

## ZU MADONNENRELIEFS DES NICCOLÒ DI GIOVANNI FIORENTINO

von Stanko Kokole

Die Madonnenreliefs des Niccolò di Giovanni Fiorentino sind in der internationalen Forschung bisher bedauerlicherweise fast unberücksichtigt geblieben. Ohne den Anspruch auf endgültige Lösung aller mit dieser Komponente in seinem Schaffen verknüpften Probleme zu erheben, wird in vorliegendem Beitrag versucht, anhand zweier neuer Attributionsvorschläge weitere Anhaltspunkte zur Klärung von Niccolòs künstlerischem Werdegang zu geben, der eingehender in diesem Heft der "Mitteilungen" von Samo Štefanac erörtert wird.<sup>1</sup>

Unsere Darlegung wird von zwei bekannten Madonnenreliefs des Meisters ausgehen, die sowohl das hohe Qualitätsniveau als auch die charakteristischen formalen Eigenschaften seiner eigenhändigen Werke besonders deutlich vor Augen führen. Das erste Beispiel ist die Madonna mit dem Kind in der Lünette des Hauptportals der Franziskanerkirche in Hvar (Lesina) (Abb. 1). Sie ist schon um 1470 entstanden und zählt demnach zu Niccolòs frühesten bildhauerischen Werken in Dalmatien, wo er seit 1467 nachweisbar ist.<sup>2</sup> Unser zweites Beispiel, die Madonna aus der Franziskanerkirche in Orebić auf der Halbinsel Pelješac bei Dubrovnik (Abb. 2) dürfte dagegen mindestens zehn Jahre jünger sein und vertritt schon entschieden Niccolòs reifen Stil.<sup>3</sup> Obwohl keines der beiden Reliefs als ein Werk des Florentiners dokumentarisch belegt ist, ist ihre Zuschreibung durch engste Analogien mit seinen besten einwandfrei dokumentierten und datierten Arbeiten gesichert. Vor allem in ihren Gesichtszügen und in der Gestaltung der Hände führt die Madonna von Orebić die stets wiederkehrenden Merkmale von Niccolòs Meißelführung paradigmatisch vor Augen.<sup>4</sup> Besonders charakteristisch für seine persönliche Schaffensweise sind die folgenden physiognomischen Details: ein breites Gesicht, das durch den eigenartig ausgeweiteten Unterkiefer mit einem sich leicht vorwölbenden Kinn abgerundet wird, eine geradlinig geformte schmale Nase, mandelförmig gerundete Augen und der kleine zierliche Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln. Kaum weniger kennzeichnend sind die eleganten, glatten Hände mit überlängten, schlanken Fingern und dem abgespreizten, oft unnatürlich gekrümmten Daumen. Die bisherige Forschung im Adria-Raum hat durch überzeugende neuere Zuweisungen schon mehrmals bewiesen, daß die oben aufgezählten Stilmerkmale seiner zahlreichen plastischen Werke "fast als Signatur" des Niccolò di Giovanni angesehen werden können.<sup>5</sup> Es scheint demnach berechtigt, sie als Leitfaden auch bei unserer Suche nach den materiellen Beweisen für eine Schulung in seiner Heimatstadt Florenz zu gebrauchen.

Dabei fiel unser Augenmerk auf das bisher wenig beachtete Madonnenrelief (Abb. 3-5) an der Seitenfassade des Palazzo Rosselli Del Turco, ehem. Borgherini (Borgo SS. Apostoli, 17-19). Der heutige Palast wurde bekanntlich erst um 1507 von Baccio d'Agnolo für Salvi di Francesco Borgherini gebaut, jedoch liefert uns seine Entstehungszeit für die Madonna, die heute im Erdgeschoß oberhalb von zwei auf sie bezogenen Inschriften eingemauert ist, lediglich einen *terminus post quem non*.<sup>6</sup> Die Nischenrahmung des Tabernakels entspricht nämlich nicht den Dimensionen des viel kleineren Reliefs, sondern korrespondiert nur mit den flankierenden Fenstergewänden. Die Madonna ist in die Rückwand eingemauert und unten auf eine zusätzliche rechteckige Steinplatte aufgesetzt. Die das Relief umgebende



1 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna mit Kind. Hvar, Franziskanerkirche.

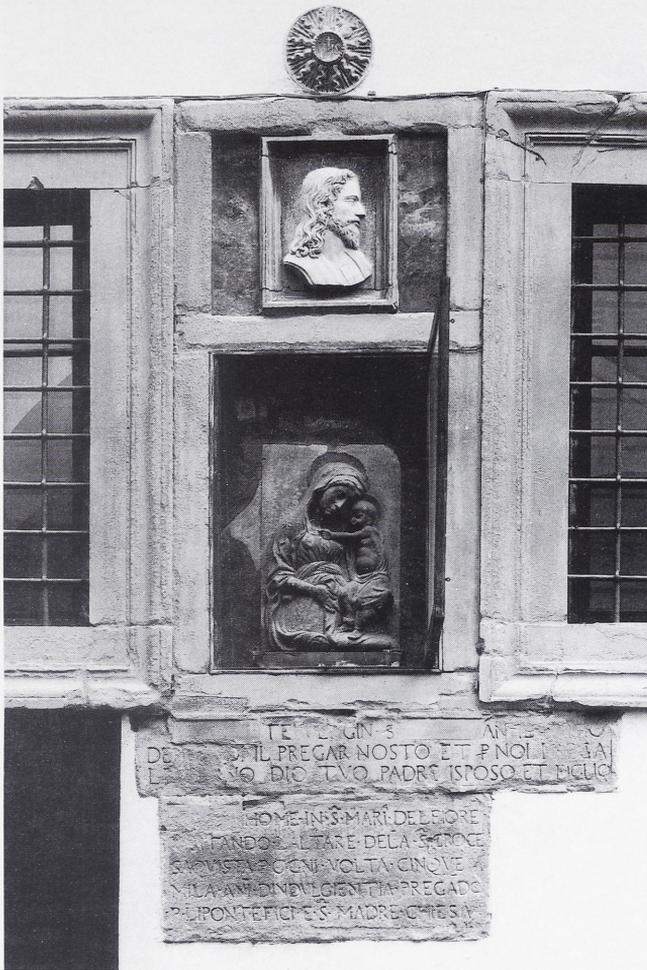


2 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna mit Kind. Orebić, Franziskanerkirche.

Wandfläche des Tabernakels ist von verblaßten Freskenfragmenten bedeckt, die einen cinquecentesken Charakter aufweisen. Über dem Kopf der Madonna sind zwei fliegende Engel mit einer Krone, links ein heiliger Bischof (wahrscheinlich der hl. Nikolaus), rechts Franz von Assisi oder der hl. Bernardino von Siena zu sehen. Der *intonaco* dieser Wandmalereien überdeckt an zwei Stellen den oberen Reliefrand. Das Relief war deshalb ursprünglich kaum für seinen heutigen Platz am Palazzo Borgherini bestimmt, sondern wurde — zusammen mit dem kleineren Profilkopf Christi und dem IHS-Emblem des hl. Bernardino von Siena — wohl schon im 16. Jh. aus Gründen der Devotion eingemauert. Es spricht also nichts dagegen, daß die Entstehungszeit der Madonna der des Palastes erheblich vorangeht.<sup>7</sup>

Das auf der Oberfläche an manchen Stellen leider beträchtlich verwitterte Relief (86 x 55 cm) aus lokalem gelblich-braunem Kalksandstein (*macigno* oder *pietra forte*) stellt die Muttergottes in Halbfigur dar. Die aufrecht stehende Madonna mit leicht geneigtem Kopf umfängt mit ihrer linken Hand behutsam das halb entblößte Kind, das mit den Beinen unsicher auf einem Kissen steht und sich scheu an seine Mutter schmiegt. Mit seiner Rechten umarmt der Kleine sie von hinten, während sein linkes Händchen die vor der Brust herabhängenden Enden ihres Schleiers ergreift. Somit wird die rechte Seite des Reliefs durch die Wölbung des Madonnenkopfes und den Leib des Knaben harmonisch abgerundet. Eine kompositorisch nicht weniger geglückte Rolle spielt auf der linken Seite das dicke Manteltuch, das den Kopf der Madonna einhüllt, und von Schulter und Oberarm herabfallend, in welligen Falten am unteren Reliefrand 'ausklingt'.

