt haben.

Bevor wir uns den Porträtdarstellungen zuwenden, ein kurzer Blick auf den landschaftlichen Hintergrund des Freskos, der wegen seiner fast vollständigen Unkenntlichkeit bisher nicht betrachtet wurde. Mit Hilfe von Bonaiutis Umzeichnung (Abb. 22) sehen wir genauer, wie rechts in der Ferne das Höllenfeuer auflodert und dort allerlei Teufelsvolk sich der Bestrafung und Quälung der Verdammten hingibt. Drei Skizzen von der Hand Fra Bartolomeos konnte ich dazu identifizieren (Abb. 23-25): *Boymans-van Beuningen* N 57 verso und N 107 verso⁵¹ enthalten Figuren, die wir in dem Fresko wiederfinden; das Motiv der stilistisch eindeutig zu ihnen gehörenden wunderbaren Kreidezeichnung in Birmingham⁵², die einen nackten, auf eine Frau einschlagenden Mann zeigt, wurde dagegen in der Darstellung nicht verwandt.

⁵¹ *Gabelentz* Nr. 718 und 768 (ohne Hinweis auf das Jüngste Gericht).

⁵² Barber Institute. — *Gabelentz* Nr. 304 und *Berenson, Disegni*, Nr. 210 (ohne Kommentar).



23 und 24 Fra Bartolomeo, Studien zum Jüngsten Gericht. Rotterdam, Boymans-van Beuningen N 57 verso und N 107 verso.



25 Fra Bartolomeo, Studie zum Jüngsten Gericht. Birmingham, Barber Institute.

Das Jüngste Gericht enthält eine Reihe bedeutender Porträtdarstellungen. Die der unteren Hälfte sind allerdings kaum mehr zu erkennen bzw. verloren, überleben zum Teil aber in den diversen Kopien (Abb. 2-4). Vasari schreibt 1568⁵³, Albertinelli habe den damaligen Spitalvorsteher porträtiert, einige in der Chirurgie erfahrene Mönche und *nelle facce delle bande* die knieenden Ganzfiguren des Auftraggebers Gerozzo Dini und seiner Frau gemalt — hier irren Vasari und alle ihm folgenden Autoren, denn der Vertragstext forderte nicht eine Darstellung von Dinis Frau, sondern eine seiner Mutter, über deren Grab das Fresko ja entstand —; weiter habe er Giuliano Bugiardini und sich selbst porträtiert; ein Bildnis Fra Angelicos befinde sich *nella parte de' beati*.

Der Spedalingo ist leicht auszumachen. Es ist der Mönch, der links unten im Profil kniet und der unter den drei während der Ausführung des Freskos amtierenden Spitalvorstehern — Giovanni d'Antonio dell'Antella, Lorenzo d'Antonio Cioni und dem bekannteren Leonardo di Giovanni Buonafede⁵⁴ — mit Giovanni dell'Antella zu identifizieren ist, weil hinter ihm mit behütender und empfehlender Geste Johannes der Täufer, sein Namenspatron, steht.⁵⁵ Giovanni dell'Antella starb um die Mitte des Jahres 1500 — Cioni folgte ihm am 24. Juli im Amte nach — d.h. die Vollendung des Freskos durch Albertinelli war bereits bis in die untere Hälfte gediehen zu einer Zeit, in der sich Fra Bartolomeo noch in Florenz aufhielt. Wie erwähnt, trat dieser erst am 26. Juli des Jahres 1500 in Prato ins Kloster ein. Unsere Annahme einer zeitweiligen beratenden Mitarbeit, mit der Fra Bartolomeo nach Abbruch der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit den Arbeitsverlauf zunächst noch begleitete und vermutlich auch direkt beeinflusste, gewinnt dank dieser Daten weiter an Wahrscheinlichkeit.⁵⁶

Die *frati valenti in cerusia* erkennen wir in den drei Mönche, die hinter dem linken Propheten knien; einer von ihnen hält ein Skalpell. Leider lassen sich wegen des besonders schlechten Zustandes dieses Bereiches die Qualitäten Albertinellis als Porträtist kaum mehr beurteilen, denn auch ein weiteres Bildnis, das sich links von dem den Arm erhebenden Seligen befindet, ist so gut wie verloren.⁵⁷ Von der Darstellung Bugiardinis existiert keine Spur mehr, und auch Albertinellis Selbstbildnis ist nicht identifizierbar.⁵⁸ Die Porträts der Monna Venna degli Agli und ihres Sohnes Gerozzo Dini auf den seitlichen, das Jüngste Gericht rahmenden Pilastern wurden bereits bei der Versetzung des Freskos im 17. Jahrhundert zerstört.

Bevor wir jedoch die Nachforschungen einstellen, erinnern wir uns an die Vasari-Stelle: *ed in uno ignudo che siede ritrasse Giuliano Bugiardini, suo creato, giovane...*⁵⁹ Nun gibt es aber keinen sitzenden Ignudo auf dem Fresko im heutigen Zustand oder bei Bonaiuti. Die einzige

⁵³ *Vasari-Milanesi* IV, p. 180 f.

⁵⁴ Vgl. ASF, S. Maria Nuova, filza 1, Faszikel mit den Namen aller Spedalinghi von 1288-1745, nicht paginiert; von *Richa*, Chiesa VIII, p. 223 ff. fast wörtlich transkribiert.

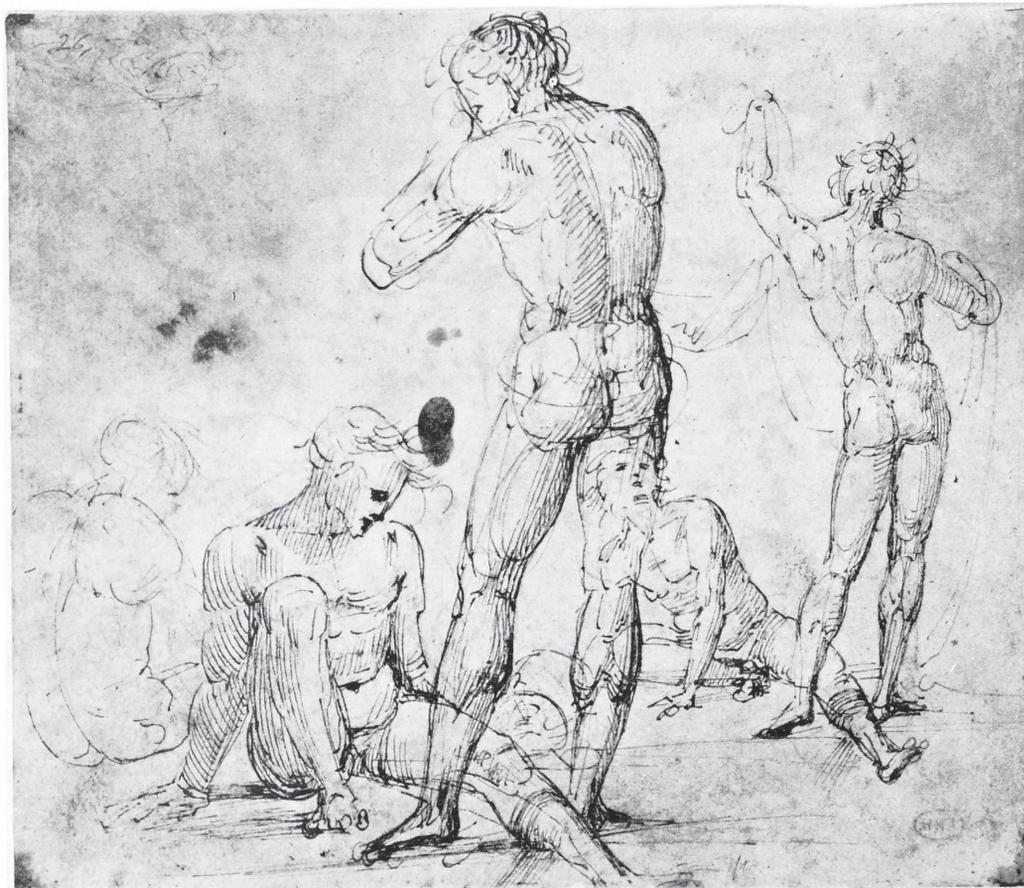
⁵⁵ Vermutlich hatten von Anfang an Dini und Giovanni dell'Antella diese Porträtdarstellung Antellas ins Auge gefasst. Anders ist es nicht zu erklären, dass Fra Bartolomeo Johannes den Täufer nicht auf seinem angestammten Platz zur Linken Christi, gegenüber der Madonna, belies, sondern dort stattdessen Paulus darstellte.

⁵⁶ Leonardo Buonafede, seit 26. September 1500 bis Ende der zwanziger Jahre als Spedalingo im Amt, dann Erzbischof von Cortona, der bekannte Auftraggeber Ridolfo Ghirlandaios (vgl. *Vasari-Milanesi* VI, p. 539 f. und 544) und Rosso Fiorentinos (vgl. *Holst*, Granacci, p. 14 und Dok. 44) war zuvor Mönch in der Certosa di Galluzzo, wo er 1545 auch starb. Er muss mit Albertinellis Arbeitsweise zufrieden gewesen sein, denn im Jahre 1506 malte Albertinelli in der Certosa sein grosses Fresko mit Christus am Kreuz.

⁵⁷ Die Überreste der Porträts von Giovanni dell'Antella und den beiden Mönche rechts von ihm (Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz) deuten jedoch in ihrer gleichmässig rötlich-braunen Tönung auf ein erhebliches Niveaugefälle gegenüber den nuancenreicher und vergleichsweise plastisch gebildeten Köpfen Fra Bartolomeos im Himmelsbereich hin.

