

tive des Meisters W. B. (vgl. die Grablegung des Sebastian in Mainz, insbesondere die beiden Träger des Leichnams). Die Münchener Grablegung hat vielleicht sogar dem Reliquienschatz des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg angehört, und zwar der Staffel eines Reliquienaltars (Halm/Berliner, Das Hallesche Heiltum, Tafel 11). Leider sind die Zeichnungen im Halleschen Heiltumskodex so frei, die Wiedergabe der Einzelheiten oft so vereinfacht und verändert, daß eine einwandfreie Identifizierung von Einzelteilen nur ausnahmsweise möglich ist. Jedenfalls stellt die Hallenser Grablegung zu der Münchener die nächstverwandte Komposition dar und bestätigt M.'s Vermutung, am Fußende des Sarkophags wären zwei Frauen zu ergänzen, und zwar hinten neben dem Johannes eine stehende Frauenfigur und am Ende vor dem Sarkophag die kniende Magdalena. Der Reliquienaltar mit seinen vier (!) Flügeln dürfte etwa so groß gewesen sein, daß sich die Münchener Gruppe hätte einfügen lassen. Auch war die Hallenser Grablegung entgegen der Vermutung von Halm und Berliner sicher ein Schnitzwerk, sonst ließe sich die Tiefe der Staffel nicht erklären. Zudem war die Gruppe in einer Weise gerahmt, wie es Bildwerken, nicht Gemälden zukommt. Da in solchen Reliquienaltären Kostbarkeiten verschiedenster Herkunft vereinigt wurden, hätte man sich auch nicht daran zu stoßen, daß der Altar erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Vielleicht ermöglicht dieser Hinweis, das Schicksal der Münchener Grablegung zu klären.

Uneins ist man sich auch immer noch über den Meister des Simpertusgrabmals (Nr. 94). Der Grabstein steht gewiß den Werken Michel Erharts sehr nahe, jedoch ist das Physiognomische um einiges schärfer gefaßt, als wir es von dem Ulmer Meister her gewohnt sind. Auch ist die Gewandbehandlung härter, nicht so flüssig, wie etwa am Mörlin epitaph. Die von M. mitgeteilte These Schädlers, der Simpertus könne eine frühe Arbeit Adolf Dauchers, des Schwiegersohnes Michel Erharts, sein, verdient daher wohl besondere Beachtung. Die äußeren Umstände empfehlen jedenfalls einen dieser beiden Bildhauer, denn beide wurden in den entscheidenden Jahren von dem Kloster, aus dem der Grabstein stammt, vorzugsweise beschäftigt.

Mehrmals weist M. ausdrücklich auf Forschungslücken hin und gibt treffende Hinweise, die zu einer eingehenden Behandlung der aufgeworfenen Fragen reizen sollten. Es wäre zu wünschen, daß sich jüngere Forscher bereitfinden, die angebotenen Themen zu bearbeiten.

Im ganzen ist das Material außerordentlich vielfältig, erstreckt sich auf fast alle Werkkreise der oberdeutschen Skulptur. Entsprechend umfangreich ist auch das Wissen, das uns hier mitgeteilt ist.

Max Hasse

GUNTER PASSAVANT, *Andrea del Verrocchio als Maler*. Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1959. 248 S. u. 150 Abb.

Die in den letzten Jahrzehnten intensiv und erfolgreich betriebene Erforschung des bildhauerischen Oeuvre Verrocchios hat ein kaum zu erwartendes Nebenresultat gezeigt: der Maler Verrocchio ist immer mehr aus der Diskussion verschwunden. Nicht,