Bei eingehender Betrachtung weist die Madonna Borgherini im Vergleich mit der Madonna von Orebić (Abb. 2) viele Merkmale von Niccolòs persönlicher Meißelführung auf. Sowohl ihre Augen, Nase, Mund und breite Backenknochen als auch die über der Stirn geteilten Haare und das den Kopf bedeckende Manteltuch sind gut vergleichbar, ebenso die Hände mit den langen spitzen Fingern, die spielerisch in die Mantelfalten greifen und zugleich das Kind zärtlich liebkosend anrühren. Sogar die vollplastisch gerundeten Körperformen, vor allem die polsterartigen kurzen Füßchen des Kindes sind in den Einzelheiten analog, obschon bei der Madonna Borgherini viel summarischer gestaltet. Unter Berücksichtigung der Verschiedenheit des Materials — seiner Struktur entsprechend, erlaubt der gröber granuliert Sandstein nicht die detaillierte Ausführung feinerer Steinarten — scheint daher die Vermutung, daß es sich um zwei Werke derselben Künstlerhand handeln könnte, sicherlich nicht zu gewagt. Die erheblichen Unterschiede in dem Gewandstil wirken auf den ersten Blick dennoch befremdend. Die Mantel- und Kleidfalten der Madonna von Orebić sind nämlich nicht nur ganz anders geordnet und reicher artikuliert, sondern auch feiner in der Ausführung der Einzelheiten. Diese formale Diskrepanz könnte aber eine Erklärung in dem vermutlich erheblichen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Werken finden, die zwei deutlich unterscheidbare Entwicklungsstufen von Niccolòs persönlichem Stil verträten. Wie schon mehrmals hervorgehoben wurde, charakterisiert eine weniger artikuliert Drapierung gerade die ersten Werke des Niccolò in Dalmatien, während in seiner reifen Phase seit Anfang der 80er Jahre die Tendenz zum betonten Formenreichtum ständig zunimmt.<sup>8</sup> Infolgedessen scheint es sicher berechtigt, bei einem mutmaßlichen Werk Niccolòs in Florenz, das *ipso facto* vor seiner Übersiedlung nach Dalmatien entstanden sein muß, die formalen Eigenschaften seiner frühesten dalmatinischen Arbeiten in noch erheblich rudimentärer Form zu erwarten. Die Faltenführung der Madonna Borgherini läßt sich zum Teil tatsächlich besser als mit dem Relief in Orebić mit der wenigstens zehn Jahre älteren Hvarer Madonna (Abb. 1) vergleichen, wo eine ähnlich schlichte, parallelfaltige Ausarbeitung des Kleides der Maria und ähnliche fließende Faltenlinien des von der Brüstung herabfallenden Manteltuchs vorkommen. Es ist kaum nötig hervorzuheben, daß das Florentiner Relief auch im Vergleich mit der Madonna in Hvar in der Ausführung erheblich unsicherer erscheint. Es genügt nur, die beiden Kindergestalten zu vergleichen. Der Knabe



3 Florenz, Palazzo Rosselli Del Turco, ehem. Borgherini, Madonnennische an der Platzfassade.

im Hvarer Relief wirkt anatomisch artikulierter und ist in der Gebärdensprache — z. B. im virtuoson Spiel der Finger — einfallsreicher aufgefaßt als das im Ganzen noch befangene Kind der Madonna Borgherini. Abgesehen von dem lokalen Sandstein, der für die Madonna Borgherini einwandfrei die Florentiner Provenienz sichert, sind also auch ihre formalen Eigenschaften im besten Einklang mit unserer These, daß sie die einzige in seiner Heimat übriggebliebene Arbeit des jungen Niccolò di Giovanni sein könnte. Weil aber ein Frühwerk dieses Bildhauers nur vor seiner Abreise nach Dalmatien ausgeführt sein kann, ist zuerst zu prüfen, ob das Madonnenrelief am Palazzo Rosselli Del Turco tatsächlich vor 1467 entstanden sein könnte.<sup>9</sup>

Den einzigen Anhaltspunkt für eine genauere zeitliche und typengeschichtliche Einordnung der Madonna Borgherini lieferte Ennio Guarnieri. Er stellte fest, daß unser Relief eine nahe Verwandtschaft mit einer dem Francesco di Simone Ferrucci zugeschriebenen marmornen Madonna in einem Tabernakel der Via della Chiesa (Abb. 6) in Florenz aufweist, obwohl es sich seiner Meinung nach lediglich um “una copia cinquecentesca ... priva di finezze stilistiche e di delicatezze sentimentali ... che ripete sommariamente i motivi dell'originale” handele.<sup>10</sup>



4 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna mit Kind. Florenz, Palazzo Rosselli Del Turco, ehem. Borgherini.



5 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna mit Kind. Florenz, Palazzo Rosselli Del Turco, ehem. Borgherini.

Bei eingehender Untersuchung der beiden Reliefs, wobei auch die verhältnismäßig zahlreichen anderen Beispiele desselben Madonnenotypus berücksichtigt werden müssen, stellt sich jedoch heraus, daß die Madonna Borgherini keineswegs nur ein schwacher und gröberer Nachklang der Madonna in der Via della Chiesa ist. Die bisher bekanntgewordenen Exemplare lassen sich vorläufig in wenigstens zwei Gruppen aufteilen. In die erste reihen sich die stilistisch homogenen Wiederholungen des Typus der Madonna in der Via della Chiesa ein, die wahrscheinlich ohne Ausnahme Francesco di Simone Ferrucci oder seinem engeren Werkstattkreis zuzuweisen sind. Zu den datierten Beispielen gehören das Madonnentondo am Grabmal der Barbara Manfredi (Abb. 7) in San Biagio in Forlì (1466-67)<sup>11</sup> und seine beiden Wiederholungen an den Grabmonumenten des Conte Gian Francesco Oliva und seiner Gattin Marsibilia Trinci in Montefiorentino (1484).<sup>12</sup> Die zweite Gruppe bilden die qualitativ beträchtlich schwächeren Nach- und Umbildungen dieses Typus, die von verschiedenen Händen ausgeführt zu sein scheinen, doch alle wenigstens dem Umkreis des sogenannten Meisters der Marmoradonnen zugewiesen werden können.<sup>13</sup>



6 Francesco di Simone Ferrucci (Umkreis), Madonna mit Kind. Florenz, Via della Chiesa.

Obwohl die Madonna Borgherini in der Literatur implizit diesen letztgenannten abgeleiteten Beispielen zugerechnet wurde, erweist sich diese Einschätzung nach einem genaueren Vergleich mit einem typischen Madonnenrelief dieser Gruppe — z. B. dem ehemals in einem Tabernakel in der Via Gino Capponi befindlichen (Abb. 8)<sup>14</sup> — als verfehlt. Die Madonna Capponi erscheint als eine verhältnismäßig treue, obschon durch krasse Mißverständnisse beeinträchtigte Nachbildung der Madonna in der Via della Chiesa (Abb. 6), während sich die Madonna Borgherini auch im Vergleich zu dem letztgenannten Relief nicht nur als kompositorisch durchdachter, sondern auch in allen Einzelheiten schlüssiger gestaltet erweist. Eine vergleichende Analyse der Gewandmotive macht deutlich, daß die unteren Partien bei der Madonna Borgherini sogar viel kohärenter als bei den Madonnenreliefs von Ferrucci (Abb. 6 u. 7) artikuliert sind; in unserem Relief wird z. B. der Faltenfluß vom Relieffahmen nicht beeinträchtigt. Dazu ist bei der Madonna Borgherini auch das raffinierte Fingerspiel besonders der linken Hand sicherlich geschickter ausgeführt. Besonders aufschlußreich ist der Vergleich der Kopfbedeckungen: bei der Madonna Borgherini der traditionelle Maphorion mit Schulterstern, bei der Madonna in der Via della Chiesa der leichte dünne Schleier, der sich in allen übrigen Madonnenreliefs der ersten und der zweiten Gruppe wiederholt. Die einzige Ausnahme ist die Madonna Borgherini. Schon dieser auffallende Unterschied spricht also entschieden dagegen, sie für ein Derivat des von den Ferrucci-Madonnen vertretenen Typus zu halten. Ganz im Gegenteil. Falls die Madonna Borgherini dem Francesco di Simone nicht sogar direkt als Vorlage gedient hat, kann es sich nur um zwei unabhängige Nachbildungen einer verlorenen gemeinsamen Bildquelle handeln. In beiden Fällen gebührte der Madonna



7 Francesco di Simone Ferrucci, Madonna mit Kind am Grabmal der Barbara Manfredi. Forlì, S. Biagio.

Borgherini als der in sich schlüssigeren und ältere ikonographische Merkmale bewahrenden Variante sicherlich auch chronologisch der Vorrang. In Anbetracht der Tatsache, daß der Typus der Madonna in der Via della Chiesa zum ersten Mal am Grabmal der Barbara Manfredi belegt ist, wird für die Madonna Borgherini eine Datierung vor 1466-67 nahegelegt, die sich übrigens auch genau mit der oberen Zeitgrenze für die Anwesenheit von Niccolò di Giovanni in Florenz deckt.

Eine Entstehungszeit in den frühen sechziger Jahren des 15. Jh. läßt sich für die Madonna Borgherini indessen im Rahmen der Gesamtentwicklung des Florentiner Madonnenreliefs auch typengeschichtlich begründen. Wie schon oben bemerkt wurde, fällt es schwer, die der oben analysierten Madonnengruppe zugrundeliegende Bilderfindung dem Eklektiker Francesco di Simone zuzutrauen, der auch sonst in seinem Schaffen vorgegebene Kompositionsschemata zu übernehmen und umzubilden pflegte. Im Grunde genommen handelt es sich ja um einen in Florenz schon seit der Mitte des Quattrocento recht beliebten Bildtypus, der u. a. von Luca della Robbia (z. B. Bliss Madonna, New York, Metropolitan Museum of Art; um 1460)<sup>15</sup>, von Desiderio da Settignano (Turin, Galleria Sabauda; um 1453)<sup>16</sup>, oder von Benedetto da Maiano (z. B. Washington, National Gallery; um 1470. Abb. 9)<sup>17</sup> vertreten wird. Dennoch stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, daß in der Madonna Borgherini besonders deutlich die Gestaltungsprinzipien einiger bekannter Madonnenkompositionen aus dem Umkreis Donatellos nachklingen.<sup>18</sup> Vorangehende Entwicklungsstufen desselben Kompositionsschema im Rahmen seiner Werkstattproduktion dokumentieren u. a. die Madonnentypen 'Erivan' (um 1425; Abb. 10)<sup>19</sup>, 'Verona' (um 1450)<sup>20</sup>, und 'Castelvecchio' (Verona, Museo Archeologico).<sup>21</sup>



8 Florenz, ehem. Via Gino Capponi, Madonna mit Kind.



9 Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind. Washington, National Gallery of Art.