⁵⁸ *W. Prinz*, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, in: *Flor. Mitt.*, Beiheft zu Bd. 12, 1966, p. 112, meint, Vasari habe sein Vitenbildnis Albertinellis vermutlich nach dem zerstörten Selbstbildnis des Künstlers auf dem Fresko gezeichnet. Dafür gibt es keine Anhaltspunkte.

⁵⁹ *Vasari-Milanesi* IV, p. 180.



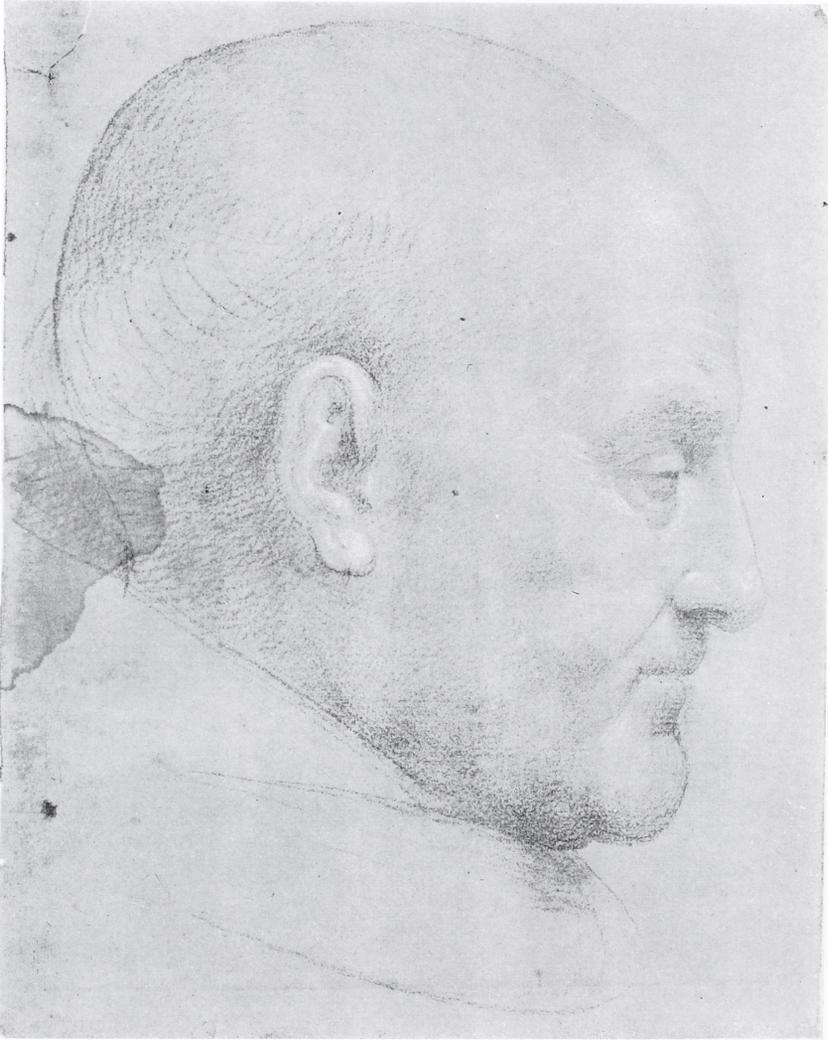
26 Fra Bartolomeo, Studien zum Jüngsten Gericht. London, British Museum, Nr. 1912-12-14-3.

Stelle, an der sich einer befunden haben kann, ist diejenige rechts, wo sich in Bonaiutis Karton ein Auferstehender aus dem Grabe stemmt. Das ist nämlich *quella figura nuda che esce dalla sepoltura*, die im Jahre 1628 von Matteo Rosselli anstelle einer älteren zerstörten neu gemalt wurde.⁶⁰ Hier hilft eine wunderbar frische Federzeichnung Fra Bartolomeos in London (Abb. 26) weiter, die allein Popham in Beziehung zum Jüngsten Gericht gesehen hat.⁶¹ Sie zeigt zwei Alternativentwürfe für die Rückenfigur vorne rechts⁶² und für einen sitzenden Ignudo, der sein linkes Bein zwischen den Beinen des Stehenden ausstreckt. Diese Sitzenden kann man sich gut in die Komposition des Freskos eingefügt vorstellen — eine Auffassung, die

⁶⁰ Vgl. oben und Anm. 15. Nach der erneuten Zerstörung der unteren Freskozone hat sich Bonaiuti bei der Rekonstruktion der Figur Rossellis nur auf wenige Reste stützen können, d.h. man darf sie sich auch etwas anders als in dem Karton vorstellen.

⁶¹ British Museum, Nr. 1912-12-14-3. — Berenson, Disegni, Nr. 424 C (Popham teilte seine Auffassung Berenson 1957 mit). Zuvor, auch von Gabelentz, Nr. 296, irrtümlich in Verbindung gebracht mit den Hintergrundfiguren des Altars in Besançon; siehe Abb. 8 auf S. 344 in diesem Heft. Eine weitere Studie zu der Rückenfigur findet sich bei Ames (s. Anm. 42), Abb. 4.

⁶² Die Rückenfigur könnte übrigens in ihrem endgültigen Aussehen von Signorellis entsprechender Gestalt auf einer Tafel im Fitzwilliam Museum in Cambridge angeregt worden sein. Denkbar ist aber auch der umgekehrte Weg.



27 Fra Bartolomeo, Bildnis des Fra Angelico. Rotterdam, Boymans-van Beuningen N 139.

durch eine bisher nicht weiter beachtete Nachzeichnung der unteren rechten Freskohälfte im Louvre (Abb. 3) bestätigt wird.⁶³ Albertinelli hat also in der Londoner oder ähnlichen Zeichnungen bzw. in Fra Bartolomeos Karton den Vorwurf zu seinem Bugiardini-Porträt gefunden.⁶⁴

⁶³ Nr. 207. — *Gabelentz* Nr. 383: fälschlich als Kopie Albertinellis bezeichnet. Es handelt sich um eine schwache Nachzeichnung eines unbekanntes Werkstattmitgliedes, genauso wie bei Uff. 557 E, unserer Abb. 2, die in den Uffizien gleichfalls Albertinelli und von *Berenson*, *Disegni*, Nr. 1778, ebenso falsch Fra Paolino zugeschrieben wird. Beide Nachzeichnungen stammen von der gleichen Hand, sind 210 bzw. 213 mm hoch und gehörten ursprünglich zusammen. Die auf Uff. 557 E fehlende Linke des Erzengels sehen wir auf dem Louvreblatt. Dort findet sich auch der am Boden liegende Rosenkranz, von dem *Bocchi*, p. 200, spricht.

⁶⁴ Die schwache Zeichnung im Louvre (Abb. 3) ist unser einziger sicherer Anhaltspunkt für das Aussehen Bugiardinis, denn Vasaris Vitenbildnis gibt, wie *Prinz*, a.a.O., p. 138, gezeigt hat, vermutlich nicht seine Züge wieder. — An diesem Punkt erscheint es fraglich, ob *Vasari* (-*Milanesi* IV, p. 181)



28 Fra Bartolomeo, Bildnisse von Fra Angelico und Lorenzo il Magnifico, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht. Florenz, Museo di San Marco.

Fra Angelico schliesslich steht, entgegen Vasari, nicht zwischen den Seligen, er wurde auch nicht von Albertinelli gemalt. Bereits Marchese identifizierte ihn völlig zu Recht mit dem grossartigen Kahlkopf im Profil, der links oben als einer der Apostel sitzt (Abb. 28)⁶⁵, eine

sich nicht irrt, wenn er von Albertinellis Selbstbildnis spricht: *che è una testa in zazzera d'uno che esce d'un di quegli sepolcri*. Neben dem protestierenden Ignudo links und dem sitzenden rechts kann es eigentlich keinen weiteren aus den Gräbern Auferstehenden gegeben haben.

⁶⁵ V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 4. Aufl., II, Bologna 1879, p. 27. — Prinz meint irrtümlich (p. 81), Albertinelli hätte das Porträt Fra Angelicos gemalt; es sei jedoch zerstört, werde aber durch Bonaiutis Kopie „auf der Seite der Seligen“ überliefert.

Identifizierung, an der nicht zu rütteln ist, wenn man einen vergleichenden Blick auf die Bildnisse Fra Angelicos in Vasaris Viten und in Raffaels Disputa wirft. Man meint, aus diesen ernstesten, männlichen, fast majestätischen Zügen die Verehrung Fra Bartolomeos für den Menschen und Künstler Fra Angelico zu spüren, der ihm in so vieler Hinsicht Vorbild war. Wie räumt dieses Porträt mit der weitverbreiteten Vorstellung von Fra Angelico als dem naivfrommen Maleimönch auf! Er war das genauso wenig wie Fra Bartolomeo selbst.

Boymans-van Beuningen N 139 (Abb. 27) ist eine bisher unerkannte Studie zu dem Porträt Fra Angelicos und damit die früheste erhaltene Porträtzeichnung Fra Bartolomeos.⁶⁶ Die blicklosen Augen deuten auf ein Totenbildnis als Vorlage. In der Zeichnung sind die Züge im einzelnen realistisch wiedergegeben, im Fresko dagegen, das auf Weitsicht berechnet ist, stilisiert und idealisiert. Vielleicht wirkten sich hier Beobachtungen aus, die Fra Bartolomeo in der Brancacci-Kapelle beim Vergleich der Köpfe von Masaccio und Filippino Lippi gemacht haben kann. Zweifellos war im Sinne des späten, an Detailtreue interessierten Quattrocento Filippino dem Masaccio als Porträtist überlegen. Doch im Gesamteindruck einer grossen Freskenwand fällt seine fast minuziöse Detailschilderung neben der grossflächigen Form Masaccios ab. Vermutlich hat das Fra Bartolomeo ähnlich empfunden. Das erklärte dann, warum er in der Zeichnung das Detail beachtete, im Fresko aber darauf klugerweise verzichtete.

