



Abb. 1. Filippino Lippi, Fries mit gottesdienstlichen Geräten. Fresko. Rom, S. Maria sopra Minerva, Caraffakapelle. (Photo Anderson)

DAS UNVOLLLENDETE FRESKO DES FILIPPINO LIPPI IN POGGIO A CAIANO

Von Peter Halm

Wenn man die offene Eingangshalle der mediceischen Villa in Poggio a Caiano bei Florenz betritt, erblickt man an der rechten Schmalwand die Reste eines Freskos (Abb. 2). Der Custode bezeichnet es als ein Werk des Filippino Lippi, aber der fragmentarische Zustand läßt trotz des bedeutenden Namens zu keiner eingehenderen Betrachtung ein. So mag es zu erklären sein, daß das Wandgemälde noch nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient¹.

Obwohl die untere Hälfte der Darstellung fehlt, läßt schon der erste Eindruck erkennen, daß es sich um eine jener Figurenszenen vor großer Architektur handelt, wie sie in Filippinos Triumph des hl. Thomas von Aquino in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva in Rom, sowie in der Auferweckung der Drusiana und dem Philippuswunder in der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz erhalten sind. Allerdings fehlt die Figurengruppe fast vollständig. Nur am linken Rande finden sich die Reste einer Greisengestalt; ein letzter Schimmer verblichener Farbe und die Haltung läßt erkennen, wie der Kopf über den gefalteten Händen schmerzlich oder entsetzt zur Seite geneigt war. Aus vereinzelt Farbspuren und den nach Freskantentechnik eingeritzten Umrißlinien sind noch drei oder vier eng zusammengedrängte Figuren herauszulesen, von denen eine einen langen Stab, eine Lanze oder Trophäe, getragen hat.

Besser ist der obere, architektonische Teil des Wandgemäldes erhalten, der mit großer Gewandtheit die Gesamtform und den teils malerisch, teils plastisch, teils mosaiziert gedachten Schmuck eines prächtigen tempelartigen Bauwerkes wieder-

¹ Das Fresko wird als noch existierend kurz erwähnt bei Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 474, Anm. 1; danach in der deutschen Ausgabe, Bd. II, herausg. von E. Jäschke (Straßburg 1904), S. 141, Anm. 28; ferner bei B. Berenson, *The Painters of the Renaissance*, 2. Aufl., 1900, S. 122; P. G. Konody, *Filippino Lippi*, London o. J., S. XXII; Van Marle, *Italian Schools of Painting*, Vol. XII (1931), S. 359, Anm. 2. Es ist abgebildet bei Stegmann-Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toskana V*, Taf. 7b, jedoch ist im Text S. 5 ff. nicht darauf Bezug genommen. Crowe-Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia VII* (1896), S. 113, Anm., erwähnen das Fresko als unauffindbar. — Die anscheinend schon ursprünglich hellen Farben des Freskos sind zum Teil verblichen und stellenweise abgeblättert.



Abb. 2. Filippino Lippi, Fresko in der Vorhalle der Villa Medicea. Florenz, Poggio a Caiano



Photo R. Soprintendenza, Firenze

Abb. 3. Filippino Lippi, Der Untergang des Laokoon. Lavierte Federzeichnung. Florenz, Uffizien

gibt. Rechts erhebt sich eine nach drei Seiten offene Halle auf quadratischem Grundriß, mit Attika und Ziergiebel (Abb. 5). Im Dekor ihrer Stirnseite erscheinen an den Pfeilern Stierschädel, Hermen und Opferkannen, am Fries Faunsköpfe und Girlanden, in den Zwickeln ein männliches und weibliches Seewesen mit je zwei Schlangen in den Händen. Das von Delphinen mit dem Dreizack gerahmte Hauptfeld der Attika ist nur noch schwach zu erkennen. Es zeigte in einer Art Helldunkelmalerei Gelb auf Rot eine Kentaurenszene. Neben einem Baum, an dem eine Pansflöte aufgehängt ist, sitzt ein Kentaur, der einen in die Knie gesunkenen Genossen mit den Armen stützt. Ein dritter wendet ihnen den Kopf zu, ein vierter spielt auf einer Flöte. Über der Attika folgt ein Fries mit nebeneinandergereihten, auf Seefahrt, Kampf und Opfer bezüglichen Gegenständen. Über dem Hauptgesims ist zwischen Blattmasken noch ein rechteckig gerahmtes Neptunsrelief angeordnet, das von zwei Hippokampen und einer Vase mit Früchten und Ähren bekrönt wird. Neptun ruht vor einer Muschel in der Haltung antiker Flußgötter; der Dreizack, Schildkröte und Delphin und zwei Seeputten charakterisieren ihn als den Beherrscher des Meeres, so daß also die Symbolik des gesamten Schmuckes — mit Ausnahme der Kentaurenszene — in dem Meergott ihre zusammenfassende Deutung findet. Die Haupthalle ist mit einem Torbogen verbunden, über dem, etwa entsprechend der Attika, eine Ädikula errichtet ist (Abb. 4). Zwei ornamentierte Säulen rahmen ein Relief mit einer stehenden nackten Frau. Mit übereinandergeschlagenen Füßen lehnt sie an einem Pfeiler, auf dem ein Krater steht. Von ihrem linken Arm fällt ein Tuch über die Schenkel; mit der Rechten hält sie einen langen Stab. Links neben ihr sieht man am Boden ein Gefäß mit Ähren, rechts ein nicht mehr deutlich erkennbares Tier (ein springender Panther?). Die Schmuckfelder des Sockels enthalten eine Maske, zwei gekreuzte, girlandenumwundene Stäbe, eine Tafel und eine Frauengestalt mit einem oder zwei sitzenden Tieren. Im Fries wechseln Dreizack und ein Zeichen, das sich aus einer Scheibe (oder Schüssel) und einem Knochen zusammensetzt. Oben auf dem Gebälk wachsen Gras und feine durchsichtige Bäumchen — ebenso frisch und locker gemalt wie die Wolken und der kleine Landschaftsausschnitt links. Rechts neben der Ädikula zeichnen sich vor dem Himmel die Silhouetten dreier Menschen ab, die voll Neugierde nach rechts unten blicken, dorthin, wo nach ihrer Haltung und Gebärde die Hauptszene der Darstellung gespielt haben muß. So viele Einzelheiten aber auch erhalten sind, der Inhalt des Ganzen ist nicht mehr verständlich.