10 Nach Donatello (?), Madonna mit Kind.  
Erivan, Armenische Kunstgalerie.

Wenigstens im engeren Donatello-Kreis waren also die wesentlichen motivischen Voraussetzungen für den Darstellungstypus der Madonna Borgherini *in nuce* sicherlich schon um 1450 vorhanden. Daß sie wahrscheinlich doch nach der Jahrhundertmitte zu datieren ist, lassen einige Motive vermuten, die ohne Anlehnung an Typen, die Donatello erst nach seiner Rückkehr aus Padua (1454) entwickelte, schwer zu erklären wären. Ein solches Indiz ist das hoch gegürtete Kleid und die schwellenden Brüste der Madonna Borgherini, die allem Anschein nach durch die Florentiner Madonna in der Via Pietrapiana (um 1455-60) angeregt wurden (Abb. 11).<sup>22</sup>

Aufgrund dieses Bezuges kann man die untere Grenze für die Entstehung der Madonna Borgherini wohl nicht früher als um 1455 ziehen. Eine dadurch nahegelegte Entstehungszeit in den späten 50er oder frühen 60er Jahren würde u. a. auch mit der überzeugenden Hypothese Štefanacs, daß eben in diesem Jahrzehnt der junge Niccolò als *garzone* in Donatello's Werkstatt gelernt hat, gut zusammenpassen.<sup>23</sup>

Folgerichtig ist die Madonna Borgherini dem großen Florentiner Bildhauer des Quattrocento nicht nur motivisch, sondern deutlich auch in ihrer Formensprache verpflichtet. Ihre donatellesken Züge kommen am eindeutigsten in der Behandlung des Kinderkörpers zur Geltung. Abgesehen von der Beinstellung, der weichen glatten Bauchpartie und den abgerundeten Schultern, weist vor allem sein Kopf mit Nachdruck auf die Hand eines Donatello-Schülers. Er zeigt dieselbe kindliche Physiognomie, die uns eben von Donatello's Madonnen der späten fünfziger Jahre her gut bekannt ist, z. B. von der Madonna Chellini (1456)<sup>24</sup> oder der Sieneser *Madonna del Perdono* (1457-59).<sup>25</sup>

Dennoch überrascht bei der Madonna Borgherini nach wie vor die archaisierend anmutende Formensprache, die — zumal im Faltenstil — fast anachronistisch wirkt. Ihre Kopfbedeckung



11 Donatello (?), Madonna mit Kind. Florenz, Via Pietrapiana.

z. B. steht in scharfem Kontrast zu den späten Madonnenreliefs Donatellos, in denen das dicke, schwere Manteltuch in der Regel durch den dünnen, zart über die Ohren gelegten Schleier ersetzt wird (vgl. z. B. Abb. 11).<sup>26</sup> Zuerst fragt man sich, ob dieser auffallende Unterschied nicht einfach auf das mangelnde technische Können eines noch unsicheren Werkstattgesellen oder auf die grobe Steinart zurückzuführen ist? Vereinfachte Faltengebung weisen ja auch einige ungefähr gleichzeitige Werke des Donatello-Mitarbeiters Urbano da Cortona in Siena auf, die der Madonna Borgherini bisweilen sogar kompositorisch verwandt zu sein scheinen.<sup>27</sup> Doch ist es angesichts der Tatsache, daß die Madonna Borgherini sicherlich geschickter als Urbanos rohe Reliefs ausgeführt ist, vielleicht nicht ganz belanglos, daß sie in mancher Hinsicht die Werke eines viel bedeutenderen ehemaligen Mitarbeiters von Donatello in Erinnerung ruft, nämlich des Michelozzo di Bartolomeo. Es sei an dieser Stelle nur auf ein charakteristisches Beispiel hingewiesen. Michelozzos Madonna mit Kind im Bargello (Abb. 12)<sup>28</sup> verbindet mit der Madonna Borgherini nicht nur eine allgemeine Verwandtschaft der Komposition, sondern kommt ihr überraschend nahe auch in der Gestaltung des vollplastischen Kopfs Mariens. Weil eben die physiognomischen Charakteristika ihres ernstesten Antlitzes im Halbprofil bei Donatello (z. B. Abb. 11) keine so schlagende Parallele finden, scheint es berechtigt anzunehmen, daß der Urheber der Madonna Borgherini wenigstens als Anfänger in engem Kontakt mit Michelozzo gearbeitet hat.

Bei dem heutigen Stand unseres Wissens kann man auf die Frage, inwieweit Niccolòs künstlerischer Werdegang von Michelozzo mitbestimmt worden sein konnte, noch keine endgültige Antwort geben. Jedenfalls scheint es nicht ganz ausgeschlossen, daß sein persönlicher Stil letzten Endes Resultat einer fruchtbaren Synthese der schon während seiner Schulung sowohl

von Donatello als auch von Michelozzo empfangenen Anregungen war. Vielleicht dokumentiert die Madonna Borgherini eben diesen doppelten Aneignungsprozeß.<sup>29</sup>

In vollem Bewußtsein der Schwierigkeit der Aufgabe, eine Jugendarbeit des Niccolò di Giovanni Fiorentino ausschließlich aufgrund ihrer formalen Eigenschaften aus der Anonymität einer verzweigten Werkstattproduktion herauszulösen, glaube ich, daß die oben vorgebrachten stilistischen, typengeschichtlichen und chronologischen Argumente im Fall der Madonna Borgherini untereinander doch so gut übereinstimmen, um einen solchen Schluß zu erlauben — nicht zuletzt auch deswegen, weil sich dieses Relief offensichtlich keinem anderen zeitgenössischen toskanischen Bildhauer zuschreiben läßt. Die Frage, in welchem Ausmaß es eine verlorene Bilderfindung Donatellos oder Michelozzos widerspiegeln könnte, muß allerdings offen bleiben. Als Arbeit eines talentierten Schülers dürfte die Madonna Borgherini keine exakte Kopie, sondern eher eine verhältnismäßig freie Umbildung einer vorbildlichen Komposition seines Lehrmeisters sein.<sup>30</sup>

Mit der Einreihung des bisher anonymen Madonnenreliefs am Palazzo Rosselli Del Turco unter die Werke des Niccolò di Giovanni haben wir aber nicht nur wichtige neue Einsichten in die Problematik seiner Florentiner Schulung gewonnen, sondern auch den bisher fehlenden Ausgangspunkt der inneren formalen Entwicklung seines persönlichen Stils. Jetzt sieht man in einer Zeitspanne von mehr als zwei Jahrzehnten, die die Madonna Borgherini von der Madonna von Orebić (Abb. 2) trennt — unter Einbeziehung der Hvarer Madonna (Abb. 1) als Zwischenglied — die ständig wachsende Fähigkeit Niccolòs bei der Lösung derselben Aufgabe sicherlich viel deutlicher als bisher.



12 Michelozzo di Bartolomeo,  
Madonna mit Kind. Florenz,  
Bargello.



13 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Madonna Cernazai. Ehem. Rom, Sammlung Achille De Clemente.



14 Niccolò di Giovanni Fiorentino, Muttergottes (*Addolorata*). Trogir, Kapelle des Sel. Giovanni Orsini.

Folglich wird man sich vielleicht noch Fragen, ob die reife Stilstufe der Madonna von Orebić in seinem Schaffen noch übertroffen werden konnte. Die positive Antwort gibt ein Madonnenrelief, das der bisherigen Forschung ebenfalls entgangen ist. Leider ist sein heutiger Aufbewahrungsort unbekannt, doch läßt es sich anhand einer guten Photographie in der Fototeca Berenson der Villa I Tatti mit Sicherheit als eine eigenhändige Arbeit des Niccolò di Giovanni identifizieren (Abb. 13).

Das verhältnismaßig große Relief (ca. 84,15 x 58 cm), das aus der bis 1900 in Udine aufbewahrten Sammlung des Conte Cernazai stammte, wurde meines Wissens nur ein einziges Mal im Verkaufskatalog der Sammlung Achille De Clemente von 1931 publiziert, bei welcher Gelegenheit es von Giacomo Di Nicola für ein Werk des Agostino di Duccio gehalten wurde.<sup>31</sup> Es stellt die frontale, thronende Muttergottes in Dreiviertelfigur dar, die mit ihren beiden Händen das auf dem angehobenen rechten Knie sitzende Kind vor sich hält. Der mit einem kurzen Hemdchen bekleidete Kleine wendet sich mit der segnenden Rechten dem Betrachter zu, während seine Linke einen kleinen Vogel, wohl den auf das eucharistische Opfer hindeutenden Stieglitz (*cardellino*) umfaßt. Dieselbe symbolische Bedeutung haftet auch den von den Ecken herabhängenden Festons des Reliefsgrundes an, in die unübersehbar Ähren und Weintrauben eingeflochten sind. Der untere Reliefrand ist als ein zierlicher konvex gebogener Sockel gestaltet. Darauf sind drei (?) bekränzte Wappenschilde befestigt, zwischen denen Lorbeerfestons, auf denen zwei nackte Engelsputti reiten, aufgehängt sind.