Fra Angelico ist nicht die einzige historische Persönlichkeit in den Gewändern der Apostel. Die charaktervolle Hässlichkeit des rechts von ihm Sitzenden deutet auf ein weiteres Porträt, wahrscheinlich das von Lorenzo il Magnifico.⁶⁷ Wer der Kurzbärtige daneben ist, der gewiss auch zu dem Personenkreis Fra Bartolomeos gehörte, konnte nicht ermittelt werden. Dafür erkennen wir in den etwas melancholischen Zügen mit dem fast traurig zu nennenden Augenausdruck des zweiten Apostels von links (Abb. 29) ein Selbstbildnis Fra Bartolomeos. Das erlaubt der Vergleich mit dem bekannten zehn bis zwölf Jahre später entstandenen Selbstbildnis auf der unfertigen Anna Selbdritt, das den Künstler inzwischen fast kahlhäuptig zeigt.⁶⁸

Stets hat man Fra Bartolomeos Anordnung dieser Figuren, den Faltenwurf ihrer Gewänder, die Farbigkeit gelobt, jedoch niemals ihre Gesichter gewürdigt. Ihre Züge sind durch dieselbe Einfachheit und monumentale Wirkung ausgezeichnet. Erreicht wird dies durch den Verzicht auf das temperagemässe reiche Liniennetz einzelner Pinselstriche, das wir bei seinem Lehrer Cosimo Rosselli wie bei dem ihn nachhaltig beeinflussenden Domenico Ghirlandaio oder bei Filippino Lippi und dem Meister von Santo Spirito finden. Diese Entscheidung für die einfache, von klaren Licht- und Schattenflächen gebildete Form deutet nicht nur auf Leonardo als Vorbild, sondern mehr noch auf ein tiefes, kongeniales Verständnis des grössten Quattrocentomalers, des Masaccio.

Abschliessend kehren wir nochmals zum Puzzlespiel der Rekonstruktion verlorener Bildteile zurück. Laut Vertrag sollte Fra Bartolomeo *dipingniere ne' pilastri dallato* [des Jüngsten Gerichts] *detta m.a Venna da uno de' detti pilastri e dalaltro pillastro debbe dipingniere Gierozzo Dini*; laut Vasari waren die von Albertinelli gemalten Figuren *interi, nelle facce delle bande, ginocchioni*.⁶⁹ Es ist zu vermuten, dass auch die Entscheidung für eine derartige Stifterdarstellung durch Masaccio beeinflusst ist, und zwar durch sein Trinitätsfresko in S. Maria Novella, das sich wie unser Fresko über einer Grabstätte befand.

⁶⁶ *Gabelentz* Nr. 800 (ohne Kommentar).

⁶⁷ Dieser Identifizierungsvorschlag findet sich bereits bei *F. Knapp*, *Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle 1903, p. 19. Vgl. z. B. *Domenico Ghirlandaios Porträtendarstellung von Lorenzo il Magnifico in S. Trinita*.

⁶⁸ Unter den rechts sitzenden Aposteln scheinen sich keine weiteren Porträtendarstellungen zu verbergen, mit Ausnahme vielleicht des hintersten Apostels im Profil. Der schlechte Erhaltungszustand lässt jedoch keine genaue Aussage zu.

⁶⁹ *Vasari-Milanesi* IV, p. 220.



29 Fra Bartolomeo, Selbstbildnis, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht.
Florenz, Museo di San Marco.



30 Albertinelli, Studie zum Jüngsten Gericht.
Paris, Louvre, Nr. R. F. 5553.

Eine Zeichnung im Louvre (Abb. 30), traditionellerweise Fra Bartolomeo zugeschrieben, von Gabelentz jedoch auch in Beziehung zu Albertinelli gesehen⁷⁰, zeigt auf hohem Postament eine kniende, nach rechts gewendete Frau, deren Gewandung im Faltenwurf dem des knienden Spedaligo verwandt ist. Links vom Fresko, zur Rechten Christi — das wäre der angemessene Ort für Monna Venna gewesen. Falls sich beweisen liesse, dass das Blatt, das aufgrund seiner unterschiedlichen Zeichentechnik nicht von der Hand Fra Bartolomeos stammen kann, zu dem Jüngsten Gericht gehört, dann wäre nicht allein die verlorene seitliche Pilasterdekoration ideell wiedergewonnen, sondern wir besäßen auch die früheste genau datierbare Federzeichnung Albertinellis.

Die Beweisführung fällt nicht schwer. Das Hauptmotiv des dekorativen Arrangements auf dem Postament, das Gabelentz als Dolch missdeutete, ist die Krücke, das überall wiederkehrende Zeichen des Spitals von S. Maria Nuova.⁷¹ Für einen Chioostro delle Ossa lag auch nichts näher als dem Symbol des Spitals zwei Totenköpfe beizugeben, die ausserdem zum Thema des Jüngsten Gerichts passen. Ein weiterer Beweis für die Zugehörigkeit der Zeichnung zu diesem Auftrag ist in den ähnlichen Totenkopfskizzen zu sehen, die Fra Bartolomeo auf einem Blatt mit Entwürfen zum Jüngsten Gericht machte.⁷² Wen nun aber das Fehlen der Wappen der Dini oder der Agli noch zweifelnd stimmen sollte, dem ist zu entgegen, dass es damals ausdrücklich verboten war, im Bereich des Spitals von S. Maria Nuova irgendwelche Wappen — *alcuna arme ouero segnali d'arme* — anzubringen (Dok. VI).⁷³

⁷⁰ Cabinet des Dessins, Nr. R. F. 5553. — *Gabelentz* Nr. 419: „Die kleinliche Art der Zeichnung deutet eher auf Albertinelli.“ — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 494 A, fol. 5.

⁷¹ Es findet sich nicht nur im Spitalbereich, sondern auch auf den Einbänden einzelner Dokumentenbände im ASF: z. B. S. Maria Nuova, filza 9 und 10.

⁷² Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Nr. R. F. 5561 v. — *Gabelentz* Nr. 427. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 494 A, fol. 13. — Dieses Blatt, das wie unsere Abb. 30 zum Bonnat-Skizzenbuch gehört, erlaubt Fra Bartolomeos übrige Federzeichnungen von Totenköpfen und Skeletteilen in dem Skizzenbuch gleichfalls mit dem Jüngsten Gericht in Verbindung zu bringen. Es handelt sich um die Blätter R. F. 5568-5572; *Gabelentz* Nr. 434-438; *Berenson*, *Disegni*, Nr. 494 A, fol. 20-24. Fra Bartolomeo dürfte diese kleinen Skizzen 1499 direkt im Chioostro delle Ossa gemacht haben.

⁷³ Ob in Fra Bartolomeos beiden Zeichnungen einer nach links knienden Stifterfigur Boymans-van Beu-



31 und 32 Fra Bartolomeo, Studien zu einer Stifterfigur. Rotterdam, Boymans-van Beuningen M 93 und M 94.



33 Fra Bartolomeo, Studie zu einem Jüngsten Gericht, Ausschnitt aus einem Skizzenblatt. Rotterdam, Boymans-van Beuningen N 127.

nigen M 93 und 94 (Abb. 31-32; *Gabelentz* Nr. 553-554) Gerozzo Dini gesehen werden darf, kann weder bejaht noch verneint werden. Der Zeichenstil ist in jedem Fall der seiner Kreidezeichnungen zum Jüngsten Gericht. — In Unterschriften des 18. Jahrhunderts werden beide Skizzen fälschlich als Kopien Fra Bartolomeos nach einem Fresko Domenico Ghirlandaios in der Sassetti-Kapelle bezeichnet. *F. Knapp* (a.a.O., p. 251) zählt sie unter den Vorzeichnungen zu „stehenden Figuren“ auf, ein Irrtum, gegen den sich bereits *Gabelentz* Nr. 553 gewandt hat. An Gerozzo Dini dachten beide Autoren nicht.



34 Albertinelli, Johannes der Täufer.
Reischenhart, Sammlung Wiehen.

Zustand. Zum Aussehen vor der Restaurierung vgl. die Abbildung im Sotheby's-Katalog. Die Tafel wurde zu einem früheren Zeitpunkt in einem Volltransfer (d.h. nach Abarbeitung der ursprünglichen Tafel und Hinterleimung mit einer Leinwand) auf eine neue (ältere) Holztafel gebracht. Dabei wurde sie links um 4 cm angestückt (heute und in unserer Abbildung vom Rahmen überdeckt) und oben beschnitten und abgerundet; der Querstab des Kreuzes wurde nach unten versetzt; rechts eine in das originale Bildfeld hineingepasste 45 cm hohe und 2,5 cm breite Anstückung. Die Masse des originalen Bildfeldes: 127 × 45 bzw. 42,5 cm. — Während der Reinigung kam unter der stark übermalten Standfläche links neben dem Stab eine Sepia-Unterzeichnung zum Vorschein: „o mors“ über einem Totenschädel.

