

und Bilder, sofern diese ikonographisch von der Regel der B.p.-Illustration abweichen oder sonst bemerkenswert sind; ferner findet man hier die Transkription der Spruchbandtexte (bis auf fol. 1', „Verkündigung“ A), und der Bildbeischriften. Die Mühe, die Fundstellen der Bibelzitate nachzuweisen, hat sich der Herausgeber hier grundsätzlich erspart. Er läßt auch bei dieser Transkription Wörter ausfallen (f. 5, „Aus-treibung der Wechsler“: mundamini templum domini dei vestri; f. 8', „Magdalena“: tenui eum nec dimittam, Canticum cantic. 3, 4) und löst Kürzel falsch auf (f. 5', „Verkauf“ t1: „Joseph venditus“ statt Joseph venditur). Sorgfältigere Beschreibung hätte auch alle spätmittelalterlichen Textverbesserungen vermerkt. Unaufmerksame Eile ließ den Herausgeber auch Befunde übersehen, deren Beobachtung ihn vor Irrtümern bewahrt hätte, z. B.: im Kommentar zu f. 6, „Judaskuß“, wird (zutreffend) gesagt, die Namen der unten dargestellten Propheten fehlten, nach der Transkription müßte dies aber auch für den Namen des Propheten oben rechts gelten. In der Hs. steht neben diesem „Je“ (in roter Tinte), was nur zu ‚Jeremias‘ oder ‚Jesus Sirach‘ zu ergänzen wäre; beides trifft aber nicht zu: Salomon ist der Autor des Spruches. Der „Fehler“ der Handschrift ist leicht zu erklären: wie in vielen B. p.-Hss. war offenbar in der Vorlage oben rechts Jeremias 9, 8 aufgeführt, darunter Proverbia 17, 20; im Wiener Codex wurde rechts oben die Beischrift des Autorennamens beibehalten, der Spruch indessen gegen den rechts unten stehenden ausgetauscht. Die unscheinbar anmutende Beobachtung hätte immerhin eine in Armenbibeln mehrfach wiederkehrende Unstimmigkeit, die auf einer Vertauschung der Prophetensprüche beruht, erklärt.

Alles in allem: es empfiehlt sich, Angaben, die im dritten Teil der Edition stehen, erst nach ihrer Überprüfung anhand des Faksimiles und des Bibeltextes zu zitieren.

Karl-August Wirth

STEFANO ORLANDI O. P., *Beato Angelico. Monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*. Premessa di Mario Salmi. Florenz 1964. 219 S., 1 Farbtaf., 64 Taf., 29 Abb.

Schon die Zeitgenossen zollten der Malerei des Dominikaners nicht nur höchstes Lob, sondern zugleich auch tiefe Bewunderung. Nur wenige Jahre nach seinem Tode wird er „pittore angelico“ genannt, und bereits im 16. Jahrhundert wurde das Beiwort substantiviert. Vasari hat dieser Bewunderung bis heute gültigen Ausdruck verliehen, und eine umfangreiche Literatur bezeugt, daß die besondere Faszination, die das Werk ausstrahlt, das Interesse stets wachgehalten hat. Allein in den letzten fünfzehn Jahren sind, außer dem Katalog der bedeutenden Ausstellung in Florenz (1955), fünf Monographien erschienen: J. Pope-Hennessy 1952 – G. C. Argan 1955 – G. Urbani 1957 – M. Salmi 1958 – St. Orlandi 1964. Wenn hier auf die letzte aufmerksam gemacht wird, so deshalb, weil sie – unbeschadet der Verdienste aller vorher erschienenen Beiträge – die erste ist, der eine ebenso umfassende wie gründliche Durchsicht der Archive zugrunde liegt. Das Ergebnis, an dem Werner Cohn wesentlichen Anteil hat, sind wertvolle, z. T.



schon vorher in Einzelpublikationen bekannt gemachte Ergänzungen und Korrekturen der wenigen von Baldinucci, Vincenzo Marchese und Müntz publizierten Urkunden, die in einem Dokumentenanhang (Seite 169 – 196) zusammengefaßt sind und die vor allem die Lebensgeschichte des Malers, von der wir bisher so gut wie nichts wußten, erhellen und endlich eine genauere kunstgeschichtliche Einordnung erlauben.

O.s. Monographie unterscheidet sich ferner dadurch von den bisherigen Büchern über Angelico, daß sie sein Leben zu den geschichtlichen Ereignissen und Persönlichkeiten in Florenz und Rom in Beziehung setzt und so ein anschauliches Bild von der Umwelt des Klosterbruders vermittelt.

