

ad un maestro del seguito di Giovannino de' Grassi. I fogli sono stati dispersi nel 1890 con la vendita della collezione Mitchell. Appartengono invece ad un altro taccuino di disegni, anche se riconducibili alla attività dello stesso maestro, i due frammenti ora conservati al Teylers Museum di Haarlem (inv.K.IX.22 e K.IX.25). Ed è un altro merito di questo studio l'aver presentato l'intera serie di disegni ricostruendo, almeno idealmente, l'unità del Taccuino.

MILVIA BOLLATI  
Milano

**John T. Spike: Fra Angelico.** New York: Abbeville Press 1997; 280 S., 91 Farb- und 273 SW-Abb.; ISBN 0-7892-0322-7; Italienische Ausgabe: Mailand: Fabbri 1996; ISBN 88-450-6527-8; Deutsche Ausgabe: München: Hirmer 1997; ISBN 3-7774-7530-0; DM 168,-

Die Publikation gehört zu einer losen Reihe, deren Programm die populärsten Namen der italienischen Kunstgeschichte enthält und in der 1995 vom gleichen Verfasser ein Buch über Masaccio erschienen ist. Obwohl der Band in seiner aufwendigen Gestaltung und opulenten Ausstattung mit Farbtafeln eher für den Kunstliebhaber bestimmt scheint, wendet sich der Text an den Spezialisten.

Die ausführliche und auf Vollständigkeit bedachte Bibliographie macht die zunehmende wissenschaftliche Beschäftigung mit Fra Angelico deutlich. Grundlage dafür bildete die Monographie von John Pope-Hennessy, 1952 in erster, 1974 in zweiter, erweiterter Auflage erschienen. 1977 folgte die ebenfalls monographisch angelegte Dissertation von *Diane Cole* (Fra Angelico: His Role in Quattrocento Painting and Problems of Chronology, 2 Bde., University of Virginia), die erstmals die stilistische Entwicklung des Malers und die Chronologie der Werke unter Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst in Florenz zu klären versuchte. Durch zahlreiche in den letzten fünfzehn Jahren erschienene Beiträge zu Einzelproblemen und vor allem durch die große Publikation von *William Hood* (Fra Angelico at San Marco. New Haven 1993) konnte die lange vorherrschende und auf Vasari zurückgehende Einschätzung Fra Angelicos als „frommer Malermönch“ revidiert werden.

In der Tradition von Pope-Hennessy gibt nun John Spike ein Gesamtbild des Künstlers, das der neuen Sicht Rechnung tragen soll. Im Vorwort (S. 11) formuliert Spike sein Anliegen: Er will zeigen, daß Fra Angelico „one of the most innovative and responsive pictorial minds of the early Quattrocento“ gewesen sei. Das weitere „Thema“ des Buches ist die bereits mehrfach diskutierte Bedeutung zeitgenössischer theologischer und humanistischer Strömungen für das Werk des Künstlers. Dies bestätigten, nach Spike, die Fresken im Kloster von S. Marco, für deren Programm er „the first comprehensive ...interpretation“ anbietet, denn „Fra Angelico was a theologian in the new humanistic taste“.

Das Buch gliedert sich in drei Teile. Der erste, „Life and Works“, präsentiert in chronologischer Abfolge einzelne Werke bzw. Werkkomplexe unter entwicklungsge-

schichtlichen, ikonographischen und theologischen Aspekten. Unterbrochen wird die Folge durch Kapitel, die den historischen Bedingungen wie auch künstlerischen Vorbildern der einzelnen Gemälde gewidmet sind. In Teil II, „Plates“, reich mit Farbtafeln versehen, werden ausgewählte Hauptwerke ausführlich kommentiert und gewürdigt. Diese Gliederung mag Argumente für sich haben, sie hat jedoch den Nachteil, daß in beiden Teilen – unvermeidbar – oft die gleichen Werke behandelt werden und sich zahlreiche Überschneidungen wie auch Wiederholungen ergeben. Am Schluß steht eine „Checklist“ aller Werke, die der Verfasser als überwiegend eigenhändig beurteilt. Die einzelnen Nummern sind, einem Katalog entsprechend, mit – manchmal zu – knapp kommentierter Bibliographie versehen. So läßt sich beispielsweise die Forschungsgeschichte zur Rekonstruktion der Predella des Hochaltars von S. Marco nicht nachvollziehen, die doch als „vexatissima quaestio“ (Umberto Baldini, *Contributi all’Angelico: La predella della pala di San Marco e l’armadio per gli argenti della SS. Annunziata*, in: *Commentari* 7, 1956, S. 78) die Wissenschaft lange beschäftigt hat.