Etwa ein Dutzend Jahre nach dem Jüngsten Gericht⁷⁴ entstand als zweite grosse Gemeinschaftsarbeit Fra Bartolomeos und Albertinellis der Ferry Carondelet-Altar für Besançon (Abb. 8 auf S. 344).⁷⁵ In diese Jahre ihrer letzten, von 1509 bis Januar 1513 dauernden Werkstattgemeinschaft ist eine Tafel mit Johannes dem Täufer in der Sammlung Wiehen (Abb. 34-35) zu datieren, die Fra Bartolomeo selbst oder seiner Werkstatt zugeschrieben wurde.⁷⁶ Die Aufnahmen liessen bereits an Albertinelli denken⁷⁷, die Kenntnis des 1972/73 gereinigten und stellenweise etwas restaurierten Originals beseitigten alle Zweifel an seiner Autorschaft.⁷⁸

⁷⁴ Manches liesse sich noch zur Zwischenzeit bemerken, doch gehört das nicht zu unserem Thema. Wie wichtig die erneute Sichtung aller Fra Bartolomeo zugeschriebenen Zeichnungen ist, macht deutlich, dass z. B. Boymans-van Beunigen N 68 und 69 — zwei wunderbare Mantelstudien zur Magdalena des 1505-06 entstandenen „Noli me tangere“ im Louvre — von Gabelentz, Nr. 729-30, trotz augenfälliger motivischer Unterschiede als Vorzeichnungen zur Anna Selbdritt im Museum von San Marco missdeutet und dementsprechend falsch datiert wurden.

⁷⁵ Umfassend behandelt von *Borgo*, Carondelet, passim.

⁷⁶ Ich danke Herrn Dr. Joseph Wiehen (8201 Reischenhart, Weidenhof) für die Erlaubnis, die Tafel zu publizieren. Er hat sie in den dreissiger Jahren erworben. Zuvor befand sie sich in baltischem Besitz, wo sie laut seiner Auskunft im „Katalog des Baltischen Schlossmuseums“ Fra Bartolomeo zugeschrieben wurde. Diesen Katalog konnte ich nicht aufspüren. Vermutlich handelt es sich bei diesem „Baltischen Schlossmuseum“ um die Sammlung der Familie von Liphart auf Rathshof bei Dorpat, die einzige baltische Sammlung, in der eine Menge florentinischer Werke zusammengetragen worden war; vgl. *Niels von Holst*, Über einige Kunstwerke in baltendeutschem Privatbesitz, in: Westdeutsches Jb. für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jb. 12/13, 1943, pp. 320-322. — Im Auktionskatalog von Sotheby's, London, 8. Dezember 1971, Nr. und Abb. 59: Fra Bartolomeo-Schule; die Tafel wurde nicht versteigert.

⁷⁷ So auch *J. Shearman* in einem Schreiben an Dr. Wiehen (22. Januar 1971).

⁷⁸ *Rudolf Wackernagel*, München-Gauting, der die Reinigung und Restaurierung der Tafel vornahm, danke ich für schriftliche und mündliche, hier gekürzt wiedergegebene Erläuterungen zu ihrem



35 Albertinelli, Ausschnitt aus der Johannestafel Abb. 34.

Das Inkarnat, die Manteldraperie, das kräftige, zwischen Karmin und Krapplack stehende Rot des Mantels passen gut zu seinem Stil jener Jahre, wie auch die Landschaft, die uns in entsprechender Staffelung in rahmenparallele Streifen von fester Standfläche, bräunlichem Wiesenland und grünem Hügelgelände aus seiner Münchner Verkündigung bekannt ist.

Das Gemälde ist nicht Teil eines Polyptychons, sondern Fragment einer grösseren Altartafel. Johannes weist auf das verlorene inhaltliche Zentrum der Komposition. Aus ikonographischen Gründen kann sich dort nur eine thronende oder auf Wolken schwebende Madonna befunden haben. Für letztere Annahme spricht der schmale Streifen am rechten Bildrand, der bis hinab zu Johannes linker Hand eingesetzt ist. Bis dorthin reichten vermutlich Wolkenformationen.



36 Albertinelli, Studie zur Johannestafel Abb. 34. Florenz, Uff. 6852 F.



37 Albertinelli, Studie zu einem hl. Märtyrer. Florenz, Uff. 372 F.

Da das übrige Bildfeld des Altars zerstört oder verschollen ist, unser Fragment einen Namen hat und seine Entstehungszeit auf wenige Jahre genau festgelegt ist, könnten wir hier — wäre uns, wie weit verbreitet, nur an Namen und Jahreszahlen gelegen — eigentlich abbrechen. Interessant wird die Beschäftigung mit dieser Tafel jedoch erst dadurch, dass die Sichtung des Materials auf der Suche nach Vorstudien und der Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens des ganzen Altars unerwartete Einblicke in die Werkstattpraxis Fra Bartolomeos und Albertinellis gewährt und einige Neubestimmungen erlaubt.

Allein die Uffizien besitzen vier Kreidezeichnungen, die in enger Beziehung zu unserer Tafel stehen und von Gabelentz sämtlich um 1508/09 datiert werden. Nach einem lebenden Modell entstand Uff. 6852 F (Abb. 36)⁷⁹, die genaueste Vorstudie zu unserem Johannes; den Mantel finden wir sehr ähnlich drapiert auf einem Blatt mit einem Märtyrer, Uff. 372 F (Abb. 37)⁸⁰, und in Uff. 1283 E (Abb. 38)⁸¹, einer quadrierten und deshalb vermutlich ausgeführten Studie zu einem Täufer; Uff. 395 F (Abb. 39)⁸² schliesslich ist die quadrierte Vorstudie zum Johannes auf Fra Bartolomeos *Sacra Conversazione* von 1509 in San Marco.

⁷⁹ Gabelentz Nr. 237. — Berenson, *Disegni*, Nr. 380.

⁸⁰ Gabelentz Nr. 64. — Berenson, *Disegni*, Nr. 333.

⁸¹ Gabelentz Nr. 207. — Berenson, *Disegni*, Nr. 310.

⁸² Gabelentz Nr. 86. — Berenson, *Disegni*, Nr. 345.



38 Albertinelli, Studie zu einem Johannes d. T.
Florenz, Uff. 1283 E.



39 Fra Bartolomeo, Studie zu der Sacra
Conversazione in S. Marco. Florenz,
Uff. 395 F.

Seit jeher galten alle vier Zeichnungen als Werke Fra Bartolomeos. Sollte sich Albertinelli für seine Tafel also — wie in vergleichbaren Fällen stets angenommen — wieder einmal einer Idee seines begabteren Freundes bedient haben? Oder stammen die vier Zeichnungen vielleicht nicht alle von der gleichen Hand? Die Studie zu der Tafel in San Marco (Abb. 39) ist eindeutig die schönste von ihnen, und ihre Zuschreibung an Fra Bartolomeo kann und soll nicht in Frage gestellt werden. Anders sieht es mit den drei übrigen Blättern aus. Vergleicht man sie mit Uff. 395 F, so stellt man fest, dass bei ihnen der Aufbau der Figuren und der Gewandung stärker vom Umriss her bestimmt ist. Bei Fra Bartolomeo dagegen eine plastische Durchbildung der Formen, hervorgerufen durch betontere Helldunkelkontraste in der Oberfläche; Körper und Gewandung bilden eine dynamische Einheit, deshalb bedarf es auch keiner klaren Trennungslinien. Im Gegensatz dazu wirkt in Uff. 372 F und vor allem in Uff. 1283 E der Oberkörper im Schatten der Gewandung wie herausgeschält durch die lineare Akzentuierung des Rückenkonturs. Sehen wir uns nur die Mäntel an: bei Fra Bartolomeo sind die Falten voller Vitalität — in den beiden anderen Zeichnungen dagegen trotz verwandter Anlage vergleichsweise spannungslose Umhüllungen. Fra Bartolomeo interpretiert die Figur durch die Art der Draperie, verleiht ihr Bedeutung, Dramatik und Pathos. Am augenfälligsten ist das vielleicht bei den oben besprochenen Studien zum Jüngsten Gericht (Abb. 5-11). Noch



40 Fra Bartolomeo, Entwurf zu einer Sacra Conversazione. Windsor Castle, Royal Library, Nr. 12 787 recto.



41 Albertinelli, Kompositionsentwurf zum Carondelet-Altar in Besançon. Rotterdam, Boymans-van Beuningen M 181.

ein Blick auf ein kleines Detail: bei Fra Bartolomeo scheint sich der Mantelknoten in Höhe der Taille plastisch aus der Bildfläche hervorzubauschen, auf den beiden anderen Blättern wirkt er lediglich als ornamentale Form.⁸³

Manchem wird der Versuch, Zeichnungen, die dank gleicher Technik und gleicher Figurentypen so ähnlich in ihrer Gesamtwirkung sind, auf zwei Hände aufzuteilen, fast unzulässig erscheinen. Anders jedoch besteht keine Möglichkeit, sich allmählich grössere Klarheit über Albertinellis Rolle in der Werkstatt von San Marco zu verschaffen. Aufgrund der Übereinstimmungen von Uff. 6852 F, 372 F und 1283 E mit Albertinellis Johannestafel und ihrer gemeinsamen Unterschiede zu einem ganz sicheren Blatt Fra Bartolomeos zögere ich nicht, sie alle drei Albertinelli zuzuschreiben.

