

auch die technische Ausführung den praktischen Architekten überlassen haben“. Die Motive für eine solche These leitet Kähler überzeugend aus dem individuellen Charakter des Kaisers wie auch dessen Lebenslauf ab. Beide aber geben schließlich auch noch Handhaben für die Erklärung einer Wende, ja eines Entwicklungsbruches innerhalb der Gruppe. Kähler unterscheidet sonach zwei Phasen der Entwurfs- oder Bautätigkeit: eine erste von etwa 118 bis 121, in der das kleinere und größere Sommertriklinium (die sogenannte „lateinische“ und „griechische Bibliothek“), die Inselvilla (das sogenannte teatro marittimo) und der Große Gartensaal (das „Casino“) entstehen, während der zweiten Phase von 125 bis 128 die sogenannte Piazza d'Oro, der Rundbau und der große Gartensaal des Kleinen Palastes sowie schließlich der Canopus angehören.

Die bisher nicht erkannte chronologische Reihenfolge stellt Kähler durch umsichtige und mustergültige Bauuntersuchungen an dem recht komplizierten Befund fest. Aus diesen entwickelt er gleichzeitig Rekonstruktionen seiner Denkmäler, deren Gestalt durch übersichtliche Zeichnungen anschaulich wird. Die Feststellungen, die Kähler hier über die Inselvilla, das Casino und den Rundbau des Kleinen Palastes macht, entwerfen auch für den, der die Villa Adriana nicht durch Augenschein kennt, schöne und klare Bilder. Am bemerkenswertesten ist aber zweifellos Käblers These, daß der Gebäudekomplex an der südöstlichen Schmalseite der Piazza d'Oro und der Gartensaal des Kleinen Palastes Gewölbebauten waren. Kähler gewinnt damit neue Inkunabeln von Zentralbauten, die allerdings unmittelbar, soweit wir sehen, nicht weiterwirkten, wohl aber die Phantasie der Architekten seit den ersten Ausgrabungen gegen 1550 in zunehmendem Maße beschäftigten.

Den Bauanalysen läßt Verfasser endlich ein vorzüglich gelungenes Kapitel mit den Gestaltuntersuchungen und -interpretationen seiner Denkmäler folgen. Was hier an Formenstruktur und -wandel, an genetischer Verknüpfung und stilistischem Widerspruch aufgedeckt wird, bereichert in besonderer Weise unsere gewöhnlichen Vorstellungen von römischer Profanarchitektur. Die Spaltung von Seh- und Bewegungsachsen, der Bildillusionscharakter, die Aufhebung der Raumgrenze, sowie der Rückfall ins Gegenteil, die hier aufgezeigt werden, sind schließlich so evident gemacht, daß das Interesse der modernen Architekten nun wie selbstverständlich erscheint. An die hier vom Verfasser gewonnenen Ergebnisse kann die Forschung über die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts mit wirklichem Gewinn anknüpfen.

Zur Geschichte der Wiederentdeckung der Villa Adriana, hauptsächlich wegen der nicht ganz überschaubaren Ansichten der Grabungen sei außer den Angaben bei Kähler noch auf das Urkundenmaterial bei R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, II. 1903, p. 108—117 verwiesen.

Herbert Siebenhüner

WILHELM VÖGE: *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, II. Band: Stoffkreis und Gestaltung*. Berlin 1950: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 189 S., 78 Tf., 85 Abb. im Text.