Spike geht zunächst auf die Frage nach den künstlerischen Wurzeln Fra Angelicos ein und betont sicher zu Recht die bedeutende Rolle, die Gherardo Starnina für die Entwicklung der Florentiner Malerei am Beginn des Quattrocento, insbesondere für Fra Angelico, gespielt habe. Diese Annahme kann eine Passage Vasaris in dessen Vita des Fra Angelico stützen, die Spike nicht zitiert. Vasari beschreibt dort als eines der frühesten Werke des Fra Angelico einen Altar in der Acciaiuoli-Kapelle der Certosa von Florenz, der, wie heute nachgewiesen, ein Hauptwerk Starninas ist (Jeanne van Waadenoiën, *Proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?* in: *The Burlington Magazine* 116, 1974, S. 82-91; und *Cornelia Syre: Studien zum „Maestro del Bambino Vispo“ und Starnina*. Bonn 1979).

In der Chronologie der Frühwerke schließt sich Spike der neuesten Forschung an und datiert den Hochaltar von S. Pietro Martire (Florenz, Museo di S. Marco) um 1426, und den Altar aus S. Croce (Museo di S. Marco, Altenburg, Berlin, Vatikan) um 1429. Auffällig bei dieser Abfolge bleibt jedoch, daß sich Fra Angelico bei dem spätesten Werk eng an den 19 Jahre früher entstandenen Monte Oliveto-Altar des Lorenzo Monaco (Florenz, Accademia) anlehnt, die beiden früheren Werke hingegen Einflüsse zeitgenössischer Künstler wie Gentile da Fabriano, Ghiberti und Masolino zeigen.

Das „Jüngste Gericht“ (Museo di S. Marco), bereits in zahlreichen älteren Quellen gepriesen, ist auch für Spike „the culminating work of his early phase of development“ (S. 29), vor allem wegen seines Reichtums an „philosophical and patristic sources“ (S. 101). Gegen Ende der zwanziger Jahre für das Camaldulenserklöster S. Maria degli Angeli in Florenz gemalt, hat – nach Spike – der Kontakt zu Ambrogio Traversari, dem Humanisten, Übersetzer der griechischen Väterhandschriften und ab 1431 Ordensgeneral der Camaldulenser, die ikonographische Gestaltung des Gemäldes direkt beeinflusst. Damit folgt Spike der Untersuchung von A. Santagostino Barbone (*Il Giudizio Universale del Beato Angelico per la chiesa del monastero camaldolese di S. Maria degli Angeli a Firenze*, in: *Memorie domenicane* N.S. 2, 1989,

S. 255-278). Er weist auf die ungewöhnliche Präsenz von alttestamentlichen Gestalten als Beisitzer des Richters hin, eine Funktion, die üblicherweise den Aposteln zukomme. Besonders griechische Kirchenväter, wie Gregor von Nazianz, den Traversari übersetzte, hätten die Propheten und Patriarchen besonders verehrt.

Als weiteres Argument für die Prägung durch Traversari gilt ihm die ausführliche Schilderung des Paradieses, die seiner Meinung nach direkt auf Platos „Politeia“ zurückgehe. Für Fra Angelico näherliegende schriftliche Quellen dürften jedoch mystische Schriften mit Paradiesvisionen gewesen sein (Siehe *Colleen McDaniel und Bernhard Lang: Heaven, a History*. New Haven 1988, S.112 ff.). Überdies gibt es frühere Paradiesdarstellungen in Florenz, wie Andrea Bonaiutos Fresko der „Himmlichen Kirche“ im Kapitelsaal von S. Maria Novella, die ebenfalls als Anregung für Fra Angelico gedient haben können.

Als „one of the most significant breakthroughs of his career“ (S. 34) würdigt Spike die „Kreuzabnahme“ (Museo di S. Marco) für die Strozzi-Kapelle in S. Trinita in Florenz. Die immer wieder diskutierte Frage, warum Fra Angelico die Haupttafel und die seitlichen Pilaster des von Lorenzo Monaco wohl bereits vollendeten Altares völlig umgestaltete, beantwortet Spike mit der Hypothese, daß Palla Strozzi ein würdiges Pendant zu Gentile da Fabrianos „Anbetung der Könige“ von 1423 (Florenz, Uffizien), ebenfalls für diese Kapelle bestimmt, gewünscht habe. Denn Lorenzo Monacos Altar sei dem anspruchsvollen, humanistisch gebildeten Palla Strozzi zu altmodisch erschienen – eine moderne Wertung, die Palla Strozzi wohl fremd gewesen sein dürfte. Dies nimmt Spike als Argument für eine auch von der neueren Forschung vertretene Datierung vor 1434, dem Jahr, in dem Palla Florenz verlassen mußte. Spike zufolge dürfte die „Kreuzabnahme“ bereits um 1429-32 entstanden sein, da ein „unspecified payment“ von 1429 (S. 34) mit ihr in Zusammenhang stünde, wie bereits *Stefano Orlandi* O. P. (Beato Angelico: Monografia storica della vita e delle opere, con un'appendice di nuovi documenti inediti. Florenz 1964, S. 47) vermutete. Diane Cole (Bd. I, S. 217) hat diese Verbindung jedoch zu Recht abgelehnt.