Nun schreibt Vasari¹ in seiner Vita des Filippino Lippi: „Al Poggio a Caiano cominciò (sc. Filippino) per Lorenzo de' Medici un sacrificio a fresco, in una loggia“. Dieser Passus, auf den sich wohl auch die Lokaltradition stützt, kann sich nach der Ortsangabe des Textes und dem Stil der Malereien nur auf das in Rede stehende Fresko beziehen. Aus dem mit Bedacht gewählten „commenciò“ erfährt man zu-

¹ Vasari-Milanesi III, S. 473 f.



Abb. 4. Filippino Lippi, Linke Hälfte des Freskos der Villa Medicea. Florenz, Poggio a Caiano

nächst, daß Filippino das Werk nur begonnen, aber nicht vollendet habe. Diese Angabe wird durch den Augenschein bestätigt. Denn in dem unteren Teil der Wand sind nicht etwa besonders schlecht erhaltene Partien des Freskos übertüncht, sondern die Arbeit war tatsächlich nur bis zu der deutlich erkennbaren Grenze vorgeschritten, als sie aus unbekanntem Gründen unterbrochen wurde. Aus ganz allgemein vorgerissenen Konturen oder aus mündlicher Überlieferung mag Vasari seine Mitteilungen über den Inhalt der Darstellung entnommen haben. Indem er sie sehr vage ein „sacrificio“ nennt, deutet auch er die Architektur als einen antiken, heidnischen Tempel; aber über den konkreten Gegenstand des Freskos sagt er damit nichts aus.

Die Aufklärung gibt erst eine Zeichnung des Filippino Lippi in den Uffizien, die den Untergang des Laokoon darstellt (Abb. 3)¹. Es ist eine Federzeichnung auf weißem, stark gedunkeltem Papier, in allen Teilen laviert, an einigen wenigen Stellen gehöht. Die Hauptlinien der Figurenzeichnung sind mit der Nadel punktiert und mit der Feder ohne Ängstlichkeit nachgezogen, während die Architektur aus freier Hand hinzugefügt ist. Offenbar hat der Zeichner eine ihm brauchbar erscheinende Figurenkomposition beibehalten wollen und von einem anderen Blatt übertragen, um in weiteren Studien die beste Lösung für den architektonischen Hintergrund zu suchen.

Der Zusammenhang des Entwurfes mit dem Fresko in Poggio a Caiano ist trotz der Abweichungen bei der Ausführung klar ersichtlich. Andererseits aber lassen, wie schon Berenson betont hat, die frische Sicherheit der Strichführung und die stilistisch engen Beziehungen der Zeichnung zu den Fresken in der Strozzi-Kapelle bei S. Maria Novella keinen Zweifel an der Autorschaft Filippino Lippis aufkommen, so daß Vorzeichnung, ausgeführtes Werk und literarische Quelle sich glücklich ergänzen. Auch ihrem dem Vergil entlehnten Inhalt nach fügt sich die Darstellung aufs beste in ihre Umgebung. Wie die giebelbekrönte Front eines antiken Tempels empfing die Eingangshalle der Villa in Poggio a Caiano den Ankommenden. Der buntglasierte Fries des Giuliano da Sangallo² mit seinen merkwürdigen, noch nicht genügend gedeuteten antikischen Szenen gab dieser gleichsam symbolischen Form der Architektur einen noch konkreteren Ausdruck, und endlich versetzte Filippinos Fresko, dem vermutlich ein Gegenstück zugeordnet war, den Eintretenden noch

¹ Nr. 169, Cat. II. Aus der Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici. 323 × 251 mm. Verschmutzt und vielfach beschädigt, besonders links und rechts unten. P. N. Ferri, *Catalogo riassuntivo* . . . Roma 1890, S. 92. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903, Nr. 1294, ohne Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Fresko.

Die erste eingehendere Betrachtung hat die Zeichnung von seiten der Archäologie erfahren, durch R. Foerster, *Laokoondenkmäler und Inschriften*, im *Jahrb. d. Archäol. Inst.* VI (1891), S. 177 ff., mit Abb. 7, und ders., *Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance*, im *Jahrb. d. Preuß. Kunstlg.* XXVII (1906), S. 149 ff. Ferner wird sie erwähnt bei A. Warburg, *Sandro Botticelli*, in „Das Museum“, 1902, neugedruckt in den „*Kleinen Schriften*“, Leipzig 1931, und bei F. Saxl, *Rinascimento dell' Antichità*, Rep. f. Kunstw. XLIII (1922), S. 220 ff., mit Abb. 6.

² Phot. Alinari, Nr. 29423—29427 als „*Arte Robbiana*“.