daß man es aufgegeben hätte, an seine überragende Bedeutung als Erfinder und Lehrer zu glauben und weiterhin von „verrocchiesken Kompositionen“ und „verrocchiesken Einwirkungen“ zu reden. Aber man wurde gegenüber den wenigen bisher als ganz oder doch als teilweise eigenhändig geltenden Bildern immer unsicherer und ungnädiger. So weit ging die Skepsis, daß C. Raggianti 1954 die „Taufe Christi“ Verrocchio abschrieb und damit implizite verkündete, daß uns der Maler Verrocchio heute in keinem authentischen Werk mehr faßbar sei. – Eine erneute und – soweit möglich – vorurteilsfreie Beschäftigung mit dem zur Phantasmagorie erklärten malerischen Oeuvre Verrocchios war an der Zeit. Günter Passavant ging in seinem aus einer Bonner Dissertation hervorgegangenen Buch einen methodisch überzeugenden Weg: er untersuchte die wenigen in Frage kommenden Bilder sorgfältig auf den Malbefund hin und grenzte ihre Eigenarten innerhalb der Florentiner Quattrocentomalerei neu ab. P. gliedert seine Untersuchung in neun Kapitel. Die ersten beiden sind den urkundlichen Nachrichten über die Lebensverhältnisse des Künstlers und der Überlieferung zur bildhauerischen und malerischen Tätigkeit Verrocchios gewidmet. Die folgenden behandeln das Altarbild im Pistoieser Dom, das Bild der Taufe Christi in den Uffizien, das Altarbild aus S. Domenico del Maglio, das Madonnenbild Nr. 104 a im Kaiser-Friedrich-Museum, das Tobiasbild in der Londoner National Gallery und die Darstellung des Gekreuzigten mit den Hll. Hieronymus und Antonius in Argiano. Im letzten Kapitel wird die künstlerische Entwicklung Verrocchios als Maler und seine Bedeutung für die florentinische Malerei der zweiten Quattrocentohälfte untersucht. Der Anhang bietet außer einem reichen Anmerkungsapparat die wichtigsten Verrocchio-Urkunden, ein Literaturverzeichnis und einen Katalog der eigenhändigen Werke, der Tafelteil zahlreiche Gesamt- und Detailaufnahmen und (die Lektüre sehr erleichternde) Hilfsabbildungen. – Die vielen glücklichen Einzelbeobachtungen P.'s, die meist angemessen vorsichtige Weise des Urteilens, die übersichtliche Darstellung können hier nur summarisch erwähnt werden. Dagegen bedürfen die Hauptergebnisse einer kritischen Charakterisierung.

Das Pistoieser Altarbild wird von Vasari dem Lorenzo di Credi gegeben. Noch bevor A. Chiti 1899 ein Dokument veröffentlichte, das die Autorschaft Verrocchios zu sichern scheint, hatte Morelli die verrocchiesken Züge hervorgehoben. Seither ist die Diskussion über die Pistoieser Tafel nicht verstummt. Manche hielten an der Zuschreibung an Credi fest und ließen Verrocchio nur den Entwurf, andere glaubten verschiedene Hände unterscheiden zu können: die Verrocchios, die Credis, die Botticinis und selbst die Leonardos. P. unterstellt die Beweiskraft der Urkunde im Sinne der Autorschaft Verrocchios und der damit gegebenen Daten. Er rekonstruiert die Entstehungsgeschichte so: Verrocchio entwarf das (vielleicht schon 1475 bestellte) Bild und führte es wohl in den Jahren 1478/79 bis auf die Figur des Täufers und den Landschaftsausschnitt rechts vom Hl. Donatus aus. In diesem Zustand blieb die Tafel sechs Jahre lang in Verrocchios Atelier stehen. 1485/86 endlich wird sie von Lorenzo di Credi vollendet: Credi malt den von Verrocchio bereits leicht angelegten Täufer und verändert dabei Draperie, Kopf und Hände im eigenen Sinne; er fügt den rechten Landschaftsausschnitt hinzu, übergeht retuschierend die anderen Landschaftsteile, die Haare der Maria und den