Für den „Annalena-Altar“ (Museo di S. Marco) konnte William Hood (1993, S. 106-107) eine überzeugende Herkunft vorschlagen, nämlich die Medici-Kapelle am linken Querarm von S. Lorenzo in Florenz. Er wies darauf hin, daß die neue und ungewöhnliche rechteckige Form der Tafel den 1434 verfaßten Direktiven für die Gestaltung der Altarbilder in den Kapellen von S. Lorenzo entspricht, und folgerte daraus eine Entstehungszeit des „Annalena-Altars“ um 1434-35. Spike kehrt diese Argumentationsreihe um: Der Altar könne bereits um 1430 entstanden sein, da die Kapelle 1429 im Bau vollendet war. Demnach sei wahrscheinlich, daß die Forderung in dem Dokument von 1434 nach einer „tabula quadrata et sine civoriis“ (Jeffrey Ruda: A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence, in : *The Burlington Magazine* 120, 1978, S. 361) auf das Vorbild des „Annalena-Altars“ zurückgehe, in seiner spezifischen Form einer Erfindung Brunelleschis und Fra Angelicos, eine bedenkenswerte These.

Seinem eingangs formulierten Anliegen folgend, behandelt Spike auch den Hochaltar von S. Marco hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen

zum Humanismus, wobei er auf die von William Hood (1993, S.107-121) ausführlich dargelegten dominikanischen Bezüge nicht eingeht. Bereits *Hellmut Wohl* (*The Paintings of Domenico Veneziano*. New York 1980, S. 39) und *Liana Castelfranchi Vegas* (*L'Angelico e l'umanesimo*. Mailand 1989) haben darauf hingewiesen, daß in der künstlerischen Gestaltung des Altares Verbindungen zu den von Leon Battista Alberti in seinem Traktat „*Della Pittura*“ formulierten Maßgaben zur Konstruktion einer zentralperspektivischen Darstellung bestehen. Spike fügt diesen Beobachtungen noch weitere hinzu und schließt daraus, daß Alberti am Entwurf des Bildes direkt beteiligt gewesen sei. Das erscheint wenig überzeugend, da Fra Angelico nicht streng nach den Prinzipien Albertis verfährt, deutlich beispielsweise an der noch altertümlichen Reihung der Heiligenfiguren zu Seiten der Madonna: Die Kopfhöhe nimmt nach hinten zu und richtet sich nicht nach der „*linea centrica*“, was Isokephalie zur Folge hätte.

Wie im Vorwort angekündigt, versucht Spike für die Fresken im Kloster von S. Marco ein diesen zugrundeliegendes einheitliches theologisches Programm nachzuweisen. Er steht damit in direkter Nachfolge von William Hood, der 1993 den Fresken eine sorgfältige ikonografische Untersuchung widmete, mit der sich Spike jedoch nicht auseinandersetzt. Das Ungewöhnliche der Fresken ist einmal ihre Anbringung in den einzelnen Zellen, zum anderen ihre ausschließlich Christus gewidmete Thematik und ihre nicht der biblischen Erzählung entsprechende Abfolge. Spike nimmt an, daß Auswahl und Abfolge der Szenen in dem südlichen Dormitorium, dem der Novizen, und dem östlichen, dem der Kleriker, nach den Prinzipien geordnet sind, die Pseudo-Dionysius Areopagita in seiner Schrift „*De ecclesiastica hierarchia*“ als die zur Gottesschau hin führenden beschreibt. Der geistige Aufstieg des Einzelnen zur Vereinigung mit Gott erfolge in drei Stufen: in der Reinigung, der Erleuchtung und der Vereinigung. Die erste Stufe verbindet er mit den Darstellungen in den Zellen der Novizen (Nr. 15-21), die zweite sieht er in denen der Klerikerzellen (Nr. 22-29) versinnbildlicht, die, bis auf die „*Taufe Christi*“, der Passion gewidmet sind. Die dritte und höchste Stufe sei in den Zellen Nr. 1-9 (Außenwand) dargestellt, die das Mysterium der Inkarnation und Auferstehung zum Thema haben und in der „*Krönung Mariä*“ als bildhafte „*union with God*“ (S. 154) gipfle.

