

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

und die vom Verlag seit jeher gepflegte Qualität des Druckes lassen die Kunstdrucktafeln des neuen Bandes den Lichtdrucken des älteren Werkes in vielen Fällen überlegen erscheinen. — Nicht unbeträchtlich ist auch die Zahl der inzwischen neu erkannten oder wiederentdeckten Bilder Filippinos und seiner Schule, die zum ersten Male im Zusammenhang der schon bekannten Werke zur Geltung kommen; so die in enger Anlehnung an Botticelli entstandene Lünette mit der Marienkrönung in der Nationalgalerie zu Washington (schon von B. Berenson — 1936 — als Frühwerk Filippinos erwähnt), ferner u. a. die schöne Gewandfigur des Hl. Antoninus (?) in englischem Privatbesitz (Abb. 30) und die Madonnen tafel der Sammlung Thyssen in Lugano (Abb. 44—46), die dem großen Altarbild aus dem Palazzo Vecchio von 1486 nahesteht. — Hinsichtlich der *Bildniskunst* Filippinos scheint der Verfasser zu einer Revision seiner 1935 geäußerten Ansichten gelangt zu sein. Wenigstens enthält sein neues Buch von den insgesamt vier auf Holz gemalten Einzelbildnissen, die das Oeuvreverzeichnis von 1935 als Werke Filippinos aufführt, nur noch ein einziges: das Jünglingsporträt im Rijksmuseum in Amsterdam. Aber auch für dieses gibt es im Werk Filippinos unseres Erachtens keine wirklich überzeugenden Parallelen. Das Selbstbildnis des Meisters in der Brancacci-Kapelle ist freier und nervöser gemalt, nervös auch im Sentiment. Dasselbe gilt für die übrigen, von Filippino stammenden Köpfe mit Bildnischarakter in der Brancacci-Kapelle, für das Fresko-Bildnis eines Jünglings in Berlin und vor allem für seine Stifterbildnisse auf Altartafeln (Tanai de' Nerli, Kardinal Caraffa). Die elegische, fast etwas exaltierte Stimmung dieser Köpfe — natürlich nur diese, nicht die Formensprache! — läßt schon an die Bildnisse des Franciabigio und seiner Generationsgenossen denken. Wie denn auch sonst die Vorwegnahme manieristischer Tendenzen ein bezeichnender Zug im Schaffen Filippinos ist, der in Scharfs Darstellung anschaulich zum Ausdruck kommt. Das Amsterdamer Bildnis wirkt dagegen noch eindeutig quattrocentistisch. Sein gespannter, fast trotziger Ausdruck ist von mehr diesseitiger Art und hat nichts Lyrisches oder Weiches, wie fast alle von Filippino geschaffenen Köpfe. Auch die zeichnerisch-plastische Stilisierung ist strenger und spröder als selbst in den Frühwerken Filippinos. Die Zuweisung dieses Bildnisses an Botticini durch Berenson trägt diesem etwas trockenen, zeittypischen Charakter besser Rechnung. Aber auch die Benennung „Antonio Pollaiuolo“ (durch van Marle) hat manches für sich; vor allem die Farbskala — verschiedene Brauntöne, Olivgrün und ein bräunlich-fahles Inkarnat — weist in diese Richtung. — Gern wüßte man, welches die heutige Meinung Scharfs über das Jünglingsbildnis in Washington (früher Galerie Liechtenstein) ist, das bei ihm 1935 (und bei Berenson 1936) noch unter den Frühwerken Filippinos figuriert. Es ist reifer und monumentaler als alle diese meist kleinfigurigen Malereien (die sog. „Amico-di-Sandro“-Gruppe) und sollte — nach der inzwischen erfolgten Klärung der Anfänge Filippinos — nunmehr ohne Bedenken Botticelli zurückgegeben werden.