Auf Di Nicolas Zuweisung an Agostino di Duccio, die sich auf den ersten Blick als unhaltbar erweist, brauchen wir nicht einzugehen. Alle stilistischen Merkmale sprechen allerdings sehr deutlich für die Hand des Niccolò di Giovanni Fiorentino. Schon ein Blick auf die Madonna von Orebić (Abb. 2) genügt, um dessen gewahr zu werden. Man vergleiche nur die beiden Kindergestalten und die Hände der Mutter, die dasselbe Grundmotiv variieren und in den Einzelheiten vollkommen analog gestaltet sind — man achte z. B. auf die vollplastisch gerundeten Körperformen, den Kopf des Kleinen und die feinen langen Finger sowie die charakteristischen abgespreizten Daumen der beiden Madonnen. Bei der Madonna Cernazai sind alle Einzelheiten nur noch beträchtlich raffinierter und präziöser gefaßt. Das gilt auch für die ernste Ausdrucksgebärde ihres streng frontalen Kopfes und für die Ausarbeitung der Kleidung und ist am deutlichsten in der Faltengebung des den angehobenen linken Arm umfließenden Manteltuchs, wo ein schon bei der Hvarer Madonna (Abb. 1) erprobtes Gewandmotiv in einer bereicherten Variante wiederkehrt.<sup>32</sup>

Eine Neuigkeit im Vergleich mit den bisher besprochenen Madonnendarstellungen stellt das dekorative Beiwerk der Madonna Cernazai dar, das uns im Schaffen des Niccolò di Giovanni sonst nur in Einzelmotiven begegnet. Das Hintergrundsfeston findet in seiner Struktur sowohl als in der Behandlung einzelner Früchte und Blätter zwei schlagende Parallelen in den Fenstersohlbänken mit Fruchtgirlanden tragenden Putti in Zadar (Zara).<sup>33</sup> Die Bestandteile der Sockeldekoration, wie Kränze, Festons und bewegte Putti, kommen gesondert in den zahlreichen kleinen Reliefs mit dem büßenden hl. Hieronymus in der Wüste vor, die in Niccolòs Trogirer Werkstatt möglicherweise sogar als Exportware in Serien produziert wurden.<sup>34</sup>

Mit ihrer außerordentlichen Qualität und ihrem betonten Formenreichtum reiht sich die Madonna Cernazai zweifelsohne unter die besten Arbeiten, die Niccolò di Giovanni auf der Höhe seiner schöpferischen Leistungskraft in den 80er und 90er Jahren geschaffen hat. Sie gehört nämlich schon derjenigen Stilstufe in seinem Schaffen an, die durch die meisterhafte *Addolorata* (Abb. 14) und die eigenhändigen Apostelstatuen in der Kapelle des sel. Giovanni Orsini in Trogir (Traù) bezeugt ist.<sup>35</sup> Dementsprechend kann man dieses Relief mit großer Wahrscheinlichkeit um 1485 datieren, wodurch eine dalmatinische Provenienz nahegelegt ist.

Weitere Indizien zugunsten dieser Annahme ergeben sich aus den Vergleichen mit den Madonnen von Niccolòs lokalen Mitarbeitern und Nachahmern in Dalmatien, die in vereinfachter Form das Kompositionsschema der Madonna Cernazai wiederzuspiegeln scheinen.<sup>36</sup> Aber auch die Tatsache, daß sie sich im vorigen Jahrhundert in Udine befand, ist in dieser Hinsicht möglicherweise nicht belanglos. Es ist nämlich bekannt, daß ein großer Teil der Sammlung Cernazai — vor allem die antiken Skulpturen — aus Nin (Nona) in der Umgebung von Zadar stammte, und daß manches Stück noch bis 1859 dem Museo Danieli (später Galleria Pellegrini-Danieli) in Zadar gehörte.<sup>37</sup> Ein indirekter Hinweis darauf, daß sich die Madonna Cernazai ursprünglich dort befunden haben könnte, ergibt sich vielleicht aus den umfangreichen Umbauarbeiten im Kloster des Hl. Grisogono (Sveti Krševan), für die Niccolò di Giovanni am 24. Oktober 1485 einen Vertrag mit dem Abt Deodato Venier abgeschlossen hat.<sup>38</sup> Leider bleibt die Provenienz aus diesem Zadarer Architekturkomplex mangels dokumentarischer Belege zunächst nur eine verlockende aber unbewiesene Hypothese.

Nach der kurzen Besprechung der bedeutenden Stellung, die die Madonna Cernazai im Schaffen des Niccolò di Giovanni einnimmt, sollen nun noch einige vorläufige Beobachtungen über ihre möglichen Bildquellen beigefügt werden, die als Grundlage einer eingehenderen künftigen Analyse gedacht sind. Obschon die Madonna Cernazai wegen des ähnlich angeordneten Kindes auf den ersten Blick lediglich als eine bereicherte Fassung des in der Madonna von Orebić vorgegebenen und letztlich vielleicht auf Donatello zurückgehenden Bildschemas anmuten mag<sup>39</sup>, enthält sie dennoch manche neuen Motive, die ohne Anlehnung an zusätzliche



15 Antonio Rossellino, Madonna mit Kind.  
Washington, National Gallery of Art.

toskanische Vorbilder schwer vorstellbar scheinen. Zunächst knüpft sie kompositorisch schon an den 'fortgeschritteneren' Darstellungstypus der sitzenden Muttergottes in Dreiviertelfigur an, die in dieser Form in der Produktion der späten Donatello-Werkstatt unseres Wissens noch keine direkte Parallele findet; wohl aber begegnet sie uns in zahlreichen Werken derjenigen jüngeren Bildhauergeneration, die erst Anfang der 60er Jahre in Florenz die Führung übernommen hat.<sup>40</sup> Am ergiebigsten erweisen sich in diesem Betracht die Vergleiche mit den thematisch verwandten Arbeiten des Antonio Rossellino, der sich sowohl in seinen dreiviertelfigurigen als auch ganzfigurigen sitzenden Madonnen offensichtlich intensiv mit derselben Formaufgabe befaßte, die von Niccolò di Giovanni in der Madonna Cernazai aufgegriffen wurde.<sup>41</sup> Daher scheint es nicht ganz ausgeschlossen, daß sie durch ein Kompositionsschema angeregt sein könnte, das letzten Endes auf Rossellino zurückgeht.

Wegen der umstrittenen Chronologie von Rossellinos Madonnenreliefs fällt es jedoch schwer zu entscheiden, welche Werke schon aus der Mitte der 60er Jahre stammen. Deswegen wäre es sicherlich zu gewagt, darunter eine unmittelbare Inspirationsquelle für die Madonna Cernazai zu suchen. Vorläufig kann man lediglich auf motivische Parallelen zwischen Niccolò und Antonio hinweisen. Einerseits ließe sich die Kerngruppe der Madonna Cernazai mit dem charakteristischen, von Maria gehaltenen, auf ihrem linken Knie frontal sitzenden Kind vielleicht mit einer in mehreren Exemplaren überlieferten Komposition in Zusammenhang bringen, die uns u. a. von der kleinen ganzfigurigen Stuck-Madonna im Victoria and Albert Museum her bekannt ist.<sup>42</sup> Auf der anderen Seite her bietet sich als Parallele für den reich



16 Meister der Marmormadonnen, Madonna mit Kind. Berlin, Staatliche Museen.

ausgestatteten Reliefsokkel und das Feston im Hintergrund die marmorne Madonna aus der Samuel H. Kress Collection in der National Gallery in Washington an (Abb. 15).<sup>43</sup> Stellt man sich einmal das Kompositionsschema der Londoner Stuck-Madonna mit dem Beiwerk der Kress Madonna kombiniert vor, so könnte man tatsächlich das Vorhandensein eines in den Grundelementen der Madonna Cernazai sehr nahe stehenden Vorbildes annehmen. Daß eine solche Zusammenfügung wohl nicht undenkbar ist, zeigt ein bescheidenes Relief aus dem Kreis des Meisters der Marmormadonnen in den Staatlichen Museen, Berlin (Abb. 16), das die dem Kompositionsschema der Londoner Madonna entnommene figürliche Gruppe vor einem von Ringen in den Ecken herabhängenden Feston darstellt.<sup>44</sup>

Immerhin brächte eine Anlehnung an Antonio Rossellino, dessen Tätigkeit erst Ende der 50er Jahre faßbarer wird, ein schwerwiegendes zusätzliches Argument bei, daß Niccolò di Giovanni Florenz wirklich erst, kurz bevor er zum ersten Mal in Dalmatien erscheint, verlassen hat. Die Jugendtätigkeit sowohl als auch die heute noch ganz im Dunkel liegenden Familienverhältnisse dieses bedeutenden Vertreters des Florentiner Quattrocento im Ausland durch Dokumente zu belegen, bleibt ein Desiderat der Archivforschung in seiner Heimatstadt.