Körper und die Haare des Kindes. Diese Händescheidung ist im ganzen plausibel. Man wird die Madonna und die großartig-herbe Donatusfigur nicht demselben Meister geben können, der die gleichgültigere Täuferfigur ausgeführt hat. Dieser schwächere Maler kann aber nach Lage der Dinge und nach Maßgabe stilkritischer Kriterien nur Lorenzo di Credi gewesen sein. Das würde bedeuten, daß das Pistoieser Bild ein weitgehend eigenhändiges Werk Verrocchios ist. Es wäre zu fragen, ob Credi über den von P. zugegebenen Anteil hinaus nicht doch noch stärker das endgültige Aussehen des Ganzen durch Übergehen bzw. Vollenden verschiedener Zonen (Gewänder) mitbestimmt hat. – Kunstgeschichtlich repräsentiert die Pistoieser Tafel eine wichtige Stufe in der Entwicklung der Florentiner Sacra-Conversonazione-Darstellung: die spannungsreich-harmonische, repräsentative Komposition, die souveräne Art, Figuren aufeinander und auf den umgebenden Raum zu beziehen, die sonor-heitere Farbigkeit sichern dem Werk einen proto-klassischen Charakter. Unter den wenigen Einzelstudien Verrocchios zum Pistoieser Bild – der Gesamtentwurf hat sich leider nicht erhalten – interessiert vor allem die Pariser Studie zum Täufer. P. erhärtet und präzisiert W. R. Valentiners Vermutung, in dieser Studie sei eine von Lorenzo di Credi überarbeitete Skizze V.'s erhalten.

Problematischer als die Pistoieser Tafel ist die „Taufe Christi“ in den Uffizien. Das urkundlich nicht belegte Bild war früher in S. Salvi. Vasari zitiert es als ein Werk Verrocchios und überliefert die bekannte Legende, nach der der junge Leonardo einen der beiden knienden Engel so schön ausgeführt habe, daß Verrocchio für immer entmutigt den Pinsel aus der Hand legte. Im allgemeinen war sich die neuere Forschung über die Autorschaft Verrocchios und den Anteil Leonardos an dem Bilde einig. 1952 interpretierte P. Sanpaolesi den radiographischen Befund des Gemäldes dahin, daß Leonardo ein von Verrocchio fast vollendetes Bild neu redigierte: den Engel malte Leonardo über einen bereits von Verrocchio angelegten; außerdem veränderte Leonardo die Landschaft, namentlich auch den Vordergrund. P. gelangt zu folgenden Ergebnissen: Verrocchio entwarf das Bild und führte es bis zu einem gewissen Punkte in Tempera aus; in verschiedenen Zonen (Täufer, Teile des rechten Landschaftsausschnittes, linker Arm und Kopf des Enface-Engels u. a.) ist die alte Temperamalerei, z. T. im Untermaalungsstadium, noch erhalten. Leonardo vollendete später das unfertige Bild seines Lehrers. Er übermalte den einen Engel ganz, den anderen teilweise, gestaltete den linken Landschaftsausschnitt neu, übergang korrigierend die unbedeckten Körperpartien Christi und den rechten Landschaftsausschnitt. In diesem Zustand blieb das Bild – wie eine Umrißzeichnung bei Crowe-Cavalcaselle zu bekräftigen scheint – bis ins spätere 19. Jh. erhalten. Dann erst, so postuliert P., kam es in die Hände eines Restaurators, der die Wasserpartien des Vordergrundes sinnlos entstellend übermalte, das Lententuch Christi mit dem penetranten Streifenmuster dekorierte, die Nimben mit Goldbronze auslegte und den Himmel stark übergang. Diese Behauptungen P.'s, die freilich noch einer genauen technologischen Nachprüfung bedürfen, scheinen des Rätsels überraschende Lösung zu sein und die merkwürdigen Unterschiede innerhalb der Ölübermalungen einleuchtend zu erklären. Verschiedene Fragen bleiben allerdings offen:

