

JOHN POPE HENNESSY, The Complete Work of Paolo Uccello. 173 S., 108 S., XLII Abb. Phaidon Press, London 1950.

Die Monographie des Phaidon-Verlages versucht, dem noch immer schwankenden Uccello-Bild Festigkeit und Endgültigkeit zu geben. In der knappen Einleitung kennzeichnet der Verf. die künstlerische und historische Situation, die Uccello vorfand, und verfolgt dessen folgerichtige Entwicklung vom anfangs noch zögernden Mit-erleber zum aktiven Mitförderer der Ars Nova. Ein sehr breit angelegter, die Forschung zusammenfassender und mit wertvollen Anmerkungen versehener Katalog der „eigenhändigen“ und „zugeschriebenen“ (das heißt für Pope-Hennessy „zweifelhaften“) Uccellobilder beschließt den Textteil; so darf das Werk in mancher Hinsicht, vor allem seines Umfangs und seiner Ausstattung halber, als Bekrönung der gesamten bisherigen Uccello-literatur bezeichnet werden.

Und doch drängen sich dem Leser Einwände und Bedenken unabweislich auf, die sich bei einem Vergleich mit anderen Uccellobüchern, noch mehr bei einer erneuten Gegenüberstellung der Originale und des vom Verfasser anerkannten Oeuvres ergeben. Die im Untertitel verheißene Vollständigkeit des erhaltenen Lebenswerks, mithin der Künstlerpersönlichkeit Uccello überhaupt, vermißt man eigentlich schon in der Charakteristik, die der Autor in der Einleitung gibt. Sie lenkt die Betrachtung allzu einseitig auf den „denkenden“ Maler und verzichtet auf eine ausreichende Kennzeichnung und Begründung des *Spätstils*, der eine eigenartige, wenn damals auch nicht vereinzelt Hinwendung zu betont dekorativer, formal geradezu archaisierender, dabei humoristisch-erzählerischer Auffassung bekundet.

Unvollständig auf noch fühlbarere Weise aber erscheint der Bilderteil. Die Frage, ob dieser von allen Schlacken gereinigte Uccello „der ganze“ sei, wird den möglichen Standpunkten entsprechend verschieden beantwortet werden. Pope-Hennessy faßt den Begriff „Eigenhändigkeit“ erstaunlich eng. Er geht von der doch wohl zu abstrakten und durch zahlreiche bekannte Beispiele zu widerlegenden Vorstellung aus, daß Meister- und Gehilfenarbeit grundsätzlich zu trennen seien, wodurch das Problem allzusehr vereinfacht und dem Charakter des alten Werkstattbetriebes nicht Rechnung getragen wird. Wollte man ganz genau sein, so müßte man darauf hinweisen, daß wahrscheinlich keines der großformatigen Wandbilder oder gar der umfangreichen Freskenzyklen Uccellos ohne die Mitwirkung der Gehilfen ausgeführt wurde. Vom Gehilfen wären der „Schüler“, der „Beeinflusste“ und der Nachahmer zu trennen. Und doch müßte bei all diesen Möglichkeiten ein tatsächlicher Anteil des Meisters, der bald geringer, bald größer ist, zugegeben und auf seinen Grad hin stil- und qualitätskritisch geprüft werden. Gewiß war auch zur Zeit Uccellos der Eigenhändigkeitsbegriff von Bedeutung, aber er wurde anders verstanden als im 19. Jahrhundert oder in der Gegenwart: ein Werk war dann eigenhändige Leistung des Meisters, wenn es nach seinen Intentionen (Komposition, Vorzeichnung), unter seiner Aufsicht ausgeführt war und von ihm gebilligt die Werkstatt verließ.

Man möchte sich wünschen, daß der Verf. sich bei seinen Zuschreibungen oder Absprechungen mehr Spielraum gegönnt hätte. Der etwas unbefriedigende und farblose Eindruck, den das mit apodiktischer Strenge ausgelesene Oeuvre erweckt, wird durch den Übelstand verstärkt, daß in dem auf diese Weise ohnehin recht dünn ausgefallenen Tafelteil die sämtlich mehr oder weniger stark zerstörten *Fresken* überwiegen, wodurch der beklemmende Eindruck eines bis zur Unkenntlichkeit fragmentarischen Lebenswerks entsteht, über dessen absoluten Wert kaum noch bindende Urteile abgegeben werden können. Demgegenüber erscheint der Anhang, in dem sich alle mit einem (berechtigten oder ungerechtfertigten) Fragezeichen behafteten uccelloartigen Bilder vereinigt finden, beinahe interessanter, obgleich er nur eine Auswahl in zu meist sehr kleiner Abbildung bringt.