## ANMERKUNGEN

Der vorliegende Beitrag basiert auf einem während meines Aufenthalts als Fellow der Samuel H. Kress Foundation im Kunsthistorischen Institut in Florenz 1993 gehaltenen Vortrag "Per Niccolò di Giovanni Fiorentino: due proposte attributive". An dieser Stelle möchte ich allen, die mich bei der Vorbereitung dieser Studie auf verschiedene Weise unterstützt und ermuntert haben, herzlich danken: zuerst Dott. Andrea Andanti, Mag. Josip Belamarić, Dott. Giancarlo Gentilini, Dr. Allen J. Grieco, Dr. Hans Hubert, Dott. Giovanni Pagliarulo, Dr. Samo Štefanac und Dott. Anchise Tempestini. Für die Erlaubnis, das Tabernakel an seinem Palast gründlich zu untersuchen, für viele wertvollen Hinweise und sein reges Interesse an dieser Studie fühle ich mich besonders Marchese Niccolò Rosselli Del Turco verpflichtet. Nicht weniger dankbar bin ich Dottoressa Fiorella Superbi Gioffredi, der Leiterin der Photothek der Villa I Tatti, die die Reproduktion der Original-Photographie der Madonna Cernazai aus dem Nachlaß B. Berensons freundlicherweise gestattet hat.

- <sup>1</sup> S. Štefanac, Niccolò di Giovanni Fiorentino: il quarto garzone di Donatello?, in diesem Heft.
- <sup>2</sup> Diese Madonna mit spärlichen Polychromieresten wurde erst spät als ein Werk Niccolòs erkannt. H. Folnesics (Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, in: Jb. des Khist. Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, VIII, 1914, S. 148, Abb. 131) schrieb sie dem Francesco Laurana zu (vgl. u.a. auch A. Dudan, La Dalmazia nell'arte italiana, Bd. II, Mailand 1921-22, S. 266-267). Obwohl schon F. Schottmüller (Rep. für Kwiss., XLI, 1919, S. 81 [Rezension von Folnesics]) und L. Karaman (Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, S. 140-141, Abb. 73) Lauranas Autorschaft in Frage gestellt hatten, wies das Relief erst D. Domančić (Relief Nikole Firentinca u Hvaru, in: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, XII, 1960, S. 172-179) endgültig dem Niccolò zu (vgl. dazu auch A. Markham Schulz, Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian sculpture of the Early Renaissance, New York, 1978, S. 75, Anm. 31; J. Höfler, Die Kunst Dalmatiens. Vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520), S. 282-283, Abb. 285; S. Štefanac, Kiparstvo Nikolaja Firentinca u njegovoga kroga, Ljubljana 1990 [unpublierte Dissertation an der Universität Ljubljana], S. 184, Kat. Nr. 6). Der Ausbau der Hvarer Franziskanerkirche ist zwischen 1465 und 1471 dokumentarisch belegt (Domančić, S. 175-178, mit Quellenangaben), demnach dürfte das Relief in der Zeitspanne zwischen 1467 und 1471 entstanden sein.
- <sup>3</sup> Das Relief (71 x 5 cm.) wird heute auf dem Nebenaltar der zwischen 1479 und 1486 erbauten Kirche aufbewahrt. Seine Entdeckung und gut begründete Zuschreibung an Niccolò di Giovanni verdanken wir C. Fisković, Bogorodica sa djetetom Nikole Firentinca u Orebićima, in: Peristil, II, 1957, S. 171-176; vgl. auch: Markham Schulz (Anm. 2), S. 75; I. Fisković, Kiparstvo, in: Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće (Ausstellungskat.), Zagreb 1987, S. 339-340, Kat. Nr. K 25; Höfler (Anm. 2), S. 279-280, Abb. 283; Štefanac (Anm. 2), S. 205, Kat. Nr. 21.
- <sup>4</sup> Schon Fisković (Anm. 3), S. 174-175, Taf. XXXVI-XXXVII, hat u.a. hervorgehoben, daß die schlagendste Parallele zur Madonna von Orebić die für Niccolò einwandfrei gesicherte Marienkrönung (um 1482) in der Kapelle des sel. Giovanni Orsini in Trogir (Traù) darstellt; vgl. z. B. Markham Schulz (Anm. 2), Abb. 99.
- <sup>5</sup> Siehe die folgenden überzeugenden Zuschreibungen an Niccolò: a) zwei von A. Venturi (La scultura dalmata nel XV secolo, in: L'Arte, XI, 1908, S. 121-124, Abb. 17-18) ehemals dem Francesco Laurana zugeschriebene, Schriftrollen tragende Engel in der Kathedrale von Šibenik; vgl. C. Fisković, Tri andjela Nikole Firentinca, Sarajevo 1940; Markham Schulz (Anm. 2), S. 59, Abb. 85-86; Štefanac (Anm. 2), S. 208-209, Kat. Nr. 23; b) zwei Statuen des hl. Sebastian (nach 1476) in Trogir; vgl. C. Fisković, Firentinčev Sebastijan u Trogiru, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, N.F. V-VI, 1959, S. 369-381, Abb. 174-175, 178; Markham Schulz, S. 74, Abb. 98; Štefanac, S. 192-193, Kat. Nr. 15-16; c) die Statue und die Arca des Hl. Niccolò da Tolentino (datiert 1474) in Tolentino, San Nicola; vgl. ders., Nikola Ivanov Firentinac i raka sv. Nikole u Tolentinu, in: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, XXVIII, 1989, S. 51-67; d) die Gewandfigur der Ceres wahrscheinlich aus Trogir, heute in Wien, Kunsthistorisches Museum; vgl. ders., Ein unbekanntes Werk des Niccolò di Giovanni Fiorentino: die Ceres-Figur im Kunsthistorischen Museum Wien, in: Wiener Jb. für Kgesch., XLIII, 1990, S. 169-173, Abb. 1-4. Für weitere kleinere Zuschreibungen s. noch I. Matejčić, Prilozi za Nikolu Firentinca i njegov krug, in: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, XXVII, 1988, S. 181-194.