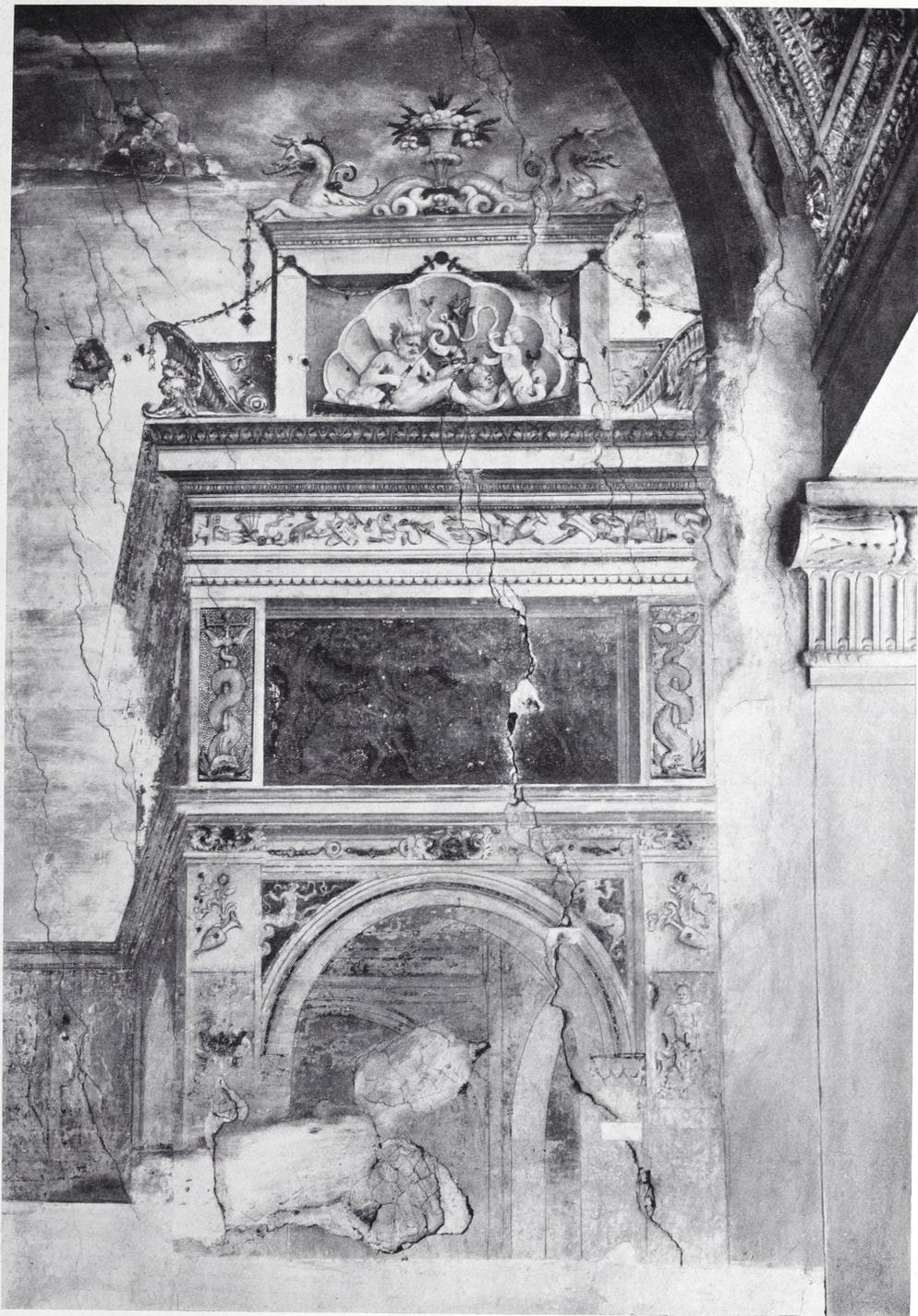


Abb. 5. Filippino Lippi, Rechte Hälfte des Freskos der Villa Medicea. Florenz,
Poggio a Caiano

tiefer in die Welt der Antike. Dieses Haus sollte ja einem Kreis von Menschen als Mittelpunkt dienen, dessen Gedankengänge, bei aller Daseinsbejahung der eigenen Gegenwart gegenüber, doch ständig aus jener verehrungswürdigen Vergangenheit befruchtet wurden. Der Bauherr selbst, Lorenzo Magnifico, hatte in seiner Dichtung „Ambra“ versucht, dem Landsitz einen mythologischen Namen und Ursprung zu verleihen¹. Ob sich die Darstellungen des Frieses und des Wandgemäldes auf literarische Anregungen aus Lorenzos Freundeskreis beziehen, ist nicht erwiesen. Nach der ganzen Denkgangsart der Zeit wird ihnen zum mindesten ein ganz bestimmter Sinn zugrunde gelegen haben.

Wie die meisten Entwürfe übergeht die Zeichnung zunächst fast alle ornamentalen Einzelheiten, aber in der Gesamtanlage zeigt sie schon eine ähnliche Gruppierung der Architektur, die offene Halle mit Attika, verbunden mit einem zurückliegenden, etwas niedrigeren Bauteil. Die Veränderung im Fresko beruht vor allem darin, daß zur gleichmäßigeren Füllung der Bildfläche dieses Nebenmotiv stärker betont wird. Die gesamten Proportionen werden mehr in die Breite entwickelt. Der Akzent bleibt aber in der rechten Bildhälfte, denn dort sollte die Hauptfigur ihre Stelle finden.

Laokoon steht vor der Tempelhalle am Altare, auf dessen Stufe er den Fuß gesetzt hat. Eine der Schlangen hat seinen Leib umschlungen. Mit hartem Griff sucht er sich mit der Linken aus ihrer Umklammerung zu befreien, allein sie hat sich schon an seinem rechten Arm emporgewunden und bedroht mit ihrem Biß sein angstvoll zur Seite geneigtes Haupt. Die in Schmerz und Entsetzen erhobene Rechte greift ins Leere. Am Boden liegen die Leichen der beiden jugendlichen Söhne, von der zweiten Schlange hingestreckt, die inzwischen schon den Fuß des Vaters umschlungen hat. Der mächtige Stier, den man geschmückt zum Opfer geführt hatte, entweicht. Der Opferdiener und einige Krieger mit Feldzeichen wenden sich zur Flucht; eine andere Gestalt eilt mit flatterndem Gewand durch das mittlere Tor. Rechts fliehen eine ältere Frau und eine jüngere, die ein Kind auf dem Arme trägt und an deren Gewand sich ein zweites klammert, vom Altare fort. Bewegung nach allen Seiten; der Priester aber wie von den Schlangen an seine Stelle gefesselt, völlig isoliert, das Bild des dem Untergang verfallenen, von allen verlassenen Menschen. Das Pathos der Geste, die Loslösung von den Figurengruppen und die Verbundenheit mit dem architektonischen System geben der Gestalt des Laokoon ihre Größe.

Schon gegenständlich ist das Laokoonfresko für die Kenntnis von Filippinos Kunst von Bedeutung. Denn obgleich man annehmen darf, daß auch in seinem „Werk“ mythologische und allegorische Themen ebensogut vertreten waren wie bei anderen Zeitgenossen, ist nur wenig dieser Art erhalten. Es sind drei kleine Bilder: die merkwürdige Allegorie mit der Aufschrift „Nulla deterior pestis quam familiaris inimicus“ in den Uffizien (Nr. 8378, ehem. Pitti), die Tafel mit dem verwundeten Kentauren auf der Vorderseite und einer nur angelegten allegorisch-mytho-

¹ Poesie di Lorenzo de' Medici (a cura di G. Carducci), Firenze 1859, S. 261 ff.

logischen Szene auf der Rückseite in Oxford und die Allegorie der Musik in Berlin, die in inhaltlichem Zusammenhang mit den allegorischen Gestalten der Strozzi-fresken steht. Außerdem einige Zeichnungen: Europa auf dem Stier (Ber. 1315), Prometheus, der das Feuer vom Wagen des Apoll raubt (Ber. 1317), zwei Hexen (Ber. 1300), ein Mann mit gesenkter Fackel und einem Korb (Ber. 1291) — allein diese letzten Blätter sind schon nicht mehr als selbständige Themen zu betrachten. Dieser kleine Kreis erfährt nun aber eine wesentliche Erweiterung nicht nur durch den Hinweis auf das Laokoonthema, das schließlich schon durch die Zeichnung bekannt war, sondern durch die Tatsache, daß Filippino den antiken Stoff sogar in der monumentalen Form eines Wandgemäldes behandelt hat. Bedenkt man weiter, wie schon in den Strozzi-fresken das antike Beiwerk den religiösen Gehalt der geistlichen Historien zu überwuchern droht, so wird klar, mit welcher Freude er sich dieses rein mythologischen Vorwurfes bemächtigt haben muß, der eine solche Betonung des antiken Elementes geradezu forderte.