Man kann dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft nicht dankbar genug sein, daß er nach der Vernichtung von Satz und Druckstöcken der 1. Auflage dieses einzigartigen

Buches den Mut nicht verloren, sondern, sobald es die Umstände gestatteten, eine vollkommene Neuherstellung durchgeführt hat. So liegt nun ein stattlicher Band mit 85 Textabbildungen und 78 Tafeln vor. An den ausgezeichneten Neuaufnahmen des Ulmer Chorgestühls ist neben dem verstorbenen Dr. Tröller vom Marburger Seminar und Adolf Mößner in Ulm der Verfasser selbst in hervorragendem Maße beteiligt. Wenn vielleicht bei erster Durchsicht der Eindruck entsteht, als hole der Druck der Tafeln nicht in jedem Fall das Letzte an plastischer Brillanz aus den Vorlagen heraus, so wird jeder Leser, der das Buch bei künstlichem Licht benutzt, bald dankbar dafür sein, daß ihm nicht ein reflektierendes Hochglanzpapier zugemutet wird. Dem Dank, den Vöge in Vor- und Nachwort allen Helfern ausspricht, wird sich die gesamte Kunstwissenschaft, die um die exponierte Lage des Verfassers weiß, freudig anschließen.

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um den 2. Band einer auf drei Bände berechneten Monographie. Seine Aufgabe ist es, die geistigen Hintergründe der Wangenbüsten als der inhaltlichen und gestalterischen Höhepunkte des Ulmer Gestühls aufzuhellen, ihre thematische und künstlerische Einheit zu erweisen und als das Werk eines Großen erkennbar zu machen. Dabei wird der Nachweis, daß dieser Große der ältere Syrlin und kein anderer, Anonymer, ist, nicht auf stilkritischem Weg erbracht — das wird in den späteren Bänden und im Zusammenhang mit den „sicheren“ Werken geschehen —, aber auch schon dieser dem Stoffkreis gewidmete Band läßt keinen Zweifel darüber, daß der inschriftlich doppelt bezugte „Meister“ des Gestühls nicht nur ein trefflicher Schreiner und tüchtiger Unternehmer war, sondern unter allen Umständen mit dem Schnitzer der Wangenbüsten identisch sein muß, weil nur im Falle der Identität ein derartiges — von Vöge unübertrefflich herausgestelltes — Höchstmaß an thematischer und künstlerischer Einheit möglich wird (vgl. S. 53 ff., 85, 99 usw.).

Das im Rahmen des Ulmer Chorgestühls und demgemäß in Vöges Untersuchung über seinen Stoffkreis dominierende Thema der „Weisen und Sibyllen“ ist als solches nicht neu, auch nicht in Verbindung mit einem Chorgestühl. Es läßt sich in seinen ikonographischen Voraussetzungen bis in das Zeitalter der nordischen Kathedralgotik (Fresko des 13. Jahrhunderts im Limburger Dom) zurückverfolgen, in seinen literarischen Wurzeln sogar bis zu der karolingischen Übersetzung der Oracula Sibyllina des Lactanz durch Sedulius Scotus. In seiner besonderen, Ulmischen, Syrlinschen Prägung aber ist es undenkbar ohne Syrlins Berater aus dem Kreis der Ulmer Frühhumanisten. Es gelingt Vöge (und konnte nur Vöge gelingen), das Bild einer kulturell ungemein regsamen Stadt vor uns erstehen zu lassen, die eben als Druckort eine Rolle zu spielen beginnt und künstlerisch zu einer letzten Hochblüte ansetzt: Rat, Kanzlei, Lateinschule, Persönlichkeiten wie Heinrich Steinhöwel, der Stadtarzt, Chronist und Übersetzer klassischer Autoren, Felix Fabri, der Verfasser des Tractatus de Civitate Ulmensi, die Münstergeistlichen Jodokus Klammer und Hans Neithardt d. J. bilden den geistigen Hintergrund, aus dem heraus Jörg Syrlin als „letzte Instanz“ das Programm seines Gestühls entwickelt. Wesentliche und unmittelbare Voraussetzung bildet dabei eine Serie von Einblatt-Holzschnitten des mittleren 15. Jahrhunderts mit Darstellungen von

heidnischen Weisen und Sibyllen, von denen sich ein halbes Dutzend früher in der St. Gallener Stiftsbibliothek befand und publiziert ist. Vöge vermag diese (elsässische?) Holzschnittreihe, die ihrerseits einen wenig älteren (niederländischen?) Gemäldezyklus wiederholt, auf Grund gemalter und gestochener Repliken des 15. und 16. Jahrhunderts (Ludger tom Ring d. Ä. und d. J.; Meister mit den Bandrollen) in mühevoller Kleinarbeit zu rekonstruieren und als Syrlin bekanntes und von Syrlin benutztes „Exemplum“ zu erweisen (S. 132 ff.).