Im übrigen aber hat Padre O. von vornherein darauf aufmerksam gemacht, daß er seinen kunstgeschichtlichen Ausführungen die Vielzahl der Untersuchungen seiner Vorgänger zugrunde legt (von denen diejenigen Salmis am stärksten herangezogen werden). Er stellt seinem Text die lange Bibliographie voran und nicht, wie sonst üblich, an den Schluß.

Im Folgenden seien die wichtigsten Ergebnisse zu des Malers Lebensgeschichte kurz referiert. Guido di Piero ist nicht in Vicchio, sondern wahrscheinlich in Moriano im Mugello geboren. Sein Geburtsjahr ist nicht 1386 oder 1387, sondern ca. 1401/02. Er ist also nicht gleichaltrig mit den älteren Vertretern der Frührenaissance: Brunelleschi, Ghiberti und Donatello, sondern mit den jüngeren: Uccello, Luca della Robbia, Masaccio, Filippo Lippi. Am 31. Oktober 1417 wurde Guido di Piero Mitglied der Compagnia di S. Niccolò del Carmine. Er war damals bereits Maler. 1418 ist für ihn eine Tafel für die Cappella Gherardini in S. Stefano al Ponte bezeugt. Etwa 1420/22 trat er in den Dominikanerorden strenger Observanz in S. Domenico in Fiesole ein, wo er den Namen Giovanni erhielt. Die alte Behauptung, daß dies bereits 1407 geschah, beruht auf einem Lesefehler der Klosterdokumente. In den Jahren zwischen 1427 und 1429 wird wahrscheinlich seine Ordinierung zum Priester erfolgt sein. Diese Daten lassen darauf schließen, daß Angelico, abgehalten durch Noviziat und Studium, in den zwanziger Jahren nur relativ wenig gemalt haben wird. Seit Ende des Jahres 1445 bis wahrscheinlich Anfang 1450 malte er für Eugen IV. und Nikolaus V. im Vatikan. Von April 1450 bis Juni 1452 (?) war er Prior des Klosters S. Domenico, jedoch niemals Prior von S. Marco. 1446 wollte ihn Eugen IV., wie aus den Kanonisationsakten des hl. Antonin hervorgeht, zum Erzbischof von Florenz ernennen. Angelico nahm diese Auszeichnung nicht an und schlug Antoninus vor, den der Papst schließlich ernannte.

Außer einigen biographischen Notizen, die zeigen, daß auch dieser weltabgewandte Maler sich für ganz weltliche Dinge einsetzte, wenn er anderen (Verwandten?) damit helfen konnte, indem er zinsfrei Leihgeld seines Klosters vermittelte, außer Berichtigungen über erhaltene Zahlungen, sowie einige bisher unbekanntes Zahlungsanweisungen, außer zahlreichen Angaben über seine umfangreiche Tätigkeit in Rom, gehören zu den wichtigsten Hinweisen O.s. Angelicos Beziehungen zum hl. Antoninus. Dieser war, zuerst als Prior, dann als Generalvikar und Erzbischof von Florenz den größten Teil seines Lebens sein Vorgesetzter. Seinen Anweisungen für die Maler, wie er sie in seiner „Summa Moralis“ ausführt, fühlte sich der Frate absolut verpflichtet und befolgte



sie sein Leben lang. Bekanntlich hat er niemals anderes als biblische oder kirchliche Themen gemalt, niemals – abgesehen vom Christkind – völlig unbekleidete Gestalten, außer wohl einigen Verdammten in der Hölle oder im Fegefeuer. Er hat die Augen des Betrachters nie durch verspieltes Beiwerk, durch Vögel und Pfauen, Hasen oder Affen und anderes Getier abgelenkt. Andererseits aber hat er innerhalb der strengen Grenzen, die der hl. Antonin setzte und die der innersten Überzeugung Fra Angelicos entsprochen haben müssen, Himmel und Erde die Weite und Räumlichkeit gegeben, wie sie als neues Darstellungsideal der Künstlergeneration Brunelleschis vor Augen stand, so daß auch er den Begründern der neuzeitlichen Malerei hinzuzuzählen ist. Sein eigener Beitrag zur Darstellung einer möglichst zentralperspektivisch erfaßten Welt ist, wie auch Argan hervorgehoben hat, die „richtige“ Landschaftswiedergabe, d. h. das Landschaftsportrait, denn außer den phantasievoll aufgebauten heiligen Stätten, die er in die Toscana verlegt, so daß man meinen könnte, diese befänden sich auch dort, malt er auch Orte, wie sie sein Auge tatsächlich sah. Auf der Predella des Verkündigungsaltares in Cortona ist es der Trasimenische See mit Castiglion del Lago (zuerst erkannt von Berenson), auf der „Kreuzabnahme“ aus S. Trinita das Kastell von Montecchio. (Daß Castiglion del Lago von Piero della Francesca in die Predellentafel in Cortona hineingemalt worden sei, wie Salmi meint, erscheint unwahrscheinlich.)