Auf einige besonders schmerzlich empfundene Lücken, die dieses "complete Work of Uccello" aufweist, sei kurz hingewiesen.

*Chiostro Verde*. Der Band bringt gleich zu Anfang eine (leider etwas vergrößerte) Wiedergabe der freigelegten Vorzeichnung zum Fresko der Erschaffung der Tiere, Adams und Evas und des Sündenfalls. — Man hat in letzter Zeit viele solcher früher verdeckten authentischen Zeugnisse der Zeichenkunst der großen Quattrocentisten wiedergewonnen, von denen diejenigen Gozzolis im Camposanto in Pisa und die Castagno-Pietà in der Via San Gallo in Florenz zu weittragenden Folgerungen Möglichkeit und Anlaß gaben. Auch die in Caput mortuum angelegten Pinselzeichnungen Uccellos gewähren wichtige Aufschlüsse. Sein graphischer Stil zeichnet sich hier durch eine besonders feinfühlig, schwebend leichte und beinahe impressionistische Lockerheit bei meisterhafter formaler Genauigkeit aus. Die Vorzeichnung bildet ein sicheres Kriterium für die Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit zumindest der *Anlage* auch der übrigen in Betracht kommenden Chiostro-Verde-Fresken. Es zeigt sich ganz deutlich, daß das Lamech-Bild (auch von Pope-Hennessy mit Dello Delli (?) bezeichnet) roher, fahriger, improvisierter gezeichnet ist, als die von Uccello selbst angelegten Darstellungen. Im Zeichenstil des „Turmbaus zu Babel“ verrät sich wiederum eine andere, noch flüchtigere, primitivere, aber dafür reizvoll ursprüngliche Hand (die jedoch nicht, wie es Pope-Hennessy im Anschluß an Pudelko tut, mit derjenigen zu verwechseln ist, welche die Fresken des Westflügels schuf).

Andererseits zeigt die Zeichnung der nur noch schwach sichtbaren Kain-Abel-darstellung unter der Austreibung wohl die souveräne Handschrift Uccellos selbst, woraus gewiß zu schließen ist, daß die ältere Forschung und auch Soupault (1929) doch recht haben, wenn sie auch die Anlage des großartigen Austreibungsfreskos Uccello selbst zuschreiben, dessen Abbildung der Band nur im Anhang bringt. Daß zwischen dem Lamech- und dem Austreibungsfresko zu geringe künstlerische Beziehungen bestehen, als daß sie beide demselben Meister (d. h. Dello Delli) angehören könnten, ist evident. Im Ausdruck der Köpfe auf der Austreibung findet sich allerdings eine gewisse überspitzte Drastik, deren Uccello selbst sich zu enthalten

pflegt. Komposition und Zeichnung jedoch verraten den großen Meister, der letzten Endes also auch für dies Fresko verantwortlich sein, es gebilligt haben muß, so daß es in einem „ganzen Uccello“ als eines der schönsten Beispiele jener echt uccellesken Verschwisterung von Monumentalität und Intimität, von konstruktiver Strenge und sinnfreudiger Naturbeobachtung nicht fehlen durfte. Der schwache Schöpfer des Lamech-Freskos ist sicher kein eigentlicher Uccello-Gehilfe, sondern hat lediglich unter dem Eindruck der Bilder Uccellos und seiner Werkstatt gearbeitet.

Aus den Vorzeichnungen wären aber noch weitere Schlußfolgerungen zu ziehen gewesen: sie hätten zu einer fruchtbaren Neusichtung des zeichnerischen Werks Uccellos führen können. Der Phaidonband bringt nur den Acuto-Karton, die stilistisch dem Chostro Verde besonders nahestehende Skizze eines stürmenden Reiters in den Uffizien, die perspektivischen Konstruktionen des Mazzocchio und des Kelchs sowie das allgemein anerkannte Männerprofil in den Uffizien. Es fehlt die weiß gehöhte Zeichnung eines laufenden Verkündigungsengels (Uffizien), die als „Style of Uccello“ im Anhang zu finden ist, während Salmi und andere Forscher sie für zweifelsfrei eigenhändig halten. Ausgehend von den Chostro-Verde-Zeichnungen erkennt man aber auch die offenbare Berechtigung einer Reihe anderer Uccello-Zuschreibungen, die Pope-Hennessy für „unsicher“ hält und fortläßt: etwa die bekannten Blätter der drei stehenden jungen Männer (London), das stilgleiche eines knieenden Hirten mit zwei sitzenden Frauen (Berlin) sowie die beiden Männerakte in den Uffizien, die noch von Soupault und Boeck dem Uccello gegeben werden. Gerade die Eleganz, die spielerische Leichtigkeit der Chostro-Verde-Zeichnungen macht die ältere Zuschreibung glaubhaft, so daß man die Blätter hier ungern vermißt.