Als nächstes versuchen wir, eine annähernde Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des Altars zu gewinnen, dem unser Fragment entstammt. Auf drei Werken kehrt ein Johannes in entsprechender Pose wieder, jeweils deutet er auf die Madonna in der Bildmitte. Die bezaubernd frische Federzeichnung in Windsor machte Fra Bartolomeo unter dem intensiven Eindruck venezianischer Kunst während oder unmittelbar nach seiner Venedig-Reise im Jahre 1508 (Abb. 40).⁸⁴ Das Blatt Boymans-van Beuningen M 181, traditionellerweise auch dem

⁸³ Zu Fra Bartolomeo passen beispielsweise auch nicht die kleinen Skizzen auf Uff. 1283 E.

⁸⁴ Windsor Castle, Nr. 12 787 r. — *Popham-Wilde* (s. Anm. 47), Nr. 117, Abb. 33 A: dort die ältere Literatur. — *O. Millar*, *Italian Drawings and Paintings in The Queen's Collection*, London 1965, Taf. 75. — Es ist nicht der immer wieder betonte Einfluss Giovanni Bellinis, namentlich des S. Giobbe-Altars, allein, der sich in dieser Zeichnung widerspiegelt. Augenscheinlich haben auch Werke Alvise Vivarinis, die ihrerseits natürlich nicht ohne Bellini denkbar sind, Fra Bartolomeo gleichfalls nachhaltig beeindruckt: vgl. die beiden Berliner *Sacre Conversazioni* (*Berenson*, *Pictures*, Ven., Abb. 335-340) und den nah verwandten Bildentwurf Windsor Castle Nr. 069 (*Popham-Wilde*, Nr. 31, Taf. 160).



42 Werkstatt von San Marco, Madonna mit Kind und Heiligen.
Charlotte (N. C.), Mint Museum.

Frate zugeschrieben, hat jüngst Borgo mit überzeugenden Gründen als einen ersten Entwurf Albertinellis zu dem Altar in Besançon interpretiert (Abb. 41).⁸⁵ Der Tondo in Charlotte, N. C. (Abb. 42), das einzige vergleichbare Tafelbild, gilt als Arbeit Ridolfo Ghirlandaios oder Albertinellis⁸⁶, dürfte aber eher einem der unbekanntenen Mitarbeiter in der Werkstatt von San Marco zuzuschreiben sein.⁸⁷

⁸⁵ *Borgo*, Carondelet, p. 366 ff., Abb. 6.

⁸⁶ Mint Museum of Art, Nr. 43.1, Kress Nr. 1181. — *F. R. Shapley*, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools XVI-XVIII Century*, London 1973, p. 18 f., Abb. 34.

⁸⁷ In folgenden Zeichnungen Fra Bartolomeos finden sich weitere Johannesfiguren, die sich mit unserem Fragment auch noch vergleichen lassen: in den Entwürfen Boymans-van Beunigen M 192 und Rom, Gabinetto delle Stampe, Nr. 127 618 zu dem Altar in Besançon (*Borgo*, Carondelet, Abb. 10 und 7); in Windsor Castle Nr. 12 786 v, einem Blatt mit Johannes und einem bärtigen Heiligen, nah verwandt unserer Abb. 40 (bereits von *Popham-Wilde*, Nr. 112, Abb. 30 beobachtet; Pendant dazu könnte, trotz des etwas kleineren Formats, die Zeichnung Nr. 2173 der Graphischen Sammlung München sein — *Gabelentz* Nr. 332, Taf. 4 —; *Gabelentz'* Datierung um 1500 ist eine um 1508 vorzuziehen); zuletzt ist die Einzelstudie eines schreitenden Johannes, Boymans-van Beunigen M 133, *Gabelentz* Nr. 593, zu nennen. — In diesem Zusammenhang möchte ich hinweisen auf Albertinellis verschollene Tafel mit den hl. Sebastian und Johannes d. T., die die Aufschrift *Orate pro Mariotto Pictore* trug und von *D. Moreni*, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, III, Florenz 1792, p. 68, in dem Johannes d. T. geweihten Monastero di Lapo (an der Via Faentina) beschrieben wird; vgl. auch *Vasari-Milanesi* IV, p. 226.

Die Gegenüberstellung führt dazu, in der ursprünglichen Gesamtkomposition eine Reduktion von Albertinellis Bildentwurf in Rotterdam zu vermuten. Dort steht, wie auf unserer Tafel, Johannes auf einer Plattform, hinter der sich die Landschaft in ähnlicher Weise leicht bewegt bis in halbe Höhe erstreckt. Dort deutet zudem die Rechte des Täuflers in die Wolken, auf denen die Madonna thront, vergleichbar der Situation unseres Fragments, wo anstelle der Anstückungen rechts ursprünglich Randzonen von Wolken gewesen sein könnten. Von einer Reduktion war die Rede deshalb, weil links und demnach auch rechts sich jeweils nur ein Heiliger befunden haben kann. Auf unserer Tafel ist die Landschaft links von Johannes in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten und dementsprechend dort eine weitere Figur — wie der Sebastian der Zeichnung — nicht vorstellbar.

Das Ergebnis dieser Beobachtungen für die Werkstattpraxis von San Marco ist folgendes. Albertinelli greift zwar mit seiner Johannesfigur in Boymans-van Beuningen M 181 gewisse ältere Gedanken Fra Bartolomeos (Windsor 12 787) auf, liefert jedoch mit der Gesamtkomposition der Zeichnung ein eigenes Projekt für den Carondelet-Altar. Teilweise wird es in der Ausführung verwirklicht. Zugleich dient ihm der eigene Entwurf als Ausgangspunkt für ein weiteres, weniger anspruchsvolles Tafelbild, wie uns Uff. 6852 F (Abb. 36) und unser Fragment beweisen. — Zu diesem Zeitpunkt erscheinen uns Fra Bartolomeo und Albertinelli als gleichwertige Partner, die miteinander und selbständig nebeneinander arbeiten, so wie es auch der eingangs erwähnte Vertrag vom 5. Januar 1513 über die Auflösung ihrer gemeinsamen Werkstatt vermuten lässt.

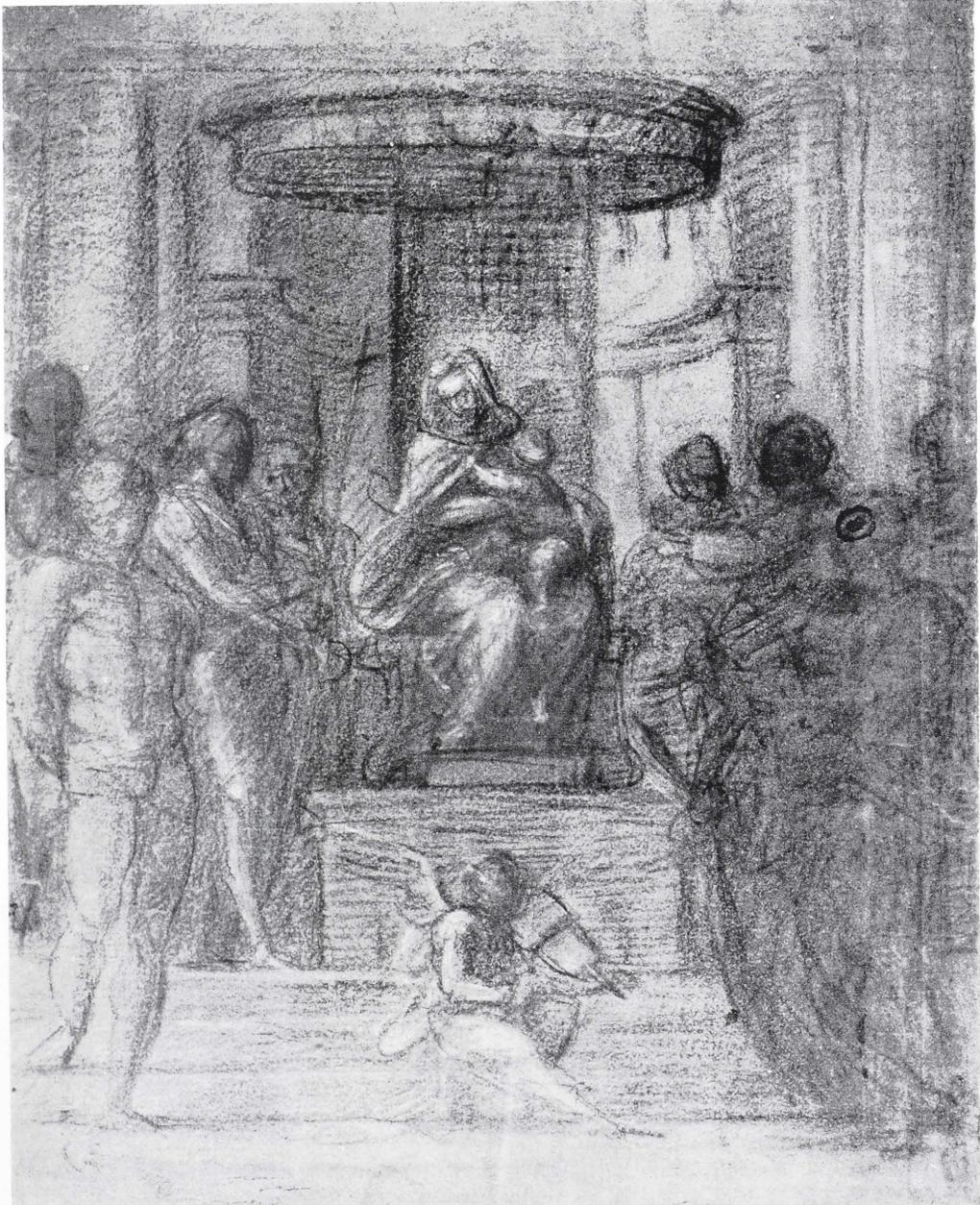
An die Betrachtung von Boymans-van Beuningen M 181 und den Carondelet-Altar schliessen sich in diesem Zusammenhang wie von selbst einige Bemerkungen zu einer Gruppe von Zeichnungen an, die etwa gleichzeitig entstanden sind und jeweils Sebastiansfiguren allein oder an wichtiger Stelle zeigen: es sind Fra Bartolomeos monumentaler Bildentwurf Boymans-van Beuningen M 198 (Abb. 43)⁸⁸ für eine nicht ausgeführte oder verlorene grosse Sacra Conversazione und die beiden Doppelstudien Uff. 364 F (Abb. 44)⁸⁹ und 360 F (Abb. 45).⁹⁰ Die beiden Blätter in den Uffizien wurden immer Fra Bartolomeo zugeschrieben und als Vorzeichnungen zu dem Altar in Besançon interpretiert. Sie bieten sich als Paradebeispiel für vergleichendes Sehen an.