Die Einbeziehung der „wirklichen“ Landschaft in die Malerei mag in dieser Hochzeit künstlerischer Entdeckungen kaum erstaunen. Daß darin aber gerade der Maler, der seine Gestalten in überirdische Wesen verwandelt, die, wie O. schreibt, himmlische Luft atmen, zum Vorläufer wird, verdient gewiß besondere Beachtung. Deshalb ist es auch nur konsequent, wenn derselbe Meister seine Erzählungen bisweilen auch in die Umgebung historischer Gebäude verlegt. O. gibt von diesen eine Zusammenstellung (p. XV, Anm. 1), der man vielleicht noch die heute in Dublin befindliche Predellentafel der zum Feuertod verurteilten Heiligen Cosmas und Damian hinzufügen kann. Die Verurteilung scheint auf der Piazza della Signoria vor dem Palazzo Vecchio in Florenz stattzufinden, auf dessen Ringhiera Lysias und seine Begleitung thronen. Daß es sich jedoch weder hier noch in den von O. zitierten Beispielen um archäologisch getreue Darstellungen handelt, muß ebenfalls betont werden.

In diesen Zusammenhang gehört auch die von O. hervorgehobene Bedeutung Angelicos als Bildnismaler. Mögen echte Porträts auch selten sein, so legen doch die zahlreichen Charakterköpfe in seinem Werk sprechendes Beispiel von seinen Fähigkeiten ab.

Die historisch-biographische Betrachtungsweise Padre O.s, die auch des Malers Beziehungen zu anderen Künsten und Künstlern nicht unerwähnt läßt, wenn auch sein Verhältnis zu Ghiberti u. Masaccio, wie andererseits seine Wirkung auf Piero della Francesca und Filippo Lippi genauer analysiert werden sollten, läßt den Leser in einem wichtigen Punkt unbefriedigt. Er erfährt nichts über Angelicos Bedeutung innerhalb seiner Epoche. Selbstverständlich ist seine Schulung durch Lorenzo Monaco erwähnt, die nach wie vor nicht dokumentarisch belegt werden kann, die man aus stilistischen Gründen als wahrscheinlich annehmen muß. Es sollte aber auch gesagt werden, daß es Fra Angelico ist, der, indem er an die Kunst des Frate aus dem Kloster S. Maria degli Angeli anschließt,



einen bruchlosen Übergang von der Malerei des Florentiner Trecento in die Neuzeit schafft. Er führt z. B. unter fast unauffälliger Verwendung der neuen Darstellungsmittel das spezifisch florentinische Anliegen der gewissermaßen als literarische Illustration zu verstehenden, sachlich erzählenden Schilderung weiter, in der die dramatische Interpretation (wie z. B. bei Masaccio) Ausnahme bleibt. O. faßt den Begriff der HISTORIE (die Angelico nur in Rom gemalt habe) zu eng und beachtet nicht den künstlerischen Faktor und damit besonders die Predellenbilder, wie auch die für Orvieto konzipierten Fresken, von denen ja Zeichnungen vorlagen. Sie waren für die Malerei des Florentiner Quattrocento bis zu Ghirlandaio, ja bis in die Hochrenaissance von höchster Bedeutung und gaben die Grundlage dafür, daß diese Florentiner Tradition bis ins Seicento nicht abbrach.

Aber nicht allein die entscheidende Mittlerrolle verlangt bei einer Würdigung des Angelico der Erwähnung, ebenso muß seine Leistung auf dem anderen Hauptgebiet der Florentiner Malerei besonders hervorgehoben werden, nämlich dem des großen Altarbildes. Die Tafeln aus der Annalena, von S. Marco und Bosco ai Frati (heute sämtlich in S. Marco) gehören – wie schon Salmi hervorhob – zu den ersten Altarbildern der Renaissance und waren mit ihren geschlossenen Kompositionen in einer deutlich begrenzten Räumlichkeit für Filippo und Filippino Lippi und zahlreiche andere wichtig. In diesem Zusammenhang sei auch an den Altar für Palla di Noferi Strozzi und den im Auftrag des Cosimo Vecchio gemalten Hochaltar von S. Marco erinnert. Hier weist sich Angelico als Wegbereiter für die Malerei der Neuzeit. Ungeachtet der gotischen Form des von Lorenzo Monaco begonnenen Altares, schafft Fra Angelico im Altar von S. Trinita ein Werk, dem noch Perugino und Sansovino verpflichtet sind. Den Hochaltar von S. Marco kann man sogar als früheste Schöpfung der Hochrenaissance in dieser Bildgattung bezeichnen. Es ist deshalb nur zu verständlich, daß er seine Wirkung auf Leonardo wie auf die Malerei jener Epoche nicht verfehlte.