Die Bildnisse, die Filippino in die Fresken der *Brancacci-Kapelle* eingefügt hat, führen uns auf eine weitere, für die Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit bedeutsame Frage. Wie weit war er imstande, sich in den monumentalen, seinem eigenen Empfinden

so fernen Stil des Masaccio einzufühlen? Welcher Art ist überhaupt — diese Vorfrage gilt es dabei zunächst zu beantworten — sein Anteil an dem berühmten Freskenzyklus? Scharf spricht zwar an einer Stelle (S. 23) von dem „beschädigten“ Zustand des Freskos mit der Auferweckung des Königssohnes; hier, wie auch bei dem gegenüberliegenden Breitbilde, habe Filippino „die Kompositionen“ des Masaccio „mitbenutzt“. Im ganzen aber bekennt sich Scharf zu der herkömmlichen, auf Vasari zurückgehenden Auffassung, daß es sich nicht um die Wiederherstellung eines beschädigten Bestandes, sondern um die *Vollendung* der von Masaccio *unfertig* hinterlassenen Freskenfolge gehandelt habe. Die von H. Brockhaus vorgebrachte These, daß Filippino in Wahrheit nur die Schäden auszubessern hatte, die während der Verbannung der Stifterfamilie entstanden seien (Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz III, 1930, S. 160), diese These wird von Scharf ausdrücklich zurückgewiesen.

Indessen, der materielle Befund spricht u. E. eindeutig zugunsten der von Brockhaus vorgeschlagenen Lösung. Mag dieser auch im einzelnen — so bei der Suche nach den Bildnissen der von der Verbannung nicht mitbetroffenen Glieder der Familie Brancacci — zu weit gegangen sein, so ist doch der Grundgedanke seiner Argumentation nicht so leichtin beiseitezuschieben, wie Scharf es auch in der neuen Fassung seines Buches tut. Wie anders wäre es zu erklären, daß im linken Breitbilde (Auferweckung des Königssohnes und Petrus in Cathedra) zwar die Mehrzahl der zur Handlung gehörigen Figuren und die assistierenden Karmelitermönche von Masaccio stammen, von Filippino dagegen die meisten der *weltlichen* Assistenzfiguren in zeitgenössischer Tracht, die offensichtlich Bildniszüge aufweisen? Am deutlichsten ist das bei der Gruppe am linken Bildrande. Hier ist mitten zwischen den von Filippino gemalten Porträtfiguren — von Scharf nicht beachtet — der Kopf eines Karmeliters erhalten geblieben, der nach Aufbau, Malweise und Farbcharakter nur von Masaccio stammen kann (Scharf, Abb. 37, am linken Rande). Filippino hat diesen Kopf nur oberflächlich „a secco“ retuschiert. Es ist undenkbar, daß Masaccio gerade nur diesen einen Kopf ausgeführt und die ganze ihn umgebende Fläche leergelassen haben könnte, bzw. daß er hier die summarische Vorzeichnung auf dem „Rauhputz“ stehengelassen hätte, um weiter rechts zunächst die Auferweckungsszene, und dann — nach einer weiteren, breiten Lücke — die rechte Hauptszene auszuführen. Das wäre zwar rein technisch denkbar, ist aber als tatsächlicher Arbeitsvorgang im höchsten Maße unwahrscheinlich. Das scheinbar so rätselhafte Ineinandergreifen von Masaccios und Filippinos Anteil wird aber ohne weiteres begreiflich, wenn man annimmt, daß der letztere nur die Stifterporträts wiederherzustellen hatte, die während der Verbannung der Brancacci zerstört oder beschädigt worden waren. Also ein Fall von *Bildnisvernichtung*, wie sie gegenüber politischen Gegnern wohl zu allen Zeiten geübt worden ist; man denke nur an das Schicksal von Michelangelos Papststatue in Bologna! Schon in der römischen Kaiserzeit war die „*damnatio nominis*“ mit der Vernichtung aller Bildnisse der davon Betroffenen verbunden (ein anschauliches Beispiel dafür bei K. A. Neugebauer, Die Familie des Septimius Severus, Die Antike XII, 1936, S. 155). Ob es sich in unserem Falle um eine amtliche Maßnahme oder — was wahrscheinlicher ist — um eine spon-

