

EVE BORSOOK — JOHANNES OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandajo at Santa Trinita, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*. Davaco Publishers, Doornspijk 1981. 95 S., 4 Farbtaf., 90 Abb.

Familienkapellen sind ein konstituierender Faktor für die Florentiner Sakralarchitektur der Renaissance. Dies ist in größerem Zusammenhang jüngst von Richard A. Goldthwaite (*The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore 1980) dargelegt worden. Bisher hatten die Florentiner Familienkapellen fast ausschließlich wegen ihrer künstlerischen Ausstattung Beachtung gefunden. Aby Warburg hatte zwar bereits die Sassetti-Kapelle in Santa Trinita vor dem Hintergrund der Biographie Francesco Sassettis gedeutet (Gesammelte Schriften I, Leipzig—Berlin 1932, p. 89 ff., 127 ff.), doch wurden von ihm zeitgeschichtliche Bezüge und künstlerische Probleme kaum beachtet.

Die Geschichte einer Reihe von Florentiner Familienkapellen des Quattrocento, die inhaltlich die Denkweise der Zeit besonders deutlich darstellen und formal alle Kunstgattungen in Anspruch nehmen, ist in den letzten Jahren — allerdings mit wechselnder Akzentuierung — geschrieben worden. Erwähnt seien die Arbeiten über die aus Florentiner Voraussetzungen zu deutende Portinari-Kapelle in Sant'Eustorgio in Mailand (R. Cipriani, G. A. Dell'Acqua, F. Russoli, *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, Mailand 1963), die Monographie über die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte (F. Hartt, G. Corti, C. Kennedy, *The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434—1459*, Philadelphia 1964) und die Untersuchungen über die Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella (D. Friedman, *The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence*, *L'Arte* 9, 1970, p.108—131; J. Russell Sale, *Filippino Lippi's Strozzi Chapel in Santa Maria Novella*, Ph. D., Univ. of Pennsylvania, Philadelphia 1976).

Eve Borsook und Johannes Offerhaus haben jetzt eine sehr komplexe Interpretation der Sassetti-Kapelle in S. Trinita vorgelegt, wobei allerdings ausschließlich verschiedene Ebenen der Interpretation und nur beiläufig Fragen der künstlerischen Gestaltung behandelt werden. Genauer gesagt, letztere kommen nur dann zur Sprache, wenn sie für die Deutung dienstbar gemacht werden können. Schließlich haben wir ein Hauptwerk Domenico Ghirlandajos vor uns! Da über Ghirlandajo erstaunlicherweise keine adäquate Monographie vorliegt, ist diese Vernachlässigung des Künstlerischen um so bedauerlicher. Ghirlandajo erscheint gewissermaßen nur als Vollzugsorgan von Ideen, die ihm Francesco Sassetti, bzw. seine Berater Agnolo Poliziano und Bartolomeo Fonzio, vorgaben. Das Dekorationssystem der Kapelle als ganzer kommt überhaupt nicht zur Sprache, obwohl gerade Eve Borsook durch ihre Übersicht über die toskanische Wandmalerei (*The Mural Painters of Tuscany*, Oxford ² 1980) mit diesem Problem sehr vertraut ist. Es muß deutlich gesagt werden, daß man es nicht mit einer Monographie der Kapelle, sondern mit einer Interpretation ihrer Darstellungen zu tun hat, obwohl der Titel des Buches eine umfassende Behandlung zu versprechen scheint.

Diese Interpretation erfolgt auf drei Ebenen, die allerdings von den Autoren nicht schematisch abgetrennt werden: 1.) auf der Ebene der ikonographischen Darstellung, die durch die Dedikation der Kapelle an Franziskus und die Geburt Christi bedingt ist; 2.) auf der Ebene der Biographie und Familiengeschichte Francesco Sassettis; 3.) auf der Ebene der Zeitgeschichte, des florentinischen Geschichtsverständnisses und der Utopie eines Goldenen Zeitalters. Diese Interpretation, die darin gipfelt, in der Sassetti-Kapelle „a 'Summa' of the ideals of Republican Florence“ zu sehen, ist insgesamt überzeugend, auch wenn man einzelne Bausteine der Argumentation mit einem Fragezeichen versieht. Die Autoren stellen heraus, daß die Sassetti nicht das Patronat über die Hauptchorkapelle von S. Maria Novella besaßen, wie früher angenommen wurde, und daß nicht ihr Versuch, den Dominikanern ein franziskanisches Programm für die Dekoration aufzuzwingen, als Anlaß für die bekannte Auseinandersetzung betrachtet werden kann. Francesco Sassettis Schicksal war unlösbar mit dem der Medici verflochten, deren Bankfilialen in Mailand, Avignon, Brügge und London unter seiner Verantwortlichkeit fallierten. Auch die Pazzi-Verschwörung (1478) und der 1480 wiederhergestellte Friede mit dem für die Verschwörung verantwortlich gemachten Papst Sixtus IV. hinterließen ihre Spuren in den Fresken. Die Autoren weisen plausibel nach, daß Programmänderungen der Fresken aus den politischen Ereignissen resultieren. Obwohl Florenz in diesen Jahren durch Poliziano als neues Rom interpretiert und der augusteische Ursprung der Stadt im Bewußtsein verankert wurde, gehen die Autoren an einigen Stellen mit ihrer Florenz-Rom-Analogie m. E. etwas zu weit. So ist die von ihnen angenommene Anspielung auf die Maxentius-Basilika (als „Tempio della Pace“) in der „Bestätigung der Ordensregel“ weder für die Berliner Entwurfszeichnung noch für das ausgeführte Fresko nachvollziehbar. Gerade die Beschränkung auf ein Tonnengewölbe — anstelle der erhaltenen und immer dargestellten drei — hätte die Autoren zur Vorsicht anhalten sollen.