Das Thema ist überraschend und legt sofort die Frage nahe, ob Filippino Lippi, als er sich dieser Aufgabe gegenübergestellt sah, die berühmte vatikanische Gruppe gekannt habe. Aber schon Foerster und Berenson haben darauf hingewiesen, daß allein die einfachen Daten diese Möglichkeit ausschließen. Filippino starb am 18. April 1504, und die Laokoongruppe ist erst am 14. Januar 1506 gefunden worden. Außerdem lassen die kompositionellen Unterschiede an einen Zusammenhang nicht denken. Fragt man weiter, welche älteren Formulierungen des Themas etwa noch nachweisbar sind, dann ergibt sich nach den Untersuchungen von R. Foerster eine nur sehr bescheidene Zahl¹. Es sind bezeichnenderweise lauter Miniaturen. Eine vatikanische Handschrift des Vergil (Cod. Vat. 3225, fol. 18v)² wäre mit ihrer spätantiken Bildtradition wohl geeignet gewesen, Anregung für die Gestaltung dieses Bildvorwurfes zu geben. Allein es ist wenig wahrscheinlich, daß Filippino Lippi diesen Bilderzyklus gekannt hat; zum mindesten ist nichts davon in seinen Entwurf übergegangen. Die beiden nächsten Versionen, in einem Sammelband des 14. Jahrhunderts in der Biblioteca Riccardiana in Florenz (Cod. 881) und in einer zweiten Vergilhandschrift des Vatikan (Cod. Vat. lat. 2761, fol. 15r) aus dem 15. Jahrhundert sind primitive, unbeholfene Illustrationsversuche³. Dagegen verdient der hervorragende, kunstgeschichtlich wie kulturgeschichtlich gleich interessante Vergilcodex Nr. 492 der Riccardiana Beachtung, der kurz nach 1450 entstanden ist⁴. In

¹ Den bei Foerster im Preuß. Jahrb. 1906, S. 149 ff., angeführten Darstellungen ist noch eine Federzeichnung anzufügen: Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1055 (theol. 453), Epistolae canonicae septem, Quard., fol. 11v. — Französisch, 12. Jahrhundert. — Abb. bei H. J. Hermann, Die romanischen Handschriften des Abendlandes, Leipzig 1927, S. 4, Abb. 5.

² Abb. s. Fragmenta et Picturae Vergiliana codicis Vaticani 3225. Rom 1899.

³ Abb. bei Foerster, a. a. O., Fig. 1 und 2—4.

⁴ Abb. a. a. O., Fig. 7, und P. Schubring, Cassoni, Leipzig 1923, Taf. LI, Abb. 227; dazu Text S. 113 f. und 274 f. Zu der dort angeführten Literatur jetzt R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting X (1928), S. 550.



Photo Anderson

Abb. 6. Filippino Lippi, Triumph des hl. Thomas von Aquino. Lavierte Federzeichnung.
London, Britisches Museum



Photo Anderson

Abb. 7. Filippino Lippi, Triumph des hl. Thomas von Aquino. Fresko. Rom, S. Maria sopra Minerva, Caraffakapelle

einer seiner vielen Miniaturen hat der unbekannte Buchmaler, ein Nachfolger des Pesellino, auch den Untergang des Laokoon geschildert. Aber auch hier sind keinerlei Übereinstimmungen festzustellen, und gerade der Vergleich zwischen der Miniatur und Filippinos Zeichnung führt zu der Erkenntnis, wie wenig aus solcher Illustrationskunst für eine Darstellung des Themas in großen Maßstäben zu gewinnen war.

Die wesentliche Quelle für Filippino Lippi dürfte also doch die Erzählung des Vergil im zweiten Buch der Aeneis (v. 199—233) gewesen sein. Sinngemäß, doch ohne am Worte zu hängen, überträgt er diesen Text in seine Bildersprache. Er entnimmt ihm die Motive, soweit sie für die Szene wichtig sind und sich — nach seiner Auffassung — in einem Bilde vereinigen lassen. Die beiden Zeilen:

„Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos
Sollemnes taurum ingentem mactabat ad aras“

sind eine Art Exposition. Der Troer Laokoon wird zu einer jener antikischen Priester-gestalten, wie sie in den Strozzi-Fresken erscheinen, ein bärtiger Greis mit tiefliegenden

Augen und buschigen Augenbrauen, in ein Gewand schwerfallender Falten gehüllt. Da er „durchs Los zum Neptunspriester gewählt worden ist“, bezeichnet Filippino den Ort der Handlung durch die Symbolik des ornamentalen Schmuckes und das Giebelrelief als einen Tempel des Neptun. Den „ungeheuren“ Stier hatte man eben zum feierlich geschmückten Altar geführt¹. Die Erzählung Vergils vom Herannahen der Schlangen von Tenedos her übergeht Filippino als vorbereitenden epischen Bericht. Erst die folgenden Zeilen der Dichtung enthalten sein Thema:

212 „ Illi (sc. angues) agmine certo
 Laocoonta petunt, et primum parva duorum
 Corpora natorum serpens amplexus uterque
 215 Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
 Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
 Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et iam
 Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
 Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
 220 Ille simul manibus tendit divellere nodos
 Perfusus sanie vittas atroque veneno.
 Clamores simul horrendos ad sidera tollit;
 Quales mugitus, fugit quum saucius aram
 Taurus, et incertam excussit cervice securim.“

Aus den drei sich steigernden Momenten dieser Erzählung wählt Filippino sinngemäß den letzten für seine Darstellung. Indem er das Übergangsmoment der Hilfeleistung ausscheidet, verbindet er Anfang und Ende des dramatischen Vorganges. Die Kinder — nicht Jünglinge, wie in der vatikanischen Gruppe, sondern „parva duorum corpora natorum“ — liegen entseelt am Boden, kaum mehr von den Schlangen umwunden, die mit ihrer Umstrickung schon den Vater bedrohen. Auch hier hält sich Filippino nicht an die Einzelheiten der Schilderung. „Superant (Laocoontem) capite et cervicibus altis. Ille simul manibus tendit divellere nodos . . . Clamores simul horrendos ad sidera tollit“ sind die Wendungen, die ihm die sehr frei behandelten Elemente seiner Komposition geben. (Abweichungen: Laokoon kämpft nur mit einer Schlange, wehrt sich nur mit einer Hand, hebt die Hand zum Himmel und nicht das klagende Haupt.) Das Motiv der Flucht der Zuschauer ist aus dem Bericht von der Ankunft der Schlangen (v. 212) in diesen späteren Augenblick übernommen. Mit dem Auseinanderrennen nach allen Seiten gibt es den Ausdruck Vergils „diffugimus omnes exangues“ im wörtlichsten Sinne wieder².