Zunächst ist festzustellen, dass sie nicht von einer Hand stammen. Das eindeutig qualitativere Blatt ist Uff. 364 F. Mit den zwei Alternativentwürfen eines muskulösen, federnd eine Stufe hinabsteigenden jungen Mannes hat Fra Bartolomeo wohl weniger eine Studie zu dem Sebastian des Carondelet-Altars anfertigen, als sich vielmehr grössere Klarheit über Haltung und Details der entsprechenden Figur auf Boymans-van Beuningen M 198 verschaffen wollen. Neben der Spontaneität und Kraft, neben den Pentimenten von Uff. 364 F wirkt Uff. 360 F wie eine Kopie, wenn auch wie die eines guten Zeichners. Die Figur rechts ist eine getreue Wiederholung, diejenige links ein Alternativvorschlag zum Vorbild. Die Binnenzeichnung ist genauer und pedantischer. Am auffallendsten ist der eingedrückte und nachgezogene Figurenkontur, der den Eindruck von Leichtigkeit, Improvisation, Elastizität mindert, den Uff. 364 F in so starkem Masse hervorruft. An Einzelheiten betrachte man beispielsweise die flüchtig angedeutete Hand in Uff. 364 F, die in Uff. 360 F zu einer Art lappigem Fingerhandschuh wird.

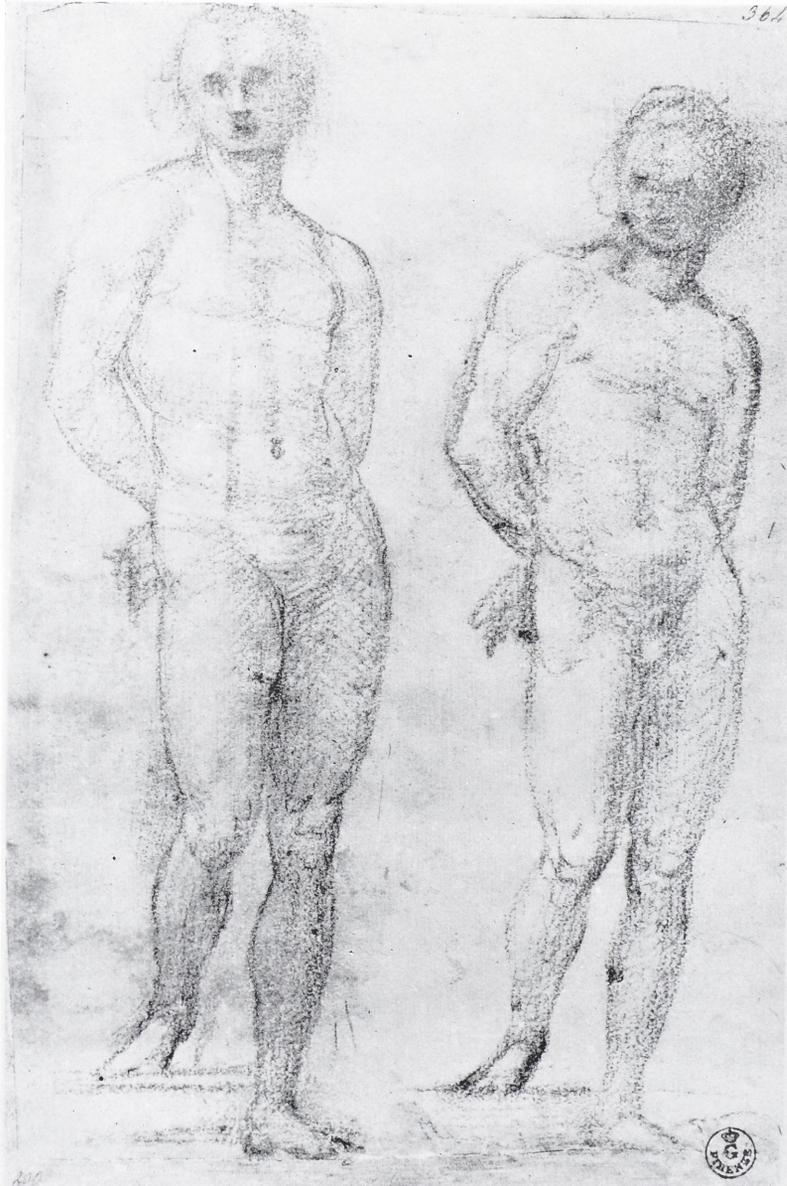
⁸⁸ *Gabelentz* Nr. 658.

⁸⁹ *Gabelentz* Nr. 57. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 327.

⁹⁰ *Gabelentz* Nr. 53. — *Berenson*, *Disegni*, Nr. 324. — *Borgo*, *Pietà*, p. 467, Abb. 25.