Die Identifikation von zahlreichen Portraits in den Fresken ist im allgemeinen überzeugend, doch der fast beiläufig gegebene neue Identifikationsvorschlag für die Terrakotta-Büste des sog. Niccolò da Uzzano im Bargello mit Nero di Gino Capponi ist nicht zwingend. Die Vernachlässigung der künstlerischen Probleme zeigt sich etwa bei der Interpretation des Altarbildes mit der Anbetung des Kindes, zu dessen Seiten Francesco Sassetti und Nera Corsi Sassetti in gemalten Nischen anbetend knien. Das Bild mit seinen Darstellungen von Jerusalem und Rom gehört einer anderen Realitätsebene an als die Freskomalerei; es ist Bild im Bilde und zugleich Altarbild, ähnlich der Situation, die Filippino Lippi wenig später in der Carafa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva in Rom geschaffen hat. Die Autoren sprechen von „a piece of virtuoso pictorial illusion anticipating Baroque formulas two centuries later“ (p. 42), womit sie dem Denken des Quattrocento in verschiedenen Realitätsebenen kaum gerecht werden. Die Zitate antiker Münzen und Sarkophage in den Grisailen und an den Grabmälern sind nicht nur Hinweis auf Sassettis Gelehrsamkeit und stehen nicht im Widerspruch zum christlichen Gehalt der Kapelle, sondern verweisen zugleich auf die erwartete Rückkehr von Vergils „Satur-

nia regna“, die in die florentinische Zukunft projiziert werden. Die Autoren haben mit ihrer Beobachtung, daß die zentrale Achse der Altarwand der Darstellung von Kindern, dem Jesusknaben, dem von Franziskus auferweckten Knaben, den Medici- und Sassetti-Kindern vorbehalten ist, wahrscheinlich den Kern der inhaltlichen Aussage getroffen: es handelt sich um eine Botschaft des Verstorbenen, der der kommenden Generation die Rückkehr des Goldenen Zeitalters verheißt.

Das Buch enthält in Appendices Dokumente und Quellen im Wortlaut, einen Bericht über die Technik und den Erhaltungszustand der Fresken (mit Umzeichnung der Tagwerke) sowie eine Chronologie der Ereignisse, die die Autoren zu ihrer Interpretation herangezogen haben. Leider vermitteln die wenigen Farbtafeln keinen ausreichenden Eindruck von der Farbigkeit der Fresken. Die Schwarz-Weiß-Wiedergaben sind durch einen Grauschleier beeinträchtigt.

Hanno-Walter Krufft

WALTER L. STRAUSS and MARJON VAN DER MEULEN, *The Rembrandt Documents*, New York, Abaris Books, 1979. 668 und 6 S., zahlreiche Abb.

Die neue Zusammenstellung von Dokumenten zu Rembrandt zählt über 670 Seiten. Die hier veröffentlichten Archivalien und anderen Quellen sind der Chronologie nach geordnet. So ein Buch kann man nur beurteilen, wenn man es benutzt. Um eine Probe zu machen, habe ich alle Mitglieder der Familie Ulenburgh/Van Uylenburgh im Register aufgesucht. Eine neulich abgeschlossene Studie über Wybrand de Geest (Leeuwarden, De Tille, 1982) hat mein Interesse an Rembrandts Beziehungen zu seinen friesischen Verwandten geweckt. Beide Maler hatten bekanntlich eine Ulenburgh-Tochter geheiratet (De Geests Schwiegervater war ein Vetter von Saskia sowie des Vaters von Hendrick van Uylenburgh, dem unten erwähnten Amsterdamer Kunsthändler). Vor der eigentlichen Buchbesprechung sei das Ergebnis meiner Kompilation hier kurz mitgeteilt.

Die Familiengeschichte der Ulenburghs geht ziemlich weit zurück (D. J. van der Meer, „Ulenburg“, *Genealogysk Jierboekje*, 1971, 74—99; diesem Aufsatz sind viele der hier erwähnten Einzelheiten entnommen). Obwohl sie sich zumeist in der Provinz Friesland abspielte, hatte sie überlokale Bedeutung. Der Friese Gerrit Rommertz. Ulenburgh starb in Krakau im Jahre 1601. Hendrick, der Enkel dieses königlichen Schreiners, verließ als junger Mann Polen, wo er geboren war, und siedelte nach Amsterdam über, wo er eine für die holländische Kunst überaus wichtige Kunsthandlung gründete. Wahrscheinlich hat Rembrandt bei ihm seine spätere Gemahlin kennengelernt. Saskias Vater, der Mitglied der friesischen Regierung war, ist 1584 Augenzeuge des Attentats auf Wilhelm I. von Oranien gewesen.

Als sein Danziger Bruder gestorben war, prozessierte Hendrick van Uylenburgh, der Amsterdamer Kunsthändler, in Leiden gegen Verwandte seiner Schwägerin (Strauss/Van der Meulen Nr. 1628/2). Man könnte vermuten, daß Rembrandt und Van Uylenburgh sich anlässlich des Prozesses in Leiden 1628 begegnet sind. Weil