tane Aktion politischer Gegner gehandelt hat, muß dahingestellt bleiben. Es genügte ja, die Gesichter der Mißliebigen mit spitzen Gegenständen zu zerkratzen, wie es so oft aus frommem Eifer bei den Schergen auf Passions- oder Martyrienbildern und bei Teufelsdarstellungen geschehen ist. Wer möchte einen solchen Vorgang für unwahrscheinlich halten, in demselben Florenz, das die „*impiccati*“ des Castagno höchlichst bewunderte und noch einem Botticelli den Auftrag erteilte, die gehenkten Pazzi-Ver schwörer bildnisgetreu auf die Außenwand des Bargello-Palastes zu malen?

Und Vasaris Zeugnis? Es ist höchst unwahrscheinlich, daß es sich auf eine uns unbekannte Quelle stützen konnte. In welcher Form hätte sich die Tatsache der Nichtvollendung dokumentarisch niederschlagen sollen? Und mündliche Tradition? Auf solchem Wege konnte sich vielleicht ein Künstlernamen über ein Jahrhundert lang erhalten, aber nicht mehr. Allenfalls wäre an eine Zwecklegende zu denken — denn die Stifterfamilie mußte nach ihrer Rehabilitierung ein begreifliches Interesse daran haben, die wirklichen Vorgänge in Vergessenheit geraten zu lassen. Am einfachsten aber — und methodisch sicherlich nicht ohne Berechtigung — dürfen wir wohl Vasaris Erzählung als eine der bei ihm so häufigen romanhaften Ausdeutungen betrachten, mit denen er die Viten zumal der älteren, für ihn schon einer recht weit zurückliegenden Vergangenheit angehörigen Künstler lebendiger zu machen liebte.

Geht man davon aus, daß auch die untere Freskzone von Masaccio selbst bereits vollendet worden war und daß Filippino nur herangezogen wurde, um die während der dreißigjährigen Verbannung der Stifter entstandenen Schäden wieder auszubessern, dann beantworten sich alle die sonst unlösbaren Fragen von selbst. Scharf deutet nicht an, in welcher Form er sich die „Kompositionen“ Masaccios überliefert denken möchte, deren Benutzung durch Filippino er selbst einräumt. Waren es die Pinselzeichnungen auf dem „*arriciato*“? Wir glauben, daß es die von Masaccio ausgeführten Fresken selbst gewesen sind; nur waren sie im Falle des rechten Breitbildes und der beiden schmalen Felder am Kapelleneingang offenbar so hoffnungslos beschädigt, daß ihre Erhaltung nicht mehr möglich schien. Vielleicht war man auch von dem mühseligen Interpolationsverfahren, das Filippino beim *linken* Breitbild angewandt hat, so wenig befriedigt, daß für die übrigen Bilder darauf verzichtet wurde. Wohl aber muß Filippino die noch vorhandenen Reste, bevor er sie abschlagen ließ, aufs genaueste studiert und zeichnerisch festgehalten haben. Die charakteristische Zweiteilung der rechten Doppelkomposition, aber auch die Gruppenbildung *innerhalb* der beiden Bildhälften ist sicherlich von Masaccio übernommen. Noch enger aber ist die Anlehnung an Masaccios Originale bei den beiden Szenen an den Eingangspfeilern. Scharf hält merkwürdigerweise gerade diese ganz für das Werk Filippinos! Wo aber gäbe es in dessen Oeuvre eine solche Kargheit und Größe „*senza ornamenti*“, und wie hätte er so durch und durch masaceske Figuren wie den Paulus und den aus dem Gefängnis herausschreitenden Petrus neu erfinden können? Handelt es sich wirklich um einen Fall von „Einführung“, d. h. um Neuschöpfungen Filippinos im Stile Masaccios? Das wäre im Florentiner Quattrocento ohne Beispiel, und die von Scharf dafür gebotene Erklärung, Filippino habe sich gerade bei den von Masaccio schon in anderen Bildern vorge-