- <sup>6</sup> Vgl. u.a. P. Bargellini, I palazzi fiorentini. Il quartiere di San Giovanni, Florenz 1972, S. 100, Nr. 184; Ginori Lisci, Palazzi, Bd. I, S. 123-126; G. Trotta, Il Palazzo Borgherini-Rosselli Del Turco, in: ders. (Hrsg.), Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita, Florenz 1992, S. 167-178 u. passim.
- <sup>7</sup> Für das Tabernakel siehe u.a. G. Carocci, I tabernacoli fiorentini, in: Arte e Storia, 3. F., XXIII, 21, 20. November 1904, S. 148; P. Bargellini, Cento tabernacoli a Firenze, Florenz 1971, Taf. LIX; ders. (Anm. 6), S. 100; P. Bargellini/E. Guarnieri, Le strade di Firenze, Florenz 1977, Bd. II, S. 147-148 u. Abb.; E. Guarnieri, Le strade di Firenze, Bd. VII: I tabernacoli. Le nuove strade, Florenz 1987, S. 170-171; M. Casini Wanrooij, Intorno alla Colonna della Giustizia..., in: Trotta (Anm. 6), S. 203-204, 207. Die fragmentierte obere Inschrifttafel unter der Madonna enthält ein Gebet an die Gottesmutter. Der Text (ergänzt nach F. Bigazzi, Iscrizioni e memorie della città di Firenze, Florenz 1886, S. 118-119) lautet: [MENTRE IN] TE [VER]GIN [S]A[N]T[A ALZIAMO IL CIGLI]O / DEP[RE]N]DI IL PREGAR NOST(R)O ET P(ER) NOI P[REG]IA / L[']ETER]NO DIO TVO PADRE ISPOSO ET FIGLIO. Eine identische Inschrift befand sich unter dem Tabernakel in Via del Fuoco (s. ebenda, S. 245; S. Fei, Firenze 1881-1898: la grande operazione urbanistica, Rom 1977, Abb. 31). Der Text auf der unteren Tafel bezieht sich auf einen Ablauf: [C]HOME IN S(ANTA) MARIA DELFIORE / VISITANDO LALTARE DEL(L)A S(ANTA) CROCE / SAQUISTA P(ER) OGNI VOLTA CINQVE / MILA AN(N)I DINDVLGENTIA PREGA(N)DO / P(ER) LIPONTEFICI E S(ANTA) MADRE CHIESA.
- <sup>8</sup> Vgl. Štefanac, 1990 (Anm. 5), S. 169-173, Abb. 1-4, 5, 8.
- <sup>9</sup> In der bisherigen Literatur neigte man zu einer späteren Datierung, vorwiegend sogar ins 16. Jh. Carocci (Anm. 7), S. 148, wies die Madonna Borgherini ganz unkritisch dem Benedetto da Rovezzano zu. Vielleicht durch Verwechslung wird sie später in der Guidenliteratur unter dem Namen des Benedetto da Maiano erwähnt (z. B. Firenze e dintorni. Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Mailand 1974, S. 289), was ihrer zeitlichen Stellung eher entspricht. Schon Bargellini (Anm. 6), S. 100, neigt jedoch zu einer Datierung ins 16. Jh. ("bassorilievo d'attribuzione tradizionale a Benedetto da Maiano ma probabilmente del XVI secolo"; vgl. u.a. Bargellini/Guarnieri (Anm. 7), Bd. II, S. 148; E. Borsook, The Companion Guide to Florence, 4. Aufl., London 1979, S. 166. Casini Wanrooij (Anm. 7), S. 204, sprach sich zuletzt zugunsten einer Datierung ins 16. Jh. aus, wozu sie bemerkte, daß die Komposition von dem bekanntesten Madonnenrelief Benedetto da Maiano in Washington (Abb. 9; vgl. unten Anm. 17) inspiriert wurde.
- <sup>10</sup> Guarnieri (Anm. 7), S. 170-171. Für die Madonna in der Via della Chiesa s. u.a. Venturi, Bd. VI, 1908, S. 729-730; A. Chiappelli, Note sui tabernacoli artistici d'Oltrarno, Florenz 1909, S. 10; Bargellini (Anm. 7), Taf. XLV; Bargellini/Guarnieri (Anm. 7), Bd. I, S. 243-244 u. Abb.
- <sup>11</sup> Vgl. zuletzt M. Gori, Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna, in: A. Colombi Ferretti/L. Prati (Hrsg.), Il monumento a Barbara Manfredi e la cultura del Rinascimento in Romagna, Bologna 1989, S. 13-52, bes. S. 20-23, Anm. 29 (mit ausführlicher Bibliographie).
- <sup>12</sup> Ebenda, S. 38 u. Abb.; vgl. u.a. P.G. Pasini, La cappella dei Conti Oliva, in: Il convento di Montefiorentino (atti del convegno, 29 agosto 1979), San Leo 1982, S. 97-125. Ein weiteres Beispiel aus Marmor ist die undatierte Lünette aus Venedig, heute in Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. 16975; vgl. J. Leeuwenberg/W. Halsema-Kubes, Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Amsterdam 1973, S. 354, Kat. Nr. 592. Für kleinere Wiederholungen in Stuck und Terrakotta s. u.a. F. Schottmüller, Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, Bd. I: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs (Staatl. Museen zu Berlin, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums), 2. Aufl., Berlin/Leipzig 1933, S. 80, Kat. Nr. 107; E. Neri Lusanna/L. Faedo/B. Santi, Il Museo Bardini a Firenze, Bd. II: Le sculture, Mailand 1986, S. 262, Kat. Nr. 204, Abb. 243; Florenz, Kunstmarkt (Photothek KIF); London, ehem. Sammlung Drey (ebenda), Berlin, Privatsammlung (ebenda).
- <sup>13</sup> Die folgende Liste, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, soll die allmähliche, durch Kontamination mit anderen beliebten Madonnentypen der zweiten Quattrocentohälfte erfolgte Entkräftung des ursprünglichen Darstellungsschemas illustrieren, das in den letzten zwei Beispielen (e, f) nur noch in der Körperstellung und Draperie des Kindes schwach nachklingt: a) ehem. im Tabernakel in der Via Capponi, Florenz (Bargellini [Anm. 7], Taf. L); b) Eremo di Camaldoli bei Arezzo (Photothek KIF); c) Palazzo Comunale, Pistoia (ebenda); O.H. Giglioli, Pistoia nelle sue opere d'arte, Florenz 1904, S. 69-71 u. Abb.; d) ehem. Slg. Schiff, New York (vgl. S. Rubinstein, A relief in the Mortimer Schiff Collection by the Master of the Marble Madonnas, in: Art in America, X, 1922, S. 39-40 u. Abb.); e) SS. Stefano e Cecilia al Ponte, Florenz (Photothek KIF; Venturi, Bd. VI, 1908, S. 670, Abb. 454); f) Louvre, Paris (vgl. Musée du Louvre, Catalogue des Sculptures, Bd. I, Paris 1922, S. 73, Kat. Nr. 597; J. Pope-Hennessy, The forging of Italian Renaissance sculpture, in: Apollo, 99, 1974, S. 252, Abb. 36).
- <sup>14</sup> Vgl. Bargellini (Anm. 7), Taf. L.
- <sup>15</sup> Vgl. u.a. J. Pope-Hennessy, Luca della Robbia, Ithaca, N.Y. 1980, S. 255, Kat. Nr. 40, Taf. XXIX; A.P. Darr/G. Bonsanti (Hrsg.), Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento, Florenz

- 1986, S. 208, Kat. Nr. 79 (A.P. Darr); G. Gentilini, I Della Robbia. La scultura invetriata del Rinascimento, Florenz 1992, Bd. I, S. 102, Taf. 60. Allgemein über diesen und verwandten Madonnentypen in Florenz vgl. R. Kecks, Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1988, S. 84 ff. u. passim.
- <sup>16</sup> I. Cardellini, Desiderio da Settignano, Mailand 1962, S. 144-145, 286-288, Abb. 121-122; Kecks (Anm. 15), S. 99-100, Taf. 69 a-d.
- <sup>17</sup> U. Middeldorf, Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European schools XIV-XIX century, London 1976, S. 31-32; Kat. Nr. K. 1976, Abb. 60.
- <sup>18</sup> Grundlegend zu Entwicklungsgang und Typologie des Madonnenreliefs bei Donatello W. Bode, Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen zu Berlin, III: Bildwerke des Donatello und seiner Schule, in: Jb. d. preuß. Kslgn., V, 1884, S. 31-41; ders., Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, S. 96-125 (Die Madonnenreliefs Donatellos in ihren Originalen und in Nachbildungen seiner Mitarbeiter und Nachahmer); J. Pope-Hennessy, The Madonna reliefs of Donatello, in: Apollo, 103, 1976, S. 172-191; Ch. Avery, Donatello's Madonnas revisited, in: Donatello-Studien (Ital. Forsch., 3. F., Bd. XVI), München 1989, S. 219-243; J. Pope-Hennessy, Donatello Sculptor, New York/London/Paris 1993, S. 252-272.
- <sup>19</sup> Vgl. J. Pope-Hennessy/R. Lightbown, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1964, Bd. I, S. 96-97, Kat. Nr. 76, Bd. III, Abb. 93; Avery (Anm. 18), S. 222-223.
- <sup>20</sup> Vgl. u.a. Pope-Hennessy/Lightbown (Anm. 19), Bd. I, S. 84-85, Kat. Nr. 69, Bd. III, Abb. 69; A.F. Radcliffe/M. Baker/M. Maek-Gérard, The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later sculpture with works of art in bronze, London 1992, S. 48-53, Kat. Nr. I (A.F. Radcliffe); A. Rosenauer, Donatello, Mailand 1993, S. 303-304, Kat. Nr. 73; Pope-Hennessy, 1993 (Anm. 18), S. 259-260, Abb. 269.
- <sup>21</sup> Vgl. Venturi, Bd. VI, 1908, S. 454, Abb. 297; Ch. Avery, Donatello. Catalogo completo, Florenz 1991, S. 115, Nr. 65. Diese Komposition läßt schon die darauffolgende Stufe ahnen, in der das Kind nicht mehr von der Mutter getragen sondern auf dem Reliefsockel stehend dargestellt wird. Mögliche Nachklänge dieser Entwicklungstendenz im Donatellokreis sind u.a. die Terrakotta-Madonna in Venedig, S. Maria Mater Domini (Venturi, Bd. VI, 1908, S. 464-465, Abb. 305) und die manchmal dem Michelozzo zugeschriebene Terrakotta-Madonna Altman in New York, Metropolitan Museum; vgl. u.a. H. McNeal Caplow, Michelozzo, New York/London 1977, Bd. I, S. 486-487, Anm. 41, Bd. II, Abb. 187; Kecks (Anm. 15), S. 87, Abb. 55.
- <sup>22</sup> Pope-Hennessy/Lightbown (Anm. 19), Bd. I, S. 95-96, Kat. Nr. 75, Bd. III, Abb. 88; Darr/Bonsanti (Anm. 15), S. 153-155, Kat. Nr. 41, Taf. XVI (Ch. Avery); ders. (Anm. 18), S. 232-233, Abb. 28.
- <sup>23</sup> Štefanac (Anm. 1).
- <sup>24</sup> Pope-Hennessy, 1976 (Anm. 18), S. 178 ff.; A.F. Radcliffe/Ch. Avery, The Chellini 'Madonna' by Donatello, in: Burl. Mag., CXVIII, 1976, S. 377-387; Rosenauer (Anm. 20), S. 244-246, 283, Kat. Nr. 54; Pope-Hennessy, 1993 (Anm. 18), S. 264, Abb. 260-261.
- <sup>25</sup> Vgl. zuletzt L. Bellosi (Hrsg.), Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, Mailand 1993, S. 176-181, Kat. Nr. 20 (G. Gentilini); Pope-Hennessy, 1993 (Anm. 18), S. 267, Anm. 27, Abb. 264-265.
- <sup>26</sup> Vgl. Madonna Chellini (oben Anm. 24), Madonna in der Via Pietrapiana (oben Anm. 22), Madonna del Perdono (oben Anm. 25), Madonna Piot im Louvre (Darr/Bonsanti [Anm. 15], S. 156-157, Taf. XVII [A.F. Radcliffe]; Pope-Hennessy, 1993 [Anm. 18], S. 267, Abb. 267), Terrakotta-Madonna im Victoria and Albert Museum (Pope-Hennessy/Lightbown [Anm. 19], Bd. I, S. 77-78, Kat. Nr. 64, Bd. III, Abb. 80; Pope-Hennessy, 1993 [Anm. 18], S. 267-268, Abb. 268).
- <sup>27</sup> Typische Beispiele sind die Madonna mit segnendem Knaben (um 1455-60) in der Sammlung Chigi Saracini (vgl. zuletzt G. Gentilini/C. Sisi, Collezione Chigi Saracini. La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo, Florenz 1989, S. 59-64, Kat. Nr. 14 [G. Gentilini]; Bellosi [Anm. 25], S. 188-189, Kat. Nr. 23a [G. Gentilini]), und der schwächere Madonnentondo in der Sieneser Opera del Duomo (vgl. ebenda, S. 188, Abb. 1, und E. Carli, Un tondo di Urbano da Cortona, in: Antologia di belle arti, N.F. XXI-XXII, 1984, S. 11-14). In beiden Fällen merkt man Ähnlichkeiten beim das Kopf bedeckenden Manteltuch, in der Kopfwendung und sogar bei der Frisur. Allgemein zu Urbano da Cortona zuletzt R. Munman, Urbano da Cortona: corrections and contributions, in: Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture, S. Bule/A.P. Darr/F. Superbi Gioffredi (Hrsg.) (Acts of two conferences commemorating the fifth centenary of Verrocchio's death. I. April 1988 at Brigham Young University, Provo, Utah; II. June 1989 at the Accademia delle Arti del Disegno and the Harvard Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti), Florenz 1992, S. 225-241.
- <sup>28</sup> Michelozzos Autorschaft wird allgemein akzeptiert; die Entstehungszeit dieser Madonna bleibt jedoch ungewiß. Vgl. McNeal Caplow (Anm. 21), Bd. I, S. 463-464, Bd. II, Abb. 171: um 1430 ?; Kecks (Anm. 15), S. 97, Abb. 61: um 1450 ?; J. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. I. Donatello