¹ Die auffallende Hervorhebung des Stieres im Bilde könnte vielleicht nicht nur durch die Worte „taurum ingentem“ veranlaßt sein, sondern auch durch den in v. 224 von Vergil selbst herangezogenen Vergleich des aufschreienden Laokoon mit einem vom Opferaltar entfliehenden Stiere.

² Nach R. Foerster, a. a. O., S. 159, käme als Quelle Filippinos nicht nur Vergil, sondern auch der Vergilkommentar des Servius in Frage, nach dem der Untergang Laokoons die Folge eines

Die künstlerische Leistung Filippinos besteht nun aber nicht darin, daß er den Text der Aeneis so gut wie möglich „übersetzt“ und dabei möglichst viele Einzelheiten der Dichtung in seine bildliche Darstellung aufgenommen hat. Sie besteht vielmehr darin, daß er die gleichwertigen Erzählungsmomente in ein wohlgegliedertes System ungleichwertiger Bildmomente übertragen hat. Das wird klar, sobald man die Miniatur des Codex Riccardianus 492 dem Freskoentwurf gegenüberstellt. Die Miniatur ist Illustration. Sie vermag also den Text selbst erzählend zu begleiten. Es widerspricht ihrer freieren Bildform nicht, wenn sie zwei Augenblicke des Vergilschen Berichtes wiedergibt, die Schlangen, die von der Insel Tenedos her das Meer durchschwimmen, und den Untergang des Laokoon. Im Gegensatz dazu verlangt Filippino Lippi für die monumentale Form des Wandgemäldes höchste Vereinheitlichung. In ähnlicher Absicht wie die Künstler der rhodischen Gruppe wählt er einen einzigen „fruchtbaren Moment“, in dem Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges zugleich dem Betrachter mitgeteilt werden. Ebenso konzentriert er den Bildinhalt. Herausgelöst aus der Menge der Figuren, im Maßstab größer, in der Geste ausdrucksstärker als alle anderen, in unlösbarer Verbundenheit mit der Architektur, wird Laokoon der inhaltliche und formale Mittelpunkt der Komposition. Tragend und steigernd dienen die Nebenmotive dem Hauptmotiv.

Noch in einem anderen Punkte führt der Vergleich zwischen Miniatur und Freskoentwurf zu einem wesentlichen Unterschied, im Verhältnis des Künstlers zum antiken Stoff. Auch hier kann die zeitliche Differenz von etwa einem halben Jahrhundert manches, nicht alles erklären. Der Miniaturist ist dieser Frage gegenüber wenig ängstlich. Er begnügt sich damit, an gewissen Stellen antikisierendes Detail anzubringen, in den Architekturen, an Helmen, Schilden, im Kostüm. Aber wie er neben einen „antiken“ Tempel — gleichberechtigt und nicht etwa aus Verlegenheit — das Bild des im Bau befindlichen Palazzo Medici stellt, so gehen auch die antiken Einzelheiten in dem überall vorherrschenden Zeitkostüm unter. Die Absicht des Miniators ist eine realistische Darstellung der Ereignisse, verlebendigt gerade durch das ständige Übergreifen in die eigene Gegenwart. Ganz anders lag für Filippino Lippi das Problem. Denn den Menschen dieser Zeit und besonders jenen, die sich in Poggio a Caiano zusammenfinden sollten, war die Welt der Antike ebenso vertraut wie ihre eigene Zeit. Es war die Welt, in der sie geistig lebten. Der Reiz der Aufgabe bestand also darin, eine Begebenheit des Altertums mit soviel „antiker“ Lebenswahrheit darzustellen, daß der Betrachter sich ganz und unmittelbar in jene Vergangenheit versetzt glaubte. Jedes noch so kleine Zugeständnis an die Ge-

Frevels im Tempel des Apoll ist. Siehe dazu auch Roscher, *Mythologisches Lexikon*, und Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, s. v. Laokoon. Der Hinweis auf die Tempelarchitektur und die Frau rechts hinter dem Altar genügt aber nicht für diese Annahme, die Filippino Lippi und seinen Beratern wohl zu eindringliche Kenntnisse der antiken Literatur zutrauen würde und auch von Foerster selbst früher mit Recht verworfen wurde (*Jahrb. d. Archäol. Inst.* VI, 185). Männer- und Frauengruppe erscheinen hier getrennt wie im Drusianafresko.

genwart wäre ein Verstoß gegen die erstrebte Idealität gewesen. So hat denn auch Filippino sich nicht damit begnügt, den griechisch-römischen Sagenstoff aufzunehmen, sondern versucht, ihn bis ins Letzte in „antikischer Art“ vorzuführen¹.

Wieweit die Kenntnis antiken Formgutes bei den italienischen Künstlern des späteren 15. Jahrhunderts reichte, läßt sich, abgesehen von beweisbaren Übernahmen in den ausgeführten Werken, vor allem aus den Zeichnungen nach der Antike erkennen, die sich als Einzelblätter oder sogar in ganzen Skizzenbüchern erhalten haben. Es sind klägliche Reste im Verhältnis zu dem, was an derartigem Studienmaterial einmal vorhanden gewesen sein muß. Immerhin gewähren Codices, wie das Sienerer Skizzenbuch und der Codex Barberinus des Giuliano da Sangallo oder der Codex Escorialensis aus der Werkstatt des Domenico Ghirlandajo² wenigstens als Beispiele einen ungefähren Einblick, welcher Art der bekannte Denkmälerbestand war und mit wie verschiedenartiger Einstellung Architekten und Maler ihm gegenübertraten. Das Interesse der Architekten wendet sich naturgemäß vor allem dem einzelnen Bau zu. Grundriß und Aufriß und jegliches wichtig erscheinende Detail werden aufgezeichnet und, da man das Wesen der Baukunst in der Proportion erkannt hat, mit einer geradezu archäologischen Genauigkeit vermessen. Dagegen neigen die Maler mehr dazu, die Architektur nur im Zusammenhang der Vedute zu sehen. Das Figürliche spielt eine größere Rolle. Nachzeichnungen nach Freiplastiken, vor allem aber nach Reliefs von Sarkophagen, Triumphbogen und Ehrensäulen, bilden einen unerschöpflichen Formenschatz für ganze Kompositionen oder einzelne Figuren. Dazu kommen endlich noch zahlreiche Dekorationsmotive, die jedoch häufig nicht unmittelbar der Antike entlehnt, sondern nur in Anlehnung an sie erfunden und selbst aus Musterbüchern der Frührenaissance entnommen sind.