Wann hat Leonardo das Bild Verrocchios neu redigiert? Was hat ihn bewogen, nicht auch die doch unfertige Täuferfigur zu übergehen? Etwa die Tatsache, daß sie in ihrer ganzen Struktur seiner künstlerischen Vorstellung so fremd war, daß er erst gar nicht daran rühren mochte? – Raghiantis Zuschreibung des älteren Anteils der „Taufe Christi“ an Botticelli kann, nach P., ganz aus dem Spiel bleiben. Allein die Ähnlichkeit des Täuferkopfes mit dem Pistoieser Donatuskopf läßt an der Autorschaft ein und desselben Meisters, d. h. Verrocchios, kaum einen Zweifel. – Formal und ikonographisch steht das Taufbild einerseits in einer florentinischen Tradition und ist andererseits eine höchst individuelle und originelle Lösung; szenisch-dramatischer und repräsentativer Charakter halten sich vollendet die Waage.

Die Budapester Sacra Conversazione aus S. Domenico del Maglio hat im Oeuvre des Verrocchio nichts zu suchen. P. folgt dem Vorschlag Berensons, das unbeholfen komponierte und manierierte Bild in die Utili-Gruppe einzuordnen. Dagegen ist das Berliner Madonnenbild 104 a laut P. ein eigenhändiges Werk. P. rekonstruiert den ursprünglichen Zustand mit Hilfe einer Kopie in Long Island, betont die Energie der Komposition und die Qualität der Malerei, die das Bild aus der Gruppe verrocchiesker Madonnen herausheben und ihm darüber hinaus in der ganzen Quattrocentomalerei eine Sonderposition sichern. Mit Recht verweist P. auf die besondere, den dreidimensionalen Charakter der Figuren unterstreichende räumliche Organisation, welche den Bildhauer im Maler verrät.

Das seit Jahrzehnten umstrittene Londoner Tobiasbild wurde zuletzt von M. Davies einem Nachfolger Verrocchios zugewiesen, von S. Ortolani (der alten Meinung Bodes und Schmarsows folgend) dem Verrocchio selber, von C. Raghianti, R. Longhi, F. Zeri und neuerdings von E. Camesasca dem jungen Perugino. Suida dachte an Verrocchio und eine Beteiligung Leonardos (Hündchen, Fisch). P. sucht das relativ gut erhaltene Temperagemälde auf zwei Wegen als eigenhändiges Werk Verrocchios zu bestimmen. Einmal stilistisch durch Detailvergleiche mit der Pistoieser Sacra Conversazione, dem Taufbild und der Berliner Madonna. Zweitens durch den Nachweis, daß die Tobiaszene keine Teilkopie nach Fr. Botticinis Dreierzengel-Retabel in den Uffizien ist, sondern allen analogen Tobias- und Dreierzengel-Darstellungen der Botticini-Richtung vorausgeht. Die Beweisführung P.'s und die vorgeschlagene Chronologie der Tobiasbilder des Botticini-Kreises sind in vielen Punkten einleuchtend, die Vergleiche mit A. Pollaiuolos älterer Tafel aufschlußreich. Dennoch bleiben Zweifel. Mögen die von E. Kühnel kritisierten Mängel des Gemäldes auch eher als stilistische, von einem bestimmten Ausdruckswillen zeugende Formeln zu verstehen sein; mag die Zuschreibung des Bildes an den jungen Perugino (die übrigens an P.'s Datierung kaum etwas ändern würde) im Hinblick auf das Temperament und die künstlerischen Möglichkeiten des Umbriers mehr als fragwürdig scheinen: Zeichnung und Kolorit besitzen dennoch eine schwer definierbare Sprödigkeit und Kühle, die dem Bild eine besondere Stellung verschaffen. Die Verfechter der Nicht-Verrocchio-Thesen werden sich jedenfalls nicht geschlagen geben.