- und seine Zeit, München 1990, S. 124, Taf. 159: um 1435-40 ? Vgl. auch den verwandten 'breiten' Gesichtstypus der Madonna, ehem. in der Berliner Sammlung Mendelssohn; vgl. *McNeal Caplow* (Anm. 21), S. 471-473, Abb. 178; *Kecks* (Anm. 15), S. 96, Abb. 37. Letzten Endes ließe sich durch eine anfängliche Schulung des Niccolò bei Michelozzo auch das 'Archaisieren' im Gewandstil der Madonna Borgherini erklären, zumal für die im Vergleich mit Niccolòs späteren Werken am meisten befremdende Behandlung der über ihre rechte Schulter fallenden Mantelfalten; vgl. z. B. die entsprechenden Partien der Terrakotta-Madonna, ehem. in Berlin, Kaiser Friedrich Museum; *Schottmüller* (Anm. 12), S. 17, Kat. Nr. 73; *McNeal Caplow* (Anm. 21), Bd. I, S. 464-466, Bd. II, Abb. 172.
- <sup>29</sup> Wir wissen jedenfalls, daß Michelozzo bis 1461 in Florenz anwesend war, leider aber bleibt es unsicher, inwieweit er in den späten 50er Jahren noch als Bildhauer tätig sein konnte; vgl. dazu u.a. ebenda, passim; *R.W. Lightbown*, Donatello and Michelozzo, London 1980, S. 248-254, 331-332; *M. Ferrara/F. Quinterio*, Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984, S. 24-26. Es ist vielleicht für unsere Fragestellung nicht ganz ohne Bedeutung, daß Michelozzo wenigstens vorübergehend im Jahre 1455 schon wieder Kontakte zu seinem ehemaligen Partner Donatello aufgenommen zu haben scheint; s. *H. McNeal Caplow*, Sculptor's partnerships in Michelozzo's Florence, in: *Studies in the Renaissance*, XXI, 1974, S. 157-158. Die Möglichkeit, daß Niccolò am Anfang seiner Karriere dem Michelozzo nahegestanden hat, unterstützt auch die von *S. Štefanac* (Nikolaj Florentinec architekt, unpublizierte Magisterarbeit, Universität Ljubljana, 1986) nachgewiesene starke 'michelozzeske' Komponente in seinem architektonischem Schaffen; vgl. zusammenfassend dazu *Höfler* (Anm. 2), S. 217-228.
- <sup>30</sup> Niccolòs Madonnenreliefs in Dalmatien, für die bisher ein Vorbild identifiziert werden konnte, bezeugen, daß er die seinen Kompositionen zugrundeliegenden Bildquellen der Regel nach schöpferisch umgestaltete. Das gilt nicht nur für die Madonna von Orebić (Abb. 2), die letzten Endes auf ein Darstellungsschema zurückgeht, dem die bronzene Plakette der Madonna mit Kind in der Muschelnische folgt; vgl. u.a. *J. Pope-Hennessy*, Renaissance bronzes in the Samuel H. Kress Collection, London 1965, S. 20-21, Kat. Nr. 57; *G. Gentilini*, Donatello fra Sette e Ottocento, in: *Omaggio a Donatello 1386-1986*. Donatello e la storia del Museo, *P. Barocchi/M. Collareta/G. Gaeta Bertela/G. Gentilini/B. Paolozzi Strozzi* (Hrsg.), Florenz 1985, S. 430-431, Kat. Nr. 17; *Avery* (Anm. 18), S. 227-228, Abb. 18; *Pope-Hennessy*, 1993 (Anm. 18), S. 252-253, Abb. 255; bezeichnet als "Michelozzo (?)". Noch interessanter ist die winzige Madonna im Giebel des steinernen Altäarchens in der Kirche des hl. Zyprianus in Pražnice auf der Insel Brač (Brazza), die durch das inschriftlich belegte Entstehungsjahr 1467 als erste datierte Arbeit des Meisters in Dalmatien anzusehen ist; vgl. u.a. *K. Prijatelj*, Spomenici otoka Brača. Novi vijek, in: *Brački zbornik*, Bd. IV, Supetar 1960, S. 164-167 u. Abb.; *Markham Schulz* (Anm. 2), S. 72; *Štefanac* (Anm. 2), S. 179, Kat. Nr. 1. Als ihre Vorlage erweist sich seitenverkehrt die Madonna in der Nische mit einer Vase, die u.a. durch die bekannte Plakette in Washington überliefert ist, und deren Beliebtheit durch zahlreiche Wiederholungen und Nachbildungen bezeugt ist; vgl. *Pope-Hennessy*, S. 21-22, Kat. Nr. 60; *Darr/Bonsanti* (Anm. 15), S. 166-167, Kat. Nr. 51 mit weiteren Literaturangaben (*A. Luchs*); *Avery* (Anm. 18), S. 226-227. Das sich zum Betrachter wendende Kind und die Stellung der beiden Hände der Madonna bezeugen, daß diese Komposition von Niccolò im Spiegelbild als Quelle benutzt wurde. Doch überrascht es, wie einfallsreich er sein Vorbild sogar in dieser summarisch ausgeführten Kleinarbeit umzubilden wußte. Abgesehen von der Seitenverkehrung und der veränderten Kopfwendung Mariens fällt vor allem das linke Händchen des Kleinen ins Auge, das den Daumen der Mutter umgreift.
- <sup>31</sup> Vgl. *L.A. Hyam* (Hrsg.), Italian furniture of the Renaissance, rare majolica, brocades, velvets, Renaissance bronzes, sculptures, stone and terra cotta groups, primitive and Renaissance paintings. The collection of Achille De Clemente, New York (American Art Association) 1931, S. 158-159, Kat. Nr. 479.
- <sup>32</sup> Das Draperiemotiv als solches scheint auf Donatello zurückzugehen. Vgl. seine im 2. Weltkrieg schwer beschädigte Terrakotta-Madonna in Berlin, Bode Museum; *Schottmüller* (Anm. 12), S. 7, Kat. Nr. 59; *Pope-Hennessy*, 1976 (Anm. 18), S. 177-178, 181, Abb. 12; *Rosenuer* (Anm. 20), S. 304-305, Kat. Nr. 74; *Pope-Hennessy*, 1993 (Anm. 18), S. 261, Abb. 262.
- <sup>33</sup> Vgl. u.a. *C. Cecchelli*, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Zara, Rom 1932, S. 182-183. *C. Fisković*, Radovi Nikole Fiorentinca u Zadru, in: *Peristil*, IV, 1961, S. 61-63, Abb. 1-6 (mit weiteren Literaturangaben). Die Fenstersohlbank aus dem Haus Pasini (*Venturi*, Bd. VI, 1908, S. 1010, Abb. 686), die in der Ausführung der Madonna Cernazai besonders nahe steht, wurde im 2. Weltkrieg leider fast völlig zerstört; vgl. *Fisković*, Abb. 3.
- <sup>34</sup> Für die heftig bewegten Putti vgl. z. B. die Sockelfriese der Hieronymus-Reliefs in Paris, Musée Jacquemart-André (*F. De la Moueyre-Gavoty*, Institut de France - Musée Jacquemart André, Paris 1975, Kat. Nr. 126), Turin, Privatsammlung, ehem. Rom, Sammlung Ludwig Pollak (*L. Planiscig*, Pietro, Tullio und Antonio Lombardo (Neue Beiträge zu ihrem Werk), in: *Jb. Wien, N.F.* XI, 1937, S. 93, Abb. 84) und in Dubrovnik (*I. Petricoli*, Prilog Alešijevoj i Fiorentinčevoj Radionici, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XV, 1963, S. 68, 69). Die beste Parallele für das Lorbeerfeston gibt das Relief in der Walker