Leider scheinen sich von Filippino Lippi keine derartigen Studien nach antiken Denkmälern erhalten zu haben, mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Grotteskenzeichnungen in den Uffizien, deren eine die Beischrift trägt: „soto el chuliseo“³.

¹ Filippinos Verhältnis zur Antike ist nie eingehender untersucht worden. Auch die folgenden kurzen Bemerkungen können und sollen diese Lücke in der Erforschung der Zusammenhänge zwischen Antike und Renaissance nicht ausfüllen, ebensowenig, wie es die Absicht war, sämtliche Fälle von Übernahme antiken Formgutes in Filippinos Werk nachzuweisen. Vielleicht führen aber die Bemerkungen, die sich aus der Beschäftigung mit dem Laokoonentwurf von selbst ergaben, doch in der einen oder anderen Weise näher an die Frage heran.

² Die hier als Hauptbeispiele angeführten Codices liegen in folgenden Gesamtausgaben vor: Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo. 49 facsimili . . . pubblicati da Ridolfo Falb. Siena-Firenze 1902. — Il Libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424, con introduzione e note di Christiano Huelsen (Codices e Vaticanis selecti, vol. XI). Lipsia 1910. Zu diesen beiden vgl. C. von Fabriczy, Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Stuttgart 1902. — Codex Escorialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandaios. Herausg. von H. Egger, Wien 1905.

³ Uffizien Nr. 1630—1637 esp. — Ferri, S. 92. Bei Berenson irrtümlich doppelt aufgeführt, unter Nr. 1322—1326, 1331—1333 und 1334—1341; s. a. Vol. I, p. 79. Die erwähnte Zeichnung abgebildet bei A. Bartoli, Monumenti antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi, Roma 1914, Vol. I, tav. IX, fig. 20.

Daß er jedoch bei seinem jahrelangen Aufenthalt in Rom viele solche Dinge gezeichnet hat, ist aus seinen Werken mit Sicherheit zu schließen. Es gibt dafür sogar eine hübsche Bestätigung in der Selbstbiographie des Benvenuto Cellini, der in seiner Jugendgeschichte erzählt, wie er mit dem Sohne des Filippino Lippi dessen in mehreren Bänden vereinigte Zeichnungen nach römischen Antiken studiert habe. „In questo tempo (1518)“, erzählt er, „presi praticcha et amicitia istrettissima con uno gentil giovanetto di mia età, il quale anchora lui stava allo orefice. Haveva nome Francesco, figliuolo di Filippo di Fra Filippo eccellentissimo pittore. Nel praticchare insieme generò in noi un tanto amore, che mai nè di nè notte stavamo l'uno senza l'atro: et perchè anchora la casa sua era pienna di quelli belli studii che haveva fatto il suo valente padre, i quali erano parechi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di Roma; la qual cosa, vedendogli, mi innamororono assai, et dua anni in circa praticammo insieme¹.“ Wie hätte sich schließlich auch Filippino in seinen Arbeiten mit so großem Eifer „der Altertümer von Rom bedienen können“, wenn ihm nicht ein reicher Schatz solcher Erinnerungsblätter und -bücher zur Verfügung gestanden wäre. Und gerade diese mannigfaltige Verwendung antiken Beiwerkes glaubte ja Vasari als das besondere Verdienst Filippinos um die Malerei seiner Zeit loben zu müssen, als er in der zusammenfassenden Einleitung zu dessen Vita schrieb: „Fu dunque di tanto ingegno Filippo, e di sì copiosa invenzione nella pittura, e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti, che fu il primo, il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gli abiti, e che abbellisse ornatamente con veste antiche succinte le sue figure. Fu primo anchora a dar luce alle grottesche che somigliano l'antiche, e le mise in opera di terretta e colorite in fregi, con più disegno e grazia che gl'innanzi a lui fatto non avevano. Onde fu maravigliosa cosa a vedere gli strani capricci che egli esprese nella pittura. E, che è più, non lavorò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse in vasi, calzari, trofei, bandieri, cimieri, ornamenti di tempj, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge di dosso, armature, scimitarre, spade, toglie, manti, ed altre tante cose diverse e belle, che grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe, per aver egli in questa parte accresciuta bellezza e ornamenti all'arte².“

Um nun aber das, was Vasari meint, am Werke Filippinos selbst nachzuprüfen, gibt es keinen besseren Ansatzpunkt als jene drei Fälle, in denen man Entwurf und Ausführung eines Freskos miteinander vergleichen kann. Es sind: der Triumph des hl. Thomas von Aquino in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva in Rom, die Auferweckung der Drusiana in der Strozzi-Kapelle in Florenz und, soweit es eben zur Ausführung kam, das Laokoonfresko in Poggio a Caiano.

Die künstlerisch wichtigste Frage bei dieser Gegenüberstellung ist naturgemäß die nach der kompositionellen Umformung. Aber unmittelbar neben ihr, und oft in

¹ Vita di Benvenuto Cellini. Per cura di O. Bacci, Firenze 1901, pag. 26/7.

² Vasari-Milanesi III, pag. 461.

ihre Sphäre übergreifend, steht bei diesen Vergleichen eine andere Erscheinung, nämlich die Übersetzung der primären Erfindung in eine antikisierende Formensprache, die Durchsetzung des ersten Entwurfes mit antikem Detail. Dieser Vorgang vollzieht sich in sehr verschiedener Weise.

Der Entwurf zum Thomas-Triumph im Britischen Museum¹ (Abb. 6) gibt die Darstellung im Hochformat. Vielleicht sollte ursprünglich nur diese eine Szene die ganze Wand füllen, die jetzt in zwei Bildfelder aufgeteilt ist. Ein hoher Unterbau trägt eine nach drei Seiten in lichten Bogen sich öffnende Halle. In ihr thront der Heilige unter einem von schwebenden Engeln getragenen Baldachin, ihm zur Seite Philosophie und Theologie, Rhetorik und Grammatik. Die philosophischen Gegner und die Zuhörer sind in drei losen Schichten nach vorne gruppiert. Die für den Entwurf charakteristische Entwicklung nach Höhe und Tiefe wird durch die drei hohen Stufen und das Gitter im Vordergrund noch besonders verstärkt.