Die Temperatafel des Gekreuzigten mit den Hll. Hieronymus und Antonius in der

Sakristei der Landkirche von Argiano bei Florenz wurde 1927 von M. Marangoni zum erstenmal ausführlich behandelt und einem „eclettico Fiorentino“ zugeschrieben. Van Marle dachte an einen Meister des Pollaiuolo-Kreises, R. Offner an einen Verrocchio nahestehenden Künstler, C. Ragghianti, F. Zeri und E. Camesasca an den jungen Perugino, wobei Zeri die Möglichkeit einräumte, daß Verrocchio die Figur Christi ausgeführt haben könnte. – Die Tafel in Argiano ist durch eine Beschneidung und grobe Übermalungen aufs widerlichste entstellt und außerdem sehr stark verschmutzt. Das relativiert von vornherein jedes Urteil. P. zögert nicht, den gesamten Entwurf und den Großteil der Ausführung Verrocchio zu geben. Nur in drei der vier Landschaftsausschnitte und in der Antoniusfigur sieht er die Hand jenes Verrocchio-Schülers, dem auch die Londoner Madonna mit Engeln zuzuweisen sei (Dom. Ghirlandaio?). P. betont die kompositionellen Qualitäten des Bildes, das eine sehr persönliche Abwandlung des repräsentativen, vielfigurigen Kreuzigungsbildes oder der Darstellung der Trinität mit Heiligen sei und als Vorbild für alle ähnlichen Formulierungen betrachtet werden müsse. Eine künftige Restaurierung, die – wie mir Prof. Ugo Procacci und Dr. Umberto Baldini versichern – für die nähere Zukunft vorgesehen ist, wird erweisen müssen, ob die Tafel in Argiano des bedeutenden Ranges, den P. ihr zumißt, in diesem Umfang würdig ist. Die hervorragende Zeichnung bestimmter Partien (Hieronymuskopf, Christuskörper) schließt die Annahme einer Schülerarbeit aus. Auch die Qualität der Bild-erfindung und -organisation ist nicht zu bestreiten (vorausgesetzt, daß es keinen verlorenen Prototyp der Darstellung gab!). Bei der Abgrenzung eines Verrocchio-Anteiles an der Ausführung ist vorläufig, wie gesagt, alle Vorsicht geboten. P. bringt die besprochenen Werke in folgende zeitliche Ordnung: Berliner Madonna vor oder um 1470, Kreuzaltar in Argiano 1471/72, Londoner Tobiasbild 1473, Taufe Christi 1474/75, Pistoieser Dombild 1478/79. Die erhaltenen Gemälde würden folglich alle aus der Reifezeit des 1435 geborenen, aber wohl erst in der ersten Hälfte der 60er Jahre zur Malerei gekommenen Meisters stammen. P. denkt mit Recht an eine frühe Tätigkeit Verrocchios in der Werkstatt des Filippo Lippi. Die ersten drei der behandelten Werke faßt P. als eine geschlossene Gruppe im Zeichen des „gespreizten Stils“ in den Gesten der Figuren auf, die „Taufe Christi“ und die „Sacra Conversazione“ als individuelle Lösungen von vorklassischem Charakter. In jedem Falle führe die geistige Durchdringung der Aufgabe und der Einsatz der Verrocchio zu Gebote stehenden künstlerischen Mittel zu einem neuartigen und überzeugenden Ergebnis. Lehrreich sind P.'s Abgrenzungen der Kunst Verrocchios gegen die des Antonio Pollaiuolo.

Passavants Untersuchung wird sich in jeder künftigen Verrocchio-Diskussion als Quelle fruchtbarer Argumente bewähren. Sie hat einmal das Verdienst, ein kleines Oeuvre sinnvoll aus der Fülle der Werkstatt- und Nachfolgerarbeiten ausgegrenzt und ergebnisreich geprüft zu haben. Sie könnte darüber hinaus helfen, neues Licht in die Frühzeit eines Pietro Perugino, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi und Leonardo zu bringen. Bleibt noch, dem Schwann-Verlag für die gediegene und angenehme Ausstattung des Buches zu danken.

Peter Anselm Riedl