*San Miniato.* Pope-Hennessy nimmt entsprechend der traditionellen Bezeichnung „Uccello und Werkstatt“ allein die 1925 von Marangoni wiederentdeckten Fresken des Ostflügels (einschließlich des jetzt in der Cappellina de Santissimo befindlichen Teils) in das eigenhändige Werk Uccellos auf. Sie sind wahrscheinlich so viel und so wenig „eigenhändig“ wie alle anderen mit Uccello zusammenhängenden Arbeiten in San Miniato; denn gerade bei diesem sehr umfangreichen Zyklus ist für die Ausführung eine besonders weitreichende Werkstattbeteiligung anzunehmen. (Der Guida di Firenze, Mailand 1950, nennt als tatsächlich *ausführende* Kraft überhaupt nur noch den Namen Giovanni di Francesco!). Der interessante, allerdings verdorbene Rest im Salone dei Vescovi fehlt ganz, die Darstellungen des Südflügels werden als „Florentiner Schule“ zu klein und lückenhaft im Anhang abgebildet, als daß sich derjenige, der die Originale nicht unmittelbar vor Augen hat, ein eigenes Urteil bilden könnte. Die großartige Vorzeichnung des von einer Vision geblendet im Laufen innehaltenden Jünglings, von der die Farbschicht abgefallen ist, ermöglicht einen direkten Vergleich mit den Chostro-Verde-Zeichnungen: man findet die nämliche kompositionelle Kühnheit, dieselbe überlegene „schwebende“ Sicherheit des Zeichnerischen. Wohl mit Recht also haben schon Pudelko und auch Boeck, der auf eine

genaue Trennung zwischen eigenhändiger und Werkstattleistung grundsätzlich verzichtete, die Fresken des Südflügels dem Oeuvre Uccellos einverleibt.

Zu der problematischen Datierungsfrage nimmt Pope-Hennessy selbst nicht Stellung, scheint jedoch der allgemeinen Bestimmung: 1439/40 (Boeck sogar schon um 1425!) beizupflichten. Sollte dies Datum, in Anbetracht der außergewöhnlichen Polychromie (nur die Figuren sind in Terra verde gehalten), überhaupt der zierlicheren Liebenswürdigerkeit und Leichtigkeit der Gesamthaltung, die dem *Spätstil* Uccellos entspricht, nicht zu früh sein?

*Bildnisse.* Von den zahlreichen schon mit Uccello in Zusammenhang gebrachten männlichen und weiblichen Profilporträts in Büstenform hält der Vf. allein das Bildnis eines jungen Mannes im Musée Benoit-Molin in Chambéry für zweifelsfrei eigenhändig. Wir wissen von Uccello als Bildnismaler zu wenig, um hier überhaupt zu befriedigenden Ergebnissen gelangen zu können. Die Büstengruppe der sogen. Erfinder der Perspektive im Louvre ist zu schlecht erhalten, als daß sie zum Beweise von des Meisters Porträtstil dienen könnte. Wie unsicher man sich von je der in Frage kommenden Bildnisse war, erhellt schon aus der umfänglichen Namenliste, die sich an fast jedes einzelne Stück heftet: Uccello, Masaccio, Domenico Veneziano, Castagno, Piero della Francesca, Baldovinetti, Pollajuolo etc. — Eher als in dem von Pope-Hennessy gewählten männlichen findet man Uccellos Stilmerkmale in einigen der weiblichen Bildnisse, die das Buch u. a. auf S. 148 in kleinen Abbildungen bringt. Man wird sich wohl bei der Frage: Uccello oder nicht? vor naheliegenden stilkritischen Verallgemeinerungen zu hüten und stets das „Besondere“ zu beachten haben, welches in den zweifelsfrei eigenhändigen Profilköpfen Uccellos, namentlich also denen auf den kleinfigurigen späten Tafelbildern, zum Ausdruck kommt: Seine Vorliebe für einen ganz bestimmten spitznasigen Typus, für einen sehr eigenartigen vorziösen und humorvollen Ausdruck, für eine äußerst ornamentfremdige, dekorative Haltung des Ganzen. Auf Grund dieser Kriterien dürften einige der von Pope-Hennessy abgelehnten Bildnisse wohl doch in die unmittelbare Nähe Uccellos gehören.