Demgegenüber ist im ausgeführten Fresko (Abb. 7) gerade die Breitenentwicklung betont. Rechteckige Wandfläche und Lünette sind voneinander geschieden; das Bildfeld erhält also eine andere Proportion. Mit dieser Neuorientierung geht eine ganze Reihe von Veränderungen im Bildbau Hand in Hand. Die ursprüngliche lockere und reiche Komposition verliert an Raum. Sie wird einfach und streng. Gerades Gebälk verbindet die Pfeiler der Kathedra, die an den Seiten so nahe zusammenrücken, daß der freie Raum zwischen ihnen nicht mehr sichtbar bleibt. Die luftigen Bogen sind durch eine schwere Halbkreistonne mit flachen Stuckkappen ersetzt. Die Figuren des Vordergrundes sind in zwei gleichwertige, eine nur schmale Raumschicht erfüllende Gruppen zusammengedrängt. Auf die Bereicherung der Komposition durch das quattrocentistische Motiv der den Baldachin tragenden Engel hat Filippino verzichtet. Zwei Putten mit Schrifttafeln auf dem Gebälk und zwei in der Lünette des Thrones sind an ihre Stelle getreten. Die ganze Pracht der Darstellung soll jetzt in dem antiken oder wenigstens antikisierenden Dekorationswerk zum Ausdruck kommen, mit dem der ganze architektonische Aufbau durchsetzt ist. So zeigen z. B. die Pfeiler der Kathedra und die seitlichen Schmuckfelder ihrer Rückwand große Faszes. Dieses Motiv findet sich so auf dem römischen Grabmal eines gewissen M. Antonius Lupus, das bis ins 17. Jahrhundert an der Straße nach Ostia bei Ponte dell'Arca (Pons Meruli) stand und aus drei Nachzeichnungen von Giuliano da Sangallo, Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo bekannt ist (Abb. 8)². Die Niken am Durchgangsbogen rechts sind den römischen Triumphbogen entlehnt (z. B. Titusbogen). Besonders deutlich aber dokumentiert sich schließlich dieses Interesse für die Überreste des alten Rom in dem Ausblick auf das Reiterstandbild des Marc Aurel. Es ist so wiedergegeben, wie es damals stand,

¹ Berenson, Nr. 1334. S. a. Vol. I, p. 76 f., und pl. LV.

² Giuliano da Sangallo, Sieneser Skizzenbuch, fol. 23v; Fabriczy, a. a. O., S. 83. — B. Peruzzi, Uffizien Nr. 447v, Cat. III; Ferri, *Indice geografico-analitico dei Disegni di Architettura . . .*, Roma 1885, p. 174. — Ant. da Sangallo, Uffizien Nr. 1129, Cat. III; Ferri, ebenda, p. 174.

auf einer Basis, die Papst Sixtus IV. im Jahre 1474 beim Lateranspalast hatte errichten lassen¹.

Noch lehrreicher ist ein anderes Beispiel von Übernahme antiker Dekoration in den Caraffafresken, weil es mit einer für die Denkungart der Zeit sehr charakteristischen Umdeutung verbunden ist. Unter den Resten des ehemaligen Vespasiantempels in Rom befindet sich ein Fragment eines Frieses, das in loser Nebeneinanderreihung auf flachem Grunde antikes Opfergerät zeigt (Abb. 9). Als nun Filippino Lippi in den Thomasfresken die Lünnette mit dem Wunder des sprechenden Kreuzes von der Hauptdarstellung des Triumphes durch einen ornamental Streifen trennen wollte, übertrug er diesen Gedanken ins Christliche und schuf in der Anlehnung an dieses oder ein gleichartiges Vorbild einen entsprechenden Fries mit Geräten des christlichen Gottesdienstes: Weihwasserwedel, ein viereckiges Kästchen mit kleinen Stäben, Bischofsschuhe, Pedum, Tragkreuz, Ziborium, ein Medaillon des Schmerzensmannes zwischen Geißeln und Kerzen, Mithra, ewiges Licht, Bücher, Weihrauchschiffchen und Weihrauchfaß usw. (Abb. 1). So selbstsicher, stolz und unbesorgt konnte nur eine Zeit antikes Gedankengut übernehmen, der Heidentum und Christentum nicht unversöhnliche Gegensätze waren, der vielmehr auch Sokrates und Plato als Wegbereiter Christi galten. Ein anderer solcher Fries mit verschiedenerlei Gegenständen, die sich auf Meer und Seefahrt beziehen, befand sich im 15. Jahrhundert in S. Lorenzo fuori le mura und ist dort wiederholt abgezeichnet worden². Er dürfte das Vorbild für



Abb. 8. Giuliano da Sangallo, Grabstein des Marcus Antonius Lupus bei Rom. Zeichnung aus Giulianos Skizzenbuch. Siena, Biblioteca Comunale

¹ S. H. Egger, Cod. Escorialensis, Textband, S. 96 f.

² Jetzt im Kapitolinischen Museum. Abb. bei Ch. Hülsen, Cod. Barberinus, Textband, S. 50, Fig. 50 (nach Speculum Romanae Magnificentiae) und L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, S. 16 (nach P. Righetti, Descrizione del Campidoglio, vol. II, tav. 337). Dort auch Hinweis auf einen ähnlichen Fries in der Hypnerotomachia des Poliphilus (Venedig 1490), S. d 7, und ähnliche Wandmalereien in einem römischen Hause, die Geoffroy-Tory um 1515 abzeichnete. — Ein plastisches Gegenbeispiel zum Fries des Filippino Lippi in der Caraffakapelle ist eine Hochfüllung des Ben. da Rovizzano im Museo Nazionale zu Florenz.

den Fries des Laokoonfreskos gegeben haben, der zusammen mit dem übrigen Zierat diesen Bau als ein Heiligtum des Neptun kennzeichnet.

Die Entwurfskizze zur Auferweckung der Drusiana in den Uffizien (Abb. 10)¹ zeigt ein noch nicht so geklärtes Stadium vorbereitender Arbeit wie die Londoner Zeichnung zum Thomastriumph. Die Spannung zwischen Entwurf und Ausführung ist entsprechend größer. Sie beruht vor allem auf Veränderungen in der räumlichen Anlage und in der kompositionellen Verwendung der Architektur. Die Bildgestaltung der Drusianazeichnung baut auf jener Grundlage auf, die mit der endgültigen Formulierung des Thomasfreskos erreicht war. Vor einer zentralen

Bogenhalle spielt sich die Erweckungsszene ab, zu beiden Seiten gerahmt von einer dichten Schar von Zuschauern. Johannes ist an die Bahre herangetreten. Er spricht mit hoherhobener Rechten den Segen über die Frau, deren Linke er hilfreich erfaßt hat. Seine Hand steht über dem Haupte der Erwachenden und diese Senkrechte wird in der überhöhenden Architektur ins Große projiziert, so daß sich in ihr gleichsam die erweckende Kraft des Wundertäters verkörpert. Zugleich aber liegt in dieser Vertikalen die entscheidende Zusammenfassung der Komposition, denn sie ist stärker als die horizontale Ausbreitung der beiden der Mitte zugewandten Figurengruppen. Die Architektur trägt noch keinerlei antikes Gepräge. Es ist eine schmalproportionierte Frührenaissancehalle mit ungleich verteiltem figürlichem Schmuck. Der kleine Vorbau links erinnert an ein quattrocentistisches Ziborium. Wieder greift Filippino zunächst in den Formenschatz der eigenen Zeit; erst in der Folge kommt es zur „Antikisierung“ im einzelnen. Das Bildgefüge ist auch hier noch