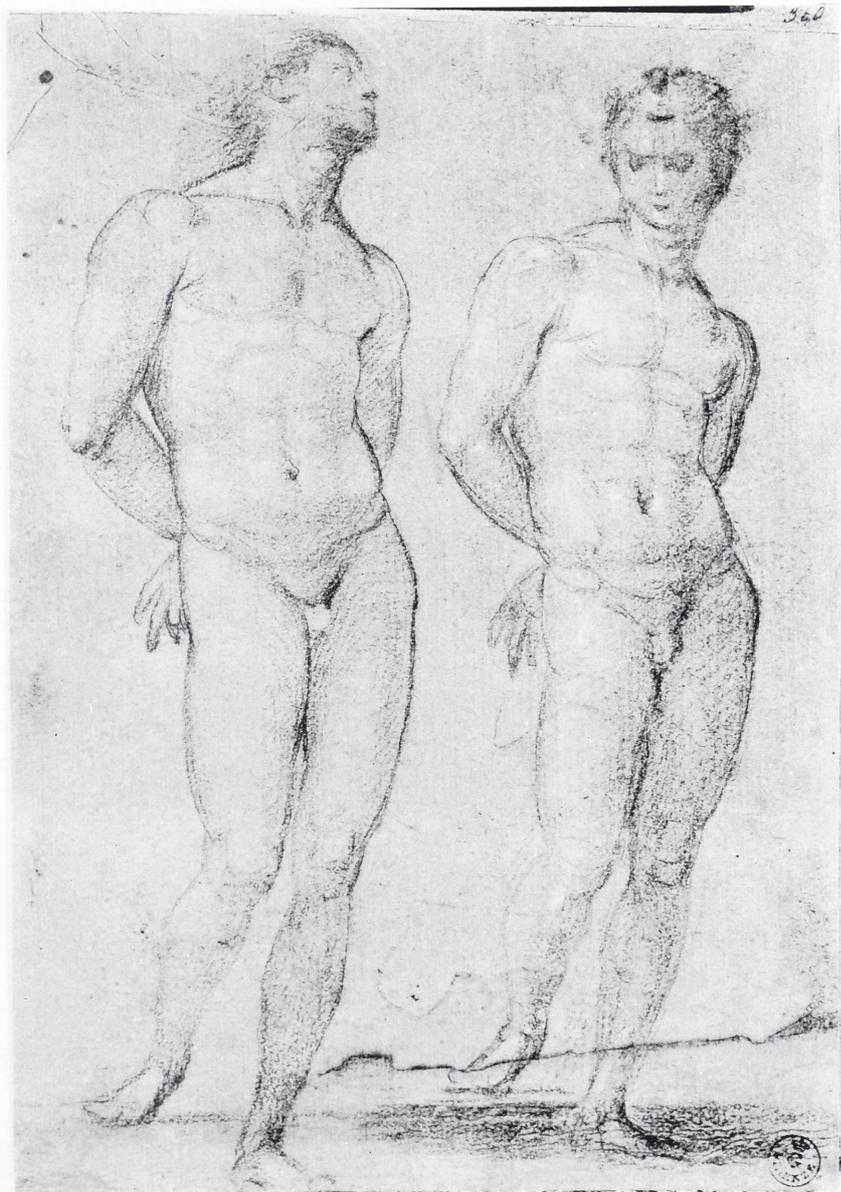


43 Fra Bartolomeo, Entwurf zu einer Sacra Conversazione. Rotterdam, Boymans-van Beuningen M 198.



44 Fra Bartolomeo, Studien zu einem hl. Sebastian. Florenz, Uff. 364 F.

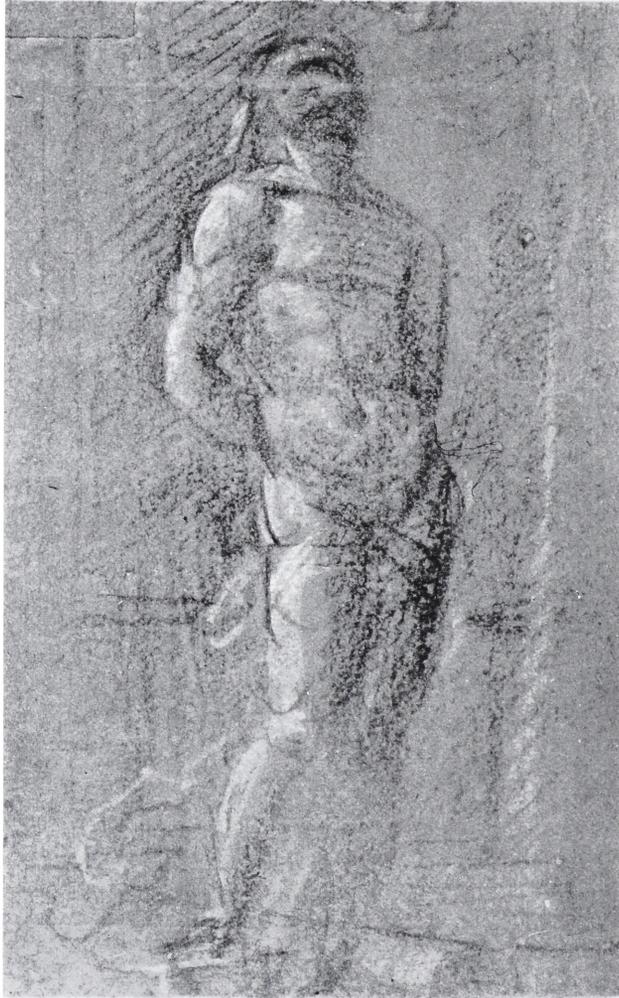
Der Zeichner von Uff. 360 F ist Albertinelli. Es finden sich die nämlichen Unterschiede zu Uff. 364 F wie zwischen den besprochenen Johannesstudien (Abb. 36-38) und dem entsprechenden Blatt Fra Bartolomeos (Abb. 39). Auch hier die Vorliebe für die klarer begrenzende Linie; in der Skizzierung des aufwärts gewandten Kopfes mit den zurückfliegenden Haaren ausserdem eine direkte Parallele zu der Chiaroscuro-Studie des verzweifelten Mönches, die er viele Jahre zuvor für das Jüngste Gericht ausführte (Abb. 17). Weiter spricht für Albertinellis Autorschaft, dass sein erster Entwurf zum Carondelet-Altar (Abb. 41) den Sebastian



45 Albertinelli, Studien zu einem hl. Sebastian. Florenz, Uff. 360 F.

in gleicher Haltung zeigt. Da diese Haltung von beiden Künstlern für die Ausführung gewählt wurde, ist eigentlich nur diese linke Figur auf Uff. 360 F als direkte Vorstudie, und zwar Albertinellis, zu dem Altar in Besançon anzusehen.⁹¹

⁹¹ Verschiedentlich wurde auf den peruginesken Charakter dieser Figur hingewiesen. Es war in diesem Fall also nicht Fra Bartolomeo, sondern Albertinelli, der sich mit Perugino auseinandersetzte.



46 Fra Bartolomeo, Ausschnitt aus einem Skizzenblatt.
Rotterdam, Boymans-van Beuningen M 15 b.

Eine weitere, kleine Skizze Fra Bartolomeos, Boymans-van Beuningen M 15 b (Abb. 46), zeigt einen nah verwandten Sebastian und wurde deshalb gleichfalls als Studie zum Carondelet-Altar interpretiert.⁹² Da dieser Sebastian jedoch vor einer flüchtig angedeuteten Nische steht⁹³, könnte es sich um einen ersten Entwurf zu dem in Frankreich verschollenen Hl. Sebastian handeln, über den Vasari u.a. schreibt: *dicesi che stando in chiesa per mostra questa figura, avevano trovati i frati nelle confessioni donne che nel guardarlo avevano peccato per la leggiadra e lasciva imitazione del vivo datagli dalla virtù di Fra Bartolomeo.*⁹⁴

⁹² Gabelentz Nr. 475.

⁹³ Das schliesst eine geplante Zugehörigkeit zu einer Sacra Conversazione aus. Vgl. den verwandten, doch neben dieser Figur vergleichsweise steif wirkenden Sebastian Albertinellis auf der Münchner Verkündigungstafel.

⁹⁴ Vasari-Milanesi IV, p. 188.

Nachdem das Verhältnis von Fra Bartolomeo und Albertinelli in einzelnen Punkten genauer geklärt werden konnte und unsere Vorstellung von Albertinelli als Zeichner etwas präziser und reicher geworden ist, erinnern wir uns wie eingangs, dass Vasari von Albertinelli als *un altro Fra Bartolomeo* spricht. Mit dieser Bemerkung war und ist das Verhältnis beider Freunde treffend gekennzeichnet. In seinen guten Momenten kann Albertinelli an Fra Bartolomeo heranreichen, z.B. in seiner Heimsuchung in den Uffizien. Nie jedoch hätte Vasari daran gedacht und auch uns käme es nie in den Sinn, Fra Bartolomeo „un altro Albertinelli“ zu nennen.

A N H A N G

Dokumente aus dem Archiv von S. Maria Nuova

Dokument I

ASF, S. Maria Nuova, filza 1263 (filza 61 di Cancelleria), fol. 501 r:

1499, 22. April

*Vertrag zwischen Gerozzo Dini und Fra Bartolomeo über Ausführung eines jüngsten Gerichts über dem Grab der Monna Venna degli Agli, der Mutter Dinis*⁹⁵

Sia noto e manifesto a chi vedrà la presente ischritta chome Gierozzo di Nicholo di Sandro Dini aluogha a dipingnjere questo 22 d'aprile 1499⁹⁶ a Bartolomeo di Pagholo dipintore chiamato Baccino uno giudicio cioè Christo cho 12 apostoli e cholla gierarchia degli angeli e nostra donna ed Elia ed Enoch profeti e sancto Michele Archangelo e chon tutte le chose appartenente a esso giudicio sechondo la forma che dice el sancto vangelo della prima domenicha dell avento di Christo [*Luk. 21, 25-33*], le quali figure detto Baccino debbe dipingnjere diligente mente nel chiestro di sancta Maria nuova di Firenze sopra alla sepoltura dove è sepulta oggi monna Venna di Gierozzo degli Agli e piu debbe dipingniere ne' pilastri dallato detta m.a Venna da uno de' detti pilastri e dalaltro pillastro debbe dipingniere Gierozzo Dini: del quale giudicio e figure il detto Gierozo di Nicholò Dini s'obriga a dare e paghare al detto Baccino fior. trenta larghi d'oro in oro chon patto che detto Gierozzo Dini debbe dare al presente a detto Baccino fior. cinque larghi d'oro in oro, e' resto quando arà finito detta dipintura, la quale dipintura il detto Baccino s'obriga avere finita di dipingnjere per tutto el mese di luglio prossimo 1499 a venire, il quale giudicio e figure detto Baccino debbe e obrighasi a mettere buoni e perfetti cholori e azurri oltramarini e verdi e gialli e rossi e lachche finissime e oro fine di fior. larghi dove s'apartiene a mettere ne' santi e ne' luoghi chonsueti chon buona e perfetta dischrezione e però oservare il detto Gierozo Dini obrigha sè e sue eredi e beni presenti e futuri a paghare al detto Baccino nel modo e forma detto di sopra i detti fior. 30 larghi d'oro in oro ...

Dokument II

ASF, S. Maria Nuova, filza 5080, Quaderno di cassa 1497-1500, fol. 81 v, 82 r:

1499, 22. April und 4. Oktober

Zahlungen Gerozzo Dinis an Fra Bartolomeo

1499. Bartolomeo di pagholo dichontro deauere f. 10 larghi doro inoro messi... ⁹⁷ 172 di Gierozzo di nicholo dini che sono persuo chonto di una dipintura fafare nelchiestro delosa	f. 10
Bartolomeo dipagholo detto Baccino dipintore dedare addi 22 daprile 1499 f. cinque larghi inoro porto lui per parte di lauoro a dipingniere vngudizio nelchiestro dellosa porto lui	f. 5 l. inoro
È addi 4 dottobre 1499 f. cinque larghi larghi inoro porto lui	f. 5 l. inoro

⁹⁵ Zitiert nach *Bagnesi-Bellincini*, a.a.O., p. 64, der den ganzen Vertragstext veröffentlicht hat. Vgl. Anm. 6.

⁹⁶ Die letzte 9 der Jahreszahl ist undeutlich geschrieben. Dass es sich jedoch nicht um 1497 oder 1498, sondern nur um den 22. April 1499 handeln kann, geht daraus hervor, dass Fra Bartolomeo wie im Vertrag vorgesehen am gleichen Tag eine Vorschusszahlung von 5 Goldflorin erhielt (Dok. II).

⁹⁷ Unleserlich.

Dokument III

ASF, S. Maria Nuova, filza 5080, fol. 81 v⁹⁸:

1499, 31. Oktober

Zahlung Gerozzo Dinis für grosse intarsierte Steinplatten

Gierozzo di Nicholo dini ...