prägten Typen — also vor allem bei Petrus — besonders eng an diesen angeschlossen, vermag u. E. nicht zu überzeugen. Viel zwangloser und natürlicher ist die Annahme, daß es sich um die Erneuerung der von Masaccio selbst stammenden Originale handelt; genauer gesagt um Kopien, die auch als solche — gemessen an den sonstigen Maßstäben und Gewohnheiten der Zeit — noch erstaunlich genug bleiben. Wir meinen, daß auch die geistig-künstlerische Physiognomie Filippinos selbst für uns an Klarheit und Geschlossenheit gewinnt, wenn wir seinen Anteil an den Fresken der Brancacci-Kapelle auf sein richtiges Maß zurückführen. Sein späteres Schaffen zeigt keinerlei Spuren eines Zurückgreifens auf Masaccio oder einer Anregung, die — ihm selbst vielleicht unbewußt — von dessen Kunst auf ihn ausgegangen wäre. Mit Recht betont Scharf die zunehmend „unklassische“ Tendenz, die in Filippinos Fresken in Rom und in der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella zum Ausdruck kommt; sein vorzeitiger Tod hat eine Entwicklungslinie jäh beendet, die organisch und folgerichtig wie bei keinem anderen seiner Generationsgenossen ins Cinquecento hinüberführte. Ohne Bruch und vermutlich auch ohne das heroische Zwischenspiel der Klassik hätte gerade er wohl als einer der ersten den Weg zum Manierismus gefunden.

Robert Oertel

KURT RÖDER UND WALTER HOLZHAUSEN: *Das Indianische Lackkabinett des Kurfürsten Clemens August in Schloß Brühl. 64 S., 28 Tf. (davon 4 farbig). Herausgegeben im Auftrag der Herbig-Haarhaus A.G. Lackfabrik Köln-Bickendorf. Tübingen 1950: Verlag Ernst Wasmuth.*

Diese Veröffentlichung war als Jubiläumsschrift zur Jahrhundertfeier der herausgebenden Firma im Jahre 1944 gedacht. Im Herbst des gleichen Jahres wurde das Kabinett durch einen Bombenangriff vernichtet; glücklicherweise wurde aber das Bildmaterial gerettet, so daß es nun — begleitet von einer ebenfalls erhalten gebliebenen Studie des verstorbenen Dr. Kurt Röder — erscheinen konnte.

Diese ausführliche Studie zeigt alle Vorzüge und alle Schwächen ihres Autors, der sich besonders durch seine Arbeiten über das Höchster und das Kelsterbacher Porzellan als ein ungemein einfühlsamer Kenner des 18. Jahrhunderts erwiesen hat. Das Kabinett ist nach einem Entwurf von François de Cuvilliés in der Zeit von 1728—30 entstanden, und zwar mit dem eigenartigen, lackierten Schmuck der Wandtäfelung, in deren Feldern große Blumensträuße prangen, die aber nicht gemalt, sondern aus Papier ausgeschnitten und aufgeklebt sind. Und zwar stammen diese Sträuße zumeist aus dem 1705 erschienenen kolorierten Kupferstichwerk der Maria Sybille Merian über die Insekten und Pflanzen von Surinam. (Diese Feststellung war Röder noch unbekannt; ebenso wie die Tatsache, daß z. B. in Augsburg vom Ende der 1730er Jahre an das Lackieren ausgeschnittener Kupferstichbildchen üblich war). Die blühende Phantasie Röders läßt das Ausschneiden der Kupferstiche durch den Kurfürsten selbst geschehen — „reiche Ernte müßiger Stunden“ — und verbreitet sich dazu über die sonstigen rein weiblichen Liebhaberkünste des 18. Jahrhunderts, dann über die Verwendung des Papiers zum Bau von Luftballons, zu Kleidern u. a. Dingen. Röder glaubt sich zu der Annahme berechtigt, daß Clemens August in seiner Jugend als Bischof von Münster