Die „Verlustliste“ sei abgeschlossen mit einem Hinweis auf die Kreuzigung in Lugano und die figurenreiche Thebais der florentiner Akademie, die Pope-Hennessy mit einer Reihe von recht heterogenen (bisweilen Uccello zugeschriebenen) Bildern unter dem Namen des „Karlsruhe Master“ vereinigt. Die beiden erwähnten Bilder sind gewiß aus der Werkstatt Uccellos hervorgegangen; namentlich bei der sehr hochwertigen und eigenwilligen Florentiner Tafel ist der persönliche Anteil des Meisters so unmittelbar zu spüren, daß sich fast die gesamte neuere Kritik für ihre Eigenhändigkeit entschieden hat.

In einzelnen Fällen dagegen hat der Verfasser überraschend weitherzige Entscheidungen getroffen. So bei der Natività in San Martino alla Scala. (Das stark zerstörte Fresko ist ebenso wie die Verkündigung Botticellis, die z. Zt. in den Uffizien ausgestellt ist, aus dem Kirchlein herausgenommen, um restauriert zu werden.) Das von

Paatz (1934) erstmalig für den Meister beanspruchte Fresko, dessen erhaltene Reste kaum eine Großleistung Uccellos erkennen lassen, wurde schon von Salmi stark angezweifelt, der lediglich „die Zeichnung für die Komposition“ als von Uccello selbst stammend anerkennt. Bei der Strenge des Maßstabs, den Pope-Hennessy sonst anlegt, hätte er auf dieses Bild eher als auf manches andere verzichten dürfen.

Wenn sich nach alledem nicht leugnen läßt, daß die Arbeit manche Komplikationen in die Uccelloforschung hineinträgt, die auf doch wohl anfechtbaren kunsthistorischen Voraussetzungen beruhen, so sei ein wesentlicher Vorzug des Buches hervorgehoben, der dem breiteren kunstinteressierten Publikum willkommen sein muß: Die reiche Fülle geschickt ausgewählter Details, welche von der frappierenden Gegenwärtigkeit der Kunst Uccellos leicht überzeugt und führenden Gegenwartskünstlern wie Carlo Carrà und Max Ernst Recht gibt, wenn sie den florentiner Problematiker für Pittura metafisica und Surrealismus in Anspruch genommen haben.

Eberhard Ruhmer

## AUSSTELLUNGSKALENDER

BERLIN Galerie Springer. 1.—29. 11. 1952: Heinz Trökes, „Inselbilder“ (1952).

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. November 1952: Holzschnitte, Holzstöcke und Zeichnungen von Rudolf Scharpf (Sammlung K. Ströher).

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. 19. 10.—16. 11. 1952: Hans Beckers — Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.

DÜSSELDORF Kunstmuseum. November 1952: Kinderbildnisse aus Museums- und Privatbesitz; Neue Druckgraphik Düsseldorfer Künstler; Holländische Meister (anlässlich der Düsseldorfer Hollandwoche).

Kunstantiquariat C. G. Boerner. November 1952: Alte niederländische Meister (Zeichnungen, Graphik, Oelgemälde).

FRANKFURT Kunstverein. 2.—23. 11. 1952: Lotte Bingmann-Droese (Gießen), Maria Hellwig (Mannheim), Maria Proells (Hemmenhofen) — Gemälde, Aquarelle, Graphik. Kunstkabinett. 18. 10.—8. 11. 1952: Gerhard Oberländer.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. 19. 10. bis 16. 11. 1952: Prof. Adolf Strübe — Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 30. 11.—28. 12. 1952: Gemälde und Graphiken von Max Slevogt.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 1.—30. 11. 1952: Alt-Angler Webereien.

Kunstverein. 1.—30. 11. 1952: Paula Moder-son-Becker — Gemälde und Zeichnungen.

Galerie Dr. Hauswedell. 15. 10.—8. 11. 1952: Buchbinderarbeiten aus der Werkstatt Eva Aschoff, Freiburg i. Br.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 2.—30. 11. 1952: Helmut Kollé — Gemälde und Zeichnungen.

HEIDELBERG Kunstverein. 9.—30. 11. 1952: Südwestdeutsche Maler von heute.

KAISERSLAUTERN Pfälzische Landesgewerbeanstalt. 25. 10.—24. 11. 1952: Fünf 50jährige Künstler in der Pfalzgalerie Kaiserslautern.

KASSEL Hess. Landesmuseum. 19. 10. bis 30. 11. 1952: 175 Jahre Kasseler Akademie.

Kunstverein. 18. 10.—17. 11. 1952: Kollektivausstellung Theo Otto (Zürich).