Dieser Deutung steht jene von Hood gegenüber, die Thema und Abfolge der Fresken überzeugender aus der dominikanischen Lehre und Liturgie herleitet. So zieht er als Quelle für die Darstellungen in den Zellen der Novizen, die alle den hl. Dominikus im Gebet vor dem Gekreuzigten zeigen, die damals verbreitete Schrift „*De modo orandi*“ heran; das Programm der Fresken in den Klerikerzellen steht nach ihm in engem Zusammenhang mit den Hauptfesten der dominikanischen Liturgie.

Die Lektüre des Buches gibt eine Fülle von anregenden und bedenkenswerten Thesen, die jedoch durch die oft fehlende Diskussion des Forschungsstandes für den Leser schwer nachvollziehbar sind. So kann sich der Eindruck einstellen, daß hier möglicherweise der überspitzte Versuch unternommen wird, Fra Angelico als ausschließlich „*humanistischen Maler*“ zu würdigen. Dies ist im Hinblick auf die späte Anerkennung der Bedeutung des Malers verständlich.

Abschließend ein Wort zur graphischen Gestaltung des Bandes. Es mutet nahezu grotesk an und konterkariert in gewisser Weise optisch die Bemühungen Spikes, daß auf der ersten Seite von Teil I (S. 17) wie auch auf der von Teil III (S. 192) das Schriftbild in Kreuzform gesetzt ist, jedoch nur in der englischen Ausgabe. Das Layout im Katalogteil läßt die Werke Fra Angelicos zu einem Sammelsurium werden, wobei unverständlich ist, warum beispielsweise die Fragmente des Altares aus S. Croce (Nr. 70) nicht der Rekonstruktion entsprechend zusammengestellt sind. Opulent ist die Ausstattung mit vorzüglichen Farbtafeln. Die zahlreichen Details gewähren einen faszinierenden Einblick in das Werk Fra Angelicos, wie er nicht einmal vor den Originalen möglich ist. Die subtile und reiche Erzählweise Fra Angelicos, die sich in jedem Detail offenbart, macht eindrucksvoll deutlich, daß der Künstler zu Recht als eine der bedeutendsten Malerpersönlichkeiten des frühen Quattrocento gilt

CORNELIA SYRE

*Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
München*

**Thomas Haffner: Die Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485).** Illumierte Handschriften und Inkunabeln für einen humanistischen Bibliophilen zwischen Neapel und Rom; Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert 1997; X, 390 S., 16 Farbtaf., 80 Abb.; ISBN 3-88226-896-4; DM 128,-

Giovanni d'Aragona, geb. 1456 als dritter Sohn des Königs von Neapel Ferrante d'Aragona (1423-1494), gen. il Vecchio, war, anders als seine älteren Brüder Alfonso und Federico, die später ihrem Vater nacheinander auf dem Thron folgten, aus Gründen der Staatsräson für den geistlichen Stand bestimmt, und Ferrante scheute kein Mittel, die kirchliche Karriere seines Sohnes zu fördern. „Unter unendlichen Mühen und mit ungeheuren Kosten“ so Tristano Caracciolo in *De varietate fortunae*, „ließ er ihn in das Kardinalskollegium aufnehmen, damit er jemanden habe in jener Werkstatt (d.h. in der römischen Kurie), wo man von jeher das Unglück der sizilischen Könige schmiedete“<sup>1</sup>. Schon im zarten Alter von neun Jahren erhielt Giovanni die Würde eines Kommandatarabtes der Badia di Cava (1465), mit 15 Jahren, in derselben Funktion, das Kloster Monte Cassino. Noch im gleichen Jahr (1471) ernannte ihn Sixtus IV. zum päpstlichen Protonotar und sechs Jahre später (1477), den kaum Einundzwanzigjährigen, zum Kardinal. Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Pfründe auch nur aufzuzählen, die der Aragonese im Dienste der Kirche anhäuften. Zweifellos gehörte er zu den reichsten Prälaten seiner Zeit und machte sich entsprechend als Kunstmäzen einen Namen. Indes, solches Glück währte nicht lange. Im dreißigsten Jahre seines Lebens (1485) starb er unerwartet in Rom an der Pest. Daß

1 H. Hefele (Übers.), *Alfonso I./Ferrante I. von Neapel. - Schriften von Antonio Beccadelli, Tristano Caracciolo, Camilio Porzio*, Jena 1912, S.272.