Syrlin nimmt und verwirft, ändert, dichtet um, vereinfacht, vergeistigt, und das überragende Resultat ist seine Reihe der Sibyllen und Weisen am Ulmer Chorgestühl, die Vöge im Einzelnen und in ihrer Gesamtheit meisterhaft interpretiert. Vöge sieht dabei nie eine Büste allein, sondern jede im Zusammenhang mit ihrem Postament, der Bankwange, in Verbindung auch mit den ungemein wichtigen Inschriften darunter (deren Texten noch ein besonderes Kapitel gewidmet ist, Seite 161 ff), und mit dem Ornament, dessen formale und — seelische Struktur ungemein lebendig geschildert wird. Er sieht aber auch jede Büste in Zusammenhang mit ihrem Gegenstück, erkennt neben den künstlerischen und geistigen Bezügen der unmittelbaren Nachbarn die transversale „Vernestelung“ zwischen Männer- und Frauenseite, die Verknüpfung von Dreisitz und Gestühl und damit die Einheit der Gesamtanlage, die, wie schon gesagt, nur durch die Identität von Tischler und Bildhauer erklärt werden kann. Eine ganze Anzahl von Büsten enthüllt Vöge überraschend als Bildnisse: in Quintilian erkennt er den gerade verstorbenen Pleban Dr. Jodokus Klammer, in Sekundus seinen Nachfolger Heinrich Neithardt d. J., beide auf Grund der erhaltenen Grabplatten. Seneka trägt die Züge des früheren Münster-Werkmeisters Matthäus Ensinger (+ 1463). Wir kennen sie aus der Bekrönung seines kaum beachteten und arg verwitterten Wappensteins, in dem Vöge — nebenbei — ein hervorragendes Spätwerk Hans Multschers entdeckt. In Ptolemäus spiegelt sich der Sohn des Matthäus, Moritz Ensinger, dessen Bildnis von 1482 die Mainzer Gemäldegalerie besitzt. — Besonders eindringlich behandelt Vöge die berühmtesten der Ulmer Büsten, den „Meister“ und die „Meisterin“. Er deutet die „Meisterbüste (mit dem Lorbeerreis im Arm) überzeugend auf den Dichter Vergil und damit den dem Mittelalter vertrautesten antiken „Weisen“ (der auch im Exemplum vorkommt), zugleich als Bildnis Kaiser Friedrichs III., der 1473 Ulm und sein Münster besuchte; sein Gegenstück ist die Persica, die anerkannt erste unter den zehn Sibyllen. Damit dürfte die (verhältnismäßig junge) Deutung der beiden Büsten am Choreingang auf Jörg Syrlin und seine Gattin ein für allemal richtig gestellt sein.

Die künstlerische Entwicklung Syrlins während seiner jahrelangen Arbeit am Chorgestühl aufzuzeigen, ist nicht eigentlich Aufgabe dieses Bandes. Trotzdem wird man auch dieses Problem immer wieder erörtert finden (S. 61 und später). Seneka und Ptolemäus sind die frühesten Büsten, wie denn im Ganzen die Büsten der Weisen denen der Sibyllen (ausgenommen die am Dreisitz) vorausgehen. Den Abschluß der Männerreihe bildet Vergil. In den späteren Werken erkennt Vöge ein „allmähliches Hinübergleiten ins Malerische“ (S. 157). Syrlins Anteil an Miserikordien, Ellbogenstützen und den Dorsalreliefs wird ebenfalls in Beispielen aufgezeigt. Von Syrlins