- Art Gallery, Liverpool (*C. Fisković*, Alešijev relief u Londonu, in: *Peristil*, X-XI, 1967-1968, S. 47-50; Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue, Liverpool 1977, Bd. II, S. 285-286, Kat. Nr. 7278, Bd. II, Taf. 415). Obwohl in der jüngeren Literatur diese Reliefs überwiegend dem Andrea Alessi zugeschrieben werden, sind die qualitativsten Stücke (z. B. das Pariser, Liverpooter und Turiner Relief) sicherlich dem Niccolò zuzuweisen; vgl. *Štefanac* (Anm. 2), 220-223 u. passim. Außerdem findet man in Niccolòs Werk auch sonst das Motiv des auf dem Feston reitenden Putto; vgl. ein Fragment im Trogirer Museum (*Fisković*, 1959 [Anm. 5], S. 375, Abb. 176), oder den beschädigten kleinen Tabernakelgiebel in Šibenik, Kirchenmuseum, wo das Feston durch Füllhörner ersetzt wurde (*C. Fisković*, Zabat tabernakula Nikole Fiorentinca u Šibeniku, in: *Zbornik za likovne umetnosti*, XII, 1976, S. 239-245, Abb. 1). Auf Florentiner Ursprung dieses Dekorationsmotivs verweist der Portalgiebel auf einer Zeichnung (fol. 32v) in dem berühmten, mit dem Namen des Maso Finiguerra verknüpften, "London Picture Chronicle" (British Museum), um 1464; vgl. *Degenhart-Schmitt*, Teil I, Bd. II, S. 583, Kat. Nr. 593, Bd. IV, Taf. 412b.
- <sup>35</sup> Das Auslieferungsdatum 1487 und Niccolòs Autorschaft sind für die *Addolorata* u.a. dokumentarisch belegt; s. z. B. *Štefanac*, 1990 (Anm. 5), S. 171-172, Abb. 6. Zusammenfassend über die Kapelle Orsini *ders.* (Anm. 2), S. 193-203 u. passim, und zuletzt auch *ders.* (Anm. 1).
- <sup>36</sup> Vgl. vor allem die ganzfigurige sitzende Madonna im Triptychon in der Pfarrkirche in Gornji Humac auf der Insel Brač; *Prijatelj* (Anm. 30), S. 170; *Štefanac* (Anm. 2), S. 215, Kat. Nr. 34.
- <sup>37</sup> Vgl. *A. Genolini*, *Collezioni del Conte Cernazai di Udine*, Mailand 1900, S. 3-5; zusammenfassend dazu *L. Vertova*, *Testimonianze frammentarie di Matteo da Viterbo*, in: *Fs. Ulrich Middeldorf, A. Kosegarten/P. Tigler* (Hrsg.), Bd. I, Berlin 1968, S. 45.
- <sup>38</sup> *K. Prijatelj*, *Boravak Nikole Fiorentinca u Zadru*, in: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XIII, 1961, S. 227-232; vgl. *Regesten in Markham Schulz* (Anm. 2), S. 88.
- <sup>39</sup> Wie schon oben (Anm. 30) bemerkt wurde, geht die Madonna von Orebić kompositorisch letzten Endes auf eine Vorlage aus dem Donatello-Kreis zurück, die wahrscheinlich auch Luca della Robbia's Madonna von San Pierino in Mercato, heute im Palazzo di Parte Guelfa (*Pope-Hennessy* [Anm. 15], S. 252-253, Kat. Nr. 32, Taf. 101), und die Madonna in Mandorla, im Pariser Musée Jacquemart-André (ebenda, S. 254-255, Kat. Nr. 38, Taf. 104) beeinflusste. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Niccolò auch Lucas Varianten des Kompositionsschema gekannt hat; vgl. *Štefanac* (Anm. 2), S. 205.
- <sup>40</sup> Vgl. *Kecks* (Anm. 15), S. 41-43, u. passim.
- <sup>41</sup> Vgl. u.a. *J. Pope-Hennessy*, *The Altman Madonna by Antonio Rossellino*, in: *Metropolitan Museum Journal*, III, 1970, S. 133-148; *E.C. Apfelstadt*, *The later sculpture of Antonio Rossellino*, Diss. Princeton University, 1987, Ann Arbor 1989, S. 84-88 u. passim; *Kecks* (Anm. 15), S. 102-104.
- <sup>42</sup> *Pope-Hennessy/Lightbown* (Anm. 19), Bd. I, S. 131-132, Kat. Nr. 109, Bd. III, Abb. 126. Die Tendenz zu einer ähnlich betonten frontalen Stellung des Kindes in den liebkosenden Händen der Mutter ist auch für Rossellos bekannte Madonna mit dem lachenden Christuskind (vgl. *J. Pope-Hennessy*, *The Virgin with the laughing child*, London 1949) und für die ihm schon von *M. Weinberger/U. Middeldorf* (Unbeachtete Werke der Brüder Rossellino, *Münchner Jb.*, V, 1928, S. 95-100, Abb. 10) zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien charakteristisch, die zuletzt von *G.R. Goldner* (*A drawing by Desiderio da Settignano*, in: *Burl. Mag.*, CXXXI, 1989, S. 469-473) ohne endgültige Beweise dem Desiderio da Settignano zugeschrieben wurde. Außerdem weisen einige reife Madonnenreliefs Rossellos auch bei der Muttergottes eine zunehmend strengere Frontalität auf; vgl. das in der Werkstatt ausgeführte Relief in Lissabon, Gulbenkian Stiftung (*Pope-Hennessy* [Anm. 41], S. 144-145, Abb. 12) und vor allem die Madonna Nori, Florenz, Santa Croce (zuletzt *Poeschke* [Anm. 28], S. 140, Taf. 197).
- <sup>43</sup> *Middeldorf* (Anm. 17), S. 22, Kat. Nr. KSF5G, Abb. 41-42.
- <sup>44</sup> *P. Metz*, *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus*. Aus den Beständen der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, München 1966, S. 94. Leider gibt es keinen Beweis dafür, daß das Feston im Hintergrund integraler Teil eines von dem Meister der Marmormadonnen benutzten rosselinesken Vorbildes und nicht nur ein nachträglicher Zusatz gewesen ist. In der Madonna aus derselben Werkstatt im Courtauld Institute of Arts fehlt das Feston, und auch sonst sind der Thron und die Hintergrundarchitektur völlig anders gestaltet; vgl. *J. Pope-Hennessy*, *Three marble reliefs in the Gambier-Parry Collection*, in: *Burl. Mag.*, CIX, 1967, S. 117-118.

## RIASSUNTO

Nel presente articolo si indaga l'evoluzione artistica di Niccolò di Giovanni Fiorentino (documentato dal 1467 al 1506) sulla base delle sue Madonne in rilievo. Lo studio prende avvio da due opere che presentano le caratteristiche formali più spiccate e l'alto livello qualitativo dei suoi lavori a noi giunti in Dalmazia: la Madonna col Bambino (1470 ca) nella lunetta del portale principale della chiesa dei Francescani a Lesina (Hvar) e la Madonna conservata nella chiesa dei Francescani ad Orebić, presso Ragusa (Dubrovnik) (1480 ca). Sulla base del confronto con queste due opere l'autore attribuisce a Niccolò di Giovanni Fiorentino due altri lavori: la Madonna col Bambino di un tabernacolo di Palazzo Rosselli Del Turco (già Borgherini) a Firenze e — da una foto della Fototeca Berenson — una Madonna venduta nel 1931 a New York come opera di Agostino di Duccio e la cui provenienza è possibile seguire fino alla collezione Cernazai a Udine.

La 'Madonna Borgherini' viene identificata con un lavoro giovanile, ancora relativamente insicuro nell'esecuzione, risalente al periodo della formazione fiorentina di Niccolò. A favore di una composizione anteriore al 1467 parla il fatto che la Madonna Borgherini deve precedere, come variante in sé formalmente compiuta e iconograficamente legata alla tradizione, tutte le repliche dello stesso tipo di Madonna provenienti dalla cerchia di Francesco di Simone Ferrucci e del Maestro delle Madonne in marmo. Unica testimonianza rimasta di Niccolò di Giovanni nella sua città natale, occupa nella sua opera una posizione non indifferente, e indica tra le altre cose come Niccolò abbia elaborato il suo stile personale stimolato sia da Donatello che da Michelozzo. La 'Madonna Cernazai' si pone invece indubbiamente come una delle opere qualitativamente più alte della maturità dell'artista; tra gli anni '80 e '90, il che indica una provenienza dalmata, forse Zara (Zadar). Inoltre sembra che dal punto di vista compositivo si riallacci già al tipo iconografico 'avanzato' della Vergine seduta la cui figura è rappresentata per tre quarti che troviamo in tante opere della successiva generazione di scultori fiorentini, come ad esempio in Antonio Rossellino.

La serie Madonna Borgherini (1460 ca ?), Madonna di Lesina (1470 ca), Madonna di Orebić (1480 ca) e Madonna Cernazai (1485 ca ?) ci illustra con particolare evidenza l'evoluzione artistica di Niccolò nell'arco di tempo di tre decenni.

## Bildnachweis:

*Institut für Denkmalpflege, Split: Abb. 1, 2. - KIF: 3-5, 10. - Alinari, Florenz: Abb. 6, 8, 11, 12. - Croci, Bologna: Abb. 7. - National Gallery of Art, Washington: Abb. 9, 15. - Fototeca Berenson, Villa I Tatti, Florenz: Abb. 13. - Samo Štefanac, Ljubljana: Abb. 14. - Staatliche Museen, Berlin: Abb. 16.*