E addi 31 dottobre 1499 L. XI per lui a francesco difilippo scharpellatore perlaluluta di braccia x di lastroni intarsati per murare direrto alla dipintura si fa inelchiostro delossa f. 1 L. 4

Dokument IV

ASF, S. Maria Nuova, filza 1263, fol. 499:

1499, 12. Dezember

Vertrag zwischen Gerozzo Dini und Chimenti del Tasso über Ausführung eines Gitters vor dem Grab der Monna Venna

Sia noto achi vedra lapresente ischritta chome questo 12 didicenbre 1499 chimenti di francesco deltasso lengniaiuolo a tolto a fare da gierozzo di nicholo di sandro dini vna gielosia di lengniamme di noce che a stare inanzi alla sepoltura doue e sepulta Monna venna di gierozzo degli agli nel chiostro dalossa di sancta Maria nuova che a stare sechondo il disengnio chedetto chimenti del tasso madato echonpatto che adetta gelosia detto chimenti debbi mettere otto punte di ferro di sopra al chornicione di ferro che sieno vno mezzo braccio sopra al chornicione e porre detta gielosia cioe fermarla a tutte sue ispese inanzi adetta sepoltura chome lui mafatto il disengnio e io gierozzo di nicholo dini sopradetto gli debbo dare di detta gielosia f. dodici larghi e al presente debbo dargli f. sei larghi doro e resto gli debbo dare quando detto chimenti a fatto e posta la detta gielosia laquale gielosia prometto averla fatta e posta ameza quaresima che uerra ... (*es folgen die Zahlungsvereinbarungen; geschrieben von Gerozzo Dini, gegengezeichnet von Chimenti del Tasso*).

Io zanobi dichimenti ebbi questo di 25 dimagio 1500 f. 2 larghi doro inoro dagerozzo dini peresto della gelosia glifacemo e dabiamo fatto f. 2

Dokument V

ASF, S. Maria Nuova, filza 1263, fol. 501 v⁹⁹:

1501, 11. März

Restzahlung an Mariotto Albertinelli und Fra Bartolomeo nach Vollendung des jüngsten Gerichts

† Yhs. M. MCCCC.

Io Mariotto di Biagio ho ricevuto quessto di 11 di marzo 1500 fior. undici larghi d'oro in oro per resto della dipintura ho fatta nel chiostro di Sancta Maria nuova dove dipinsse Bartolomeo di Pagholo dall'ossa sopra la sepoltura dove è sepolta mona Venna degli Agli e per mia fatica mi dà e' detti fior. undici lar. doro in oro per resto di quello che io v'ò dipinto e di quello che àvuto detto Bartolome(o) di Pagholo che n'ebi fior. tre lar. d'oro in oro e barjli tredicj di vino per chonto del detto Bartolomeo, chome diceva detta scritta e però ho fatto questa di mia propia mano detto di e di licenza del detto Bartolomeo presi e' detti danari cioè fior. tre lar. e barili tredici di vino per resto del chonto di detto Bartolomeo.

⁹⁸ Die von *Milanesi* (*Vasari-M.* IV, p. 178, Anm. 1) transkribierten, über Dok. II und III hinausgehenden Zahlungen auf fol. 81 v haben nichts mit dem Jüngsten Gericht zu tun.

⁹⁹ Zitiert nach *Bagnesi-Bellencini*, a.a.O., p. 65.

Dokument VI

ASF, S. Maria Nuova, filza 10, Fondazione et Ordini..., fol. 19 v¹⁰⁰:

Ohne Datum

Vorschrift für die Ausstattung von S. Maria Nuova

Come non si dee fare cappella, o, scultura ouero lauorio, o armi nello spedale o, in luogo alcuno aesso appartenente

Anchora statuiamo e ordiniamo che niuno spedalingo ouero rettore, o, uero conuerso, o, familiare, o, seruigiale, o, qualunche ufficiale si sia del detto spedale presenti, o, futuri presumma perdirecto, o, indiretto per mettere, o, consentire che ... sia fatto alcuna opera o, lauorio hedificio muro cappella altare oratorio sepultura o, munimento dipintura imagine armi, o, bandiere ouero lettere, ouero alcuna d'esse cose o, alcuna altra opera o, lauorio per qualunche modo o, forma per alcuna persona comune o, collegio ouero uniuersita senza expressa licentia et contentimento de padroni del sopradetto spedale, saluo che non fusse dipintura ouero imagine de santi o, altre cose che si faccessino a diuotione e ornamento dello spedale, nel qual caso sia lecito di far fare tale immagine o dipintura che etiamdio con lettere sempre non dimeno intendendo che non si faccia alcuna arme ouero segnali d'arme

¹⁰⁰ Fol. 1-31 dieser *filza* enthalten Bestimmungen aus der Gründungszeit des Spitals in einer Abschrift des Notars Jacopo Contrini aus dem Jahre 1563. Diese Bestimmungen besaßen noch 1563 ihre Gültigkeit und kamen demnach auch um 1500 zur Anwendung.

RIASSUNTO

Tema principale dell'articolo è l'identificazione di alcuni disegni di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli, di qualche ritratto e la collaborazione tra i due artisti in due fasi importanti della loro attività in comune. I nuovi disegni per il Giudizio Universale dello Spedale di S. Maria Nuova, commissionato a Fra Bartolomeo il 22 aprile 1499, compiuto dall'Albertinelli l'11 marzo 1501, sono: di mano di Fra Bartolomeo uno studio per il profeta Elia a Napoli (fig. 8), due studi per il monaco visto da dietro, a Lille e negli Uffizi (figg. 10 e 11), tre schizzi per i diavoli nel fondo paesaggistico, a Rotterdam e a Birmingham (figg. 23-25) e un disegno per un ritratto, il primo noto dell'artista, a Rotterdam (fig. 27); di mano dell'Albertinelli sono: uno studio a chiaroscuro su tela agli Uffizi (fig. 17) che si basa su due disegni del Frate a Rotterdam (fig. 9) e uno schizzo a penna per uno dei distrutti pilastri laterali, al Louvre (fig. 30); per un disegno ad Oxford (fig. 16), ultimamente sempre attribuito a Fra Bartolomeo, viene confermata la tradizionale paternità di Mariotto. Al piccolo gruppo di studi dell'Albertinelli per il Giudizio si collega qualche nuovo disegno a punta d'argento: un uomo seduto con un turbante a Windsor Castle (fig. 18), un santo barbuto agli Uffizi (fig. 19) e una Madonna col Bambino al British Museum, no. 1910-7-16-16.

L'autore dimostra che l'Albertinelli è responsabile per l'esecuzione dell'affresco dall'altezza dei tre angeli in giù. Secondo il Vasari l'artista eseguì diversi ritratti, che purtroppo oggi sono quasi tutti perduti. Lo spedalingo di S. Maria Nuova viene identificato con Giovanni dell'Antella. Possiamo farci ancora un'idea del ritratto del Bugiardini seduto, che si trovava originariamente al posto del giovane che si tira fuori del sepolcro, dipinto da Matteo Rosselli nel 1628, grazie a un disegno del Frate a Londra (fig. 26) e ad una copia contemporanea al Louvre (fig. 3). Fra Angelico non si trova tra i beati, come dice il Vasari, e non fu dipinto dall'Albertinelli. È l'apostolo calvo, visto di profilo, nel gruppo di sinistra, dipinto da Fra Bartolomeo (fig. 28), per il quale si trova un disegno preparatorio a Rotterdam (fig. 27). Nel secondo apostolo da sinistra con i lineamenti melancolici viene riconosciuto un autoritratto di Fra Bartolomeo. Il disegno a penna al Louvre, opera di Mariotto (fig. 30), mostra Monna Venna degli Agli, sopra la cui

tomba fu fatto l'affresco, mentre due disegni di mano del Frate a Rotterdam potrebbero invece rappresentare il donatore Gerozzo Dini (figg. 31 e 32).

Nella seconda parte dell'articolo l'autore si occupa di qualche opera eseguita durante gli anni di collaborazione di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli nella bottega di San Marco (1509-1513). Pubblica un San Giovanni Battista della collezione Wiehen in Baviera (figg. 34 e 35) come opera di Mariotto e collega con questa tavola, frammento di una pala d'altare più grande, quattro studi agli Uffizi, tutti attribuiti al Frate. Riconosce per ragioni stilistiche nei primi tre (figg. 36-38) la mano dell'Albertinelli. Sembra che la composizione originaria della pala di Mariotto di cui faceva parte il frammento, fosse una versione semplificata di un disegno dell'artista per l'altare di Besançon (fig. 41).

Dei due fogli degli Uffizi che mostrano due studi alternativi per un San Sebastiano, considerati ambedue come schizzi di Fra Bartolomeo per la pala di Besançon (figg. 44 e 45), il primo viene interpretato come studio per una Sacra Conversazione non eseguita o perduta (fig. 43) e il secondo come studio preparatorio non del Frate, ma dell'Albertinelli, per la figura corrispondente a Besançon. Un piccolo schizzo a Rotterdam (fig. 46), anch'esso inserito tra gli studi per la pala di Besançon, potrebbe invece essere una prima idea per il famoso San Sebastiano di Fra Bartolomeo che è andato perduto in Francia.

Bildnachweis:

KIF: Abb. 1, 13, 20, 21, 22, 28, 29, 39, 44, 45. - Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 2, 11, 14, 15, 17, 19, 36, 37, 38. - Musées Nationaux, Paris: Abb. 3, 10, 30. - Alinari: Abb. 4. - Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: Abb. 5, 6, 7, 9, 23, 24, 27, 31, 32, 33, 41, 46. - Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel: Abb. 8. - Staatliche Graphische Sammlung, München: Abb. 12. - Ashmolean Museum, Oxford: Abb. 16. - By Gracious Permission of Her Majesty Queen Elizabeth II: Abb. 18, 40. - Barber Institute of Fine Arts, Birmingham: Abb. 25. - British Museum, London: Abb. 26. - Dr. Joseph Wiehen, Reichenhart: Abb. 34, 35. - Mint Museum of Art, Charlotte, N.C.: Abb. 42.