Werken außerhalb des Chorgestühls sind nur diejenigen ausführlicher behandelt und abgebildet, die in engerem Zusammenhang mit ihm stehen: die „garstige Alte“ im Liebighaus (S. 155), jene aus der Sigmaringer Sammlung stammende, nur 17 cm hohe erstaunliche Nacktstatuette, auf die schon in der Pinder-Festschrift 1938 hingewiesen worden war; das „Leuchterweibchen“ des Ulmer Museums (S. 159), das sich nach Befreiung von den Geweihtstangen und störender Übermalung als Reliquienbüste von hervorragender Schönheit entpuppt (S. 95: „... ein Seelchen, wie aus Buchholz geschnitten, obschon nicht ohne Sinnlichkeit...“); die Statue der Hl. Helena im Stuttgarter Museum (S. 94); schließlich, mit Fragezeichen, aber sehr verlockend, die Statuette einer Muttergottes aus Apfelbaumholz im Berliner Museum (S. 95), die Bange (nach Demmlers Vorgang) dem Meister der Dangolsheimer Madonna zugeschrieben hatte.

Es ist nicht möglich, die Fülle der Probleme und der Denkmäler, die in Vöges Buch behandelt sind, auch nur anzudeuten. Überhaupt ist mit einer Inhaltsangabe in diesem Fall nichts anzufangen. Vöges Buch muß Zeile um Zeile, Wort für Wort gelesen werden. Hier spricht ein Gelehrter, in dem sich das Feuer eines jugendlichen Herzens mit der Weisheit des Alters verbindet. Tiefstes Einfühlungsvermögen und ein unbeirrbar klarer Blick vereinigen sich mit unvorstellbarem Wissen. Vöges Kenntnis der Literatur, und zwar nicht nur der kunstgeschichtlichen, sondern der Literatur im weitesten Sinne, auch der antiken, auch der mittelalterlichen und neueren aller Gattungen, ist einzigartig. Sein Buch ist auch keineswegs nur ein kunstgeschichtliches Buch: der Flug der Gedanken, die Tiefe und Kraft der Empfindung machen es im Verein mit der Zucht und dem Adel seiner Sprache selbst zu einem großartigen Dokument der deutschen Literatur, weit über alle Fachwissenschaft hinaus. Jeder aufmerksame Leser wird es mit Bewunderung und Dankbarkeit aus der Hand legen, der Fachmann darüber hinaus mit dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit und in der bangen Sorge, daß in Vöges Syrlin eine der großartigsten Epochen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ihren unwiderruflichen Abschluß findet.

Otto Schmitt

ALFRED SCHARF: *Filippino Lippi. Wien 1950: „Sammlung Schroll“.*

58 Seiten, 143 Abbildungen, 4 Farbtafeln.

Der Verfasser der großen, 1935 im gleichen Verlag erschienenen Monographie über Filippino Lippi legt im Rahmen der „Sammlung Schroll“ eine im Gesamtumfang gekürzte, aber auch in mehrfacher Hinsicht bereicherte Neufassung seiner Arbeit vor. Das handlichere Format bedingte einige Abstriche am Text und Bilderteil. Auf den nochmaligen Abdruck der Dokumente und des Oeuvreverzeichnisses konnte angesichts des bereits vorliegenden, auf Vollständigkeit zielenden größeren Bandes verzichtet werden. Beim Abbildungsteil mag man das Fehlen eines großen Teils der Handzeichnungen bedauern; aufgenommen wurden vor allem solche, die in unmittelbarer Beziehung zu ausgeführten Gemälden Filippinos stehen. Diese aus äußeren Gründen gebotene Beschränkung wird jedoch aufgewogen durch vielfachen Gewinn bei der Wiedergabe der Gemälde. Neue Detailaufnahmen, verbesserte Qualität der Vorlagen