Nicht in der nachahmbaren Manier seiner Malweise und der großen Schar der Gehilfen, die ihm zur Verfügung stand, sondern in seinen Fähigkeiten als Bewahrer, Umsetzer und Neuerer liegen die Voraussetzungen, die vorbildlich und sogar schulbildend wirken konnten. Wenn es auch schon vor ihm in Florenz eine dominikanische Maltradition gab, muß man doch Fra Angelico als den eigentlichen Begründer der Schule von S. Marco betrachten. Mit Fra Bartolommeo sollte bekanntlich diese Schule noch einmal einen nicht minder wichtigen Höhepunkt erhalten. Ihr entscheidendes Merkmal aber war stets dasselbe: die aus der inneren Harmonie ihres Gründers geschaffene klassische Formgebung.

So wichtige neue Kenntnisse wir O. verdanken, wir dürfen doch nicht übersehen, daß diese nach wie vor noch begrenzt sind. Über seinen zweiten römischen Aufenthalt (1453/54 – 1455) haben wir keine Nachrichten. Doch auch das genaue Geburtsdatum wissen wir immer noch nicht; wir kennen nach wie vor nicht seinen Namen, d. h. wir wissen nicht, aus welcher Familie er stammt. Die verfeinerte Kultur, die aus seinen Werken spricht, macht die Annahme wahrscheinlich, daß er ein Florentiner war und vielleicht, wie U. Middeldorf annimmt, von ähnlicher sozialer Herkunft wie Leonardo.



Doch werden wir hier kaum jemals über das Spekulative hinauskommen, denn wenn schon ein so gründlicher Archivforscher wie der Confrate des Beato, Padre O., nicht mehr gefunden hat, bleibt nur noch wenig zu erhoffen.

Wesentlicher aber ist, daß auch das Oeuvre voller Fragezeichen bleibt und die stilistische Untersuchung auch weiterhin am Anfang jeder chronologischen Ordnung stehen muß. Wie schwierig aber gerade die stilistische Untersuchung ist, beweist die lange Reihe immer neuer Versuche bis zu O., in denen nur wenige Übereinstimmungen erzielt worden sind. Das zähe Festhalten an gewissen, meist schon auf Vasari zurückzuführenden Behauptungen, dürfte nicht wenig zu der allgemeinen Unsicherheit beigetragen haben. Ein Hauptbeispiel ist das Fresko der Madonna mit acht Heiligen im Gang zwischen den Zellen des Klosters von S. Marco (Orlandi, tav. XLIII). Die schöne Komposition vor der korinthischen Wandarchitektur hat offenbar durch ihre Lichteffekte die Augen der Betrachter geblendet. Der malerische Kontrast der farbigen Gestalten vor der hellen Wand, auf die, genau wie es das Fenster des Zellenganges zuläßt, scharfes Seitenlicht fällt, so daß Pilaster und Kapitelle kurze klare Schatten werfen, ist gewiß von hohem künstlerischen Reiz. Man sollte aber trotzdem nicht übersehen, wieviel schlechter die Figuren gezeichnet sind, wie sie scheibenhaft aufeinander kleben, wie schematisch die Köpfe gemalt und wie matt sie im Ausdruck sind. Hier gibt es, nicht zuletzt auch durch die andere Farbigkeit, weder eine Verbindung zu den oben genannten Altären, noch zu den Fresken im Vatikan.

Wir können von den gesicherten eigenhändigen Werken des Frate ablesen, daß die Heiligen in seiner inneren Vorstellung ganz bestimmte unauswechselbare Individuen waren, deren Physiognomie deshalb auf allen Bildern wesentlich dieselbe bleibt. Die Schüler, Anhänger und Nachfolger übernehmen zwar die vom Meister auf diese Weise geschaffenen Typen. Da es sich für sie jedoch nicht um Gestalten der inneren Überzeugung handelt, sind sie auch nicht immer konsequent in Übernahme und Anwendung. So zeigt der Vergleich des hl. Dominikus auf dem genannten Madonnenfresko mit Dominikusdarstellungen Angelicos, z. B. im Klosterhof von S. Marco, mehr als nur den großen Unterschied der Qualität.

Es ist zwar nie übersehen worden, daß die Zahl der Gehilfen und Nachahmer Angelicos außerordentlich groß war – es wurde aber kaum, und vor allem von Padre Orlandi nicht, die Konsequenz daraus gezogen. (Dies gilt auch für die Zeichnungen.) Man mutet dem Dominikaner Stilveränderungen, Temperaments- und Qualitätsunterschiede zu, die in den sicheren und zeitlich weit auseinanderliegenden Werken nicht zu erkennen sind, deren feine Malerei sich immer nur um Nuancen ändert, indem sie ohne alle eklatanten Absätze zu einer immer souveräneren Beherrschung des Raumes und einer immer knapperen und intensiveren Schilderung der Dargestellten führt. Allein Pope-Hennessy hat es unternommen, der traditionellen und vorwiegend gefühlsbetonten Einstellung entgegen zu treten und die undankbare Aufgabe massiver „Abschreibungen“ nicht gescheut. Die Reihe der von ihm ausgeschiedenen Werke möchte ich, soweit ich sie im Original kenne, außer dem oben zitierten, noch um folgende erweitern. Die Uffizien-Madonna aus Pontassieve (Orlandi, tav. XXXV) ist zu stilisiert und zu „zer-



brechlich“ für die unkomplizierte Auffassung des Angelico. Ob die thronende Madonna aus dem Museo di S. Marco (Orlandi, tav. III, links) eigenhändig ist, scheint mir ebenfalls fraglich. Abgesehen von der Entwurfszeichnung und einigen Heiligen auf der oberen linken Seite war Angelico an der Ausführung der „Marienkrönung“ im Louvre (Orlandi, tav. XVIII) nicht beteiligt. Von einem Schüler stammt m. E. die kleine Madonnentafel im Stadel in Frankfurt/Main (Pope-Hennessy, pl. 2). Dagegen ist die „Beweinung“ aus S. Maria della Croce al Tempio (ebenfalls in S. Marco), nach einem von Orlandi gefundenem Dokument 1436 gemalt, durchaus ein eigenhändiges Werk (Orlandi, tav. XXVI). Im Obergeschoß des Klosters S. Marco liegen nur folgenden Fresken die Entwürfe Angelicos zugrunde: „Verkündigung“ gegenüber dem Treppenaufgang (Orlandi, tav. XLII), „Christus am Kreuz und der hl. Dominikus“ in demselben Gang (Schottmüller, Abb. 120); in den Zellen der Ostseite: „Noli me tangere“ (Orlandi, tav. XLIV), „Verkündigung“ (Orlandi, tav. XLV), „Transfiguration“ (Orlandi, tav. XLIV), „Christi Verspottung“ (Pope-Hennessy, pl. 87), „Marienkrönung“ (Orlandi, tav. XLV). Von diesen hat er auch selbst ausgeführt: die beiden Fresken der „Verkündigung“, „Noli me tangere“, „Christi Verspottung“ (ohne Maria und Dominikus), „Marienkrönung“.

Scheiden wir die Werke, die stilistisch nicht dazu gehören, aus dem Oeuvre aus (das dadurch nicht ärmer wird!), dann gewinnt man nicht nur sehr viel mehr Klarheit für die Chronologie (für die Frida Schottmüller schon 1911 – 2. Aufl. 1924 – die beste Grundlage erarbeitet hat), dann zeigt sich auch, daß der Beato nie kleinmeisterlich war (obwohl er auch Miniaturen gemalt hat), daß es bei ihm auch nur den Anflug des Süßlichen nie gegeben hat, ja daß er der besonders in Deutschland verbreiteten, aus dem 19. Jahrhundert übernommenen unklaren Vorstellung von lächelnder mittelalterlich-mystischer Seligkeit niemals entsprochen hat, sondern daß er herb und ernst war wie ein Masaccio und Donatello.

Gewiß ist die Malerei des Frate liebenswert, doch nicht minder ist sie wirklich große Malerei. Weil sie in ihrer tiefen religiösen Versunkenheit zugleich ganz auf der Höhe der revolutionären Kunst der Frührenaissance steht, auch wenn sie sich an Erfindungsreichtum nicht mit der seiner großen Zeitgenossen messen kann, ist sie so besonders und faszinierend. Davon sollte eine künftige Monographie wohl ausgehen.

Ursula Schlegel