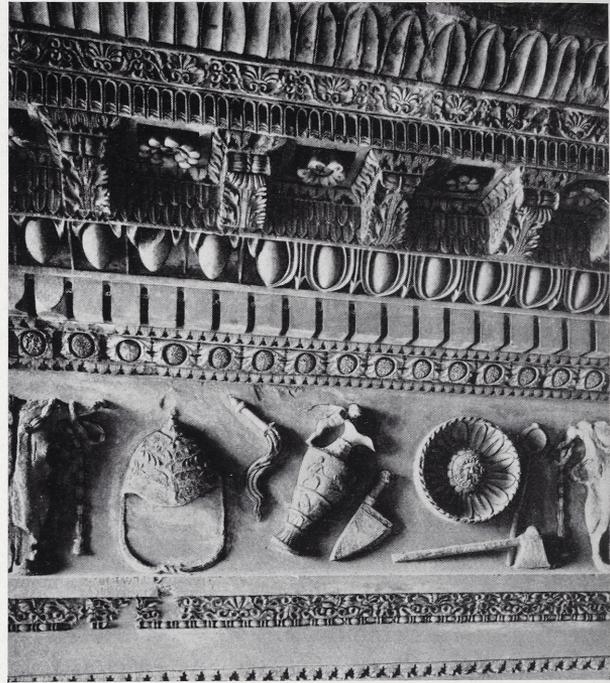


Photo Alinari

Abb. 9. Fries mit Opfergerät vom Tempel des Vespasian. Rom, Capitolisches Museum

¹ Uffizien Nr. 186 esp. Ferri, p. 91. — Berenson Nr. 1298 und Vol. I, S. 78, mit pl. LVI. Die Zeichnung könnte als erster Entwurf wesentlich früher als das 1502 vollendete Fresko entstanden sein, da Filippino den Auftrag zur Ausmalung der Strozzi-Kapelle schon 1487 erhalten hatte (s. Crowe-Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, VII, p. 30). — Zu beachten ist, daß Filippino Lippi die Szene in eine rein heidnische Umgebung verlegt, während Drusiana und die Begleiter des Zuges nach den Johannesakten und der *Legenda Aurea* Christen sind.

lockerer und tieferhafter entwickelt als im ausgeführten Fresko. Die Bahre ist schräg bildeinwärts gestellt, und der so hervorgerufene Raumeindruck wird durch die Art, wie Johannes und die Träger sich darum gruppieren, noch verstärkt. Der Tiefendiagonale nach links entspricht eine zweite nach rechts in der Anordnung der zwei Figurengruppen in verschiedenen Bildebenen.

Der entscheidende Unterschied zwischen Entwurf und Ausführung (Abb. 11) liegt diesmal in der Veränderung der Architektur. Die Verbindung der Mittelgruppe der Figurenkomposition mit dem zentralen Architekturmotiv ist im Fresko aufgegeben, die architektonische Einheit in eine Zweiheit aufgelöst, der Mittelakzent in ein ungefähres Gleichgewichtsverhältnis der Bildhälften abgeschwächt. Statt des einen Gebäudes, das ja selbst noch eine weitgehende Umgestaltung unter Verwendung antiken Details erfahren hätte, hat Filippino Lippi mit einer Art architektonischer Fabulierlust zwei in seinem Sinne „antike“ Bauwerke erfunden. Eine Begründung dafür darf man vielleicht darin sehen, daß er in der Strozzi-Kapelle dem Philippuswunder nicht noch eine zweite Komposition mit betonter Mittelachse gegenüberstellen wollte. Möglicherweise sah er in dieser Verdoppelung der Architektur motive sogar noch eine Bereicherung. In Wirklichkeit aber war es ein großer Verlust, denn nun fehlte die Konzentration und Ausdruckssteigerung, die durch die Verbindung von Hauptfigur und Architektur dem ursprünglichen Entwurf zur Drusianalegende und auch der Laokoonzeichnung eigen ist. Dazu kam noch die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit dadurch, daß im Fresko zwei Figurengruppen mit zwei Architekturen zusammentreffen. Filippino wirkt ihr entgegen, indem er die Szene aus der Vorstellung von dem Trauerzug entwickelt und die beiden Gruppen kontrastiert. Die Anführer des Zuges bleiben in der ursprünglichen Bewegungsrichtung und wenden sich nur lebhaft zurück, während die der Bahre folgenden Frauen verwundert den Schritt anhalten. Die Bahre selbst aber steht nicht mehr schräg bildeinwärts, sondern fast parallel zum Bildrand. Wie im Thomas-Triumph ist also auf die starke Tiefenentwicklung verzichtet, so daß die Szene sich in einem einheitlichen, schmalen Figurenraum abspielt. Die ganzen Wandlungen des Bildbaues sind in nuce enthalten in der Veränderung des gegenseitigen räumlichen Verhältnisses der beiden Hauptfiguren, Johannes und Drusiana. Die beharrliche Vertikalkomposition vor zentraler Architektur ist umgesetzt in eine Bildgestaltung, deren Eigenart in einer (trotz des Innehaltens leise nachwirkenden) Horizontalbewegung liegt. Die ursprüngliche Tiefenbewegung ist in eine gesteigerte Flächenbewegung übergegangen. Darin äußert sich eine Seite von Filippinos Stilwollen, die einem Manne des Manierismus wie Vasari eine besondere Möglichkeit des Verstehens für seine Kunst eröffnet hat. In der reinen Figuren-Komposition der Philippus-Kreuzigung sind ähnliche Tendenzen zum Komponieren in einer schmalen Raumschicht wirksam.

In der Ausgestaltung der Einzelheiten scheint in den Strozzi-Fresken die Phantasie eine größere Rolle gespielt zu haben als in den Caraffafresken. Sie arbeitet freier, ungezügelter, selbstsicherer. Allein die Feststellung einiger bestimmter Übernahmen



Photo Fototeca Italiana, Firenze

Abb. 10. Filippino Lippi, Auferweckung der Drusiana. Federzeichnung. Florenz, Uffizien

deutet an, daß eine spezielle Untersuchung auch hier die einzelnen Urbilder noch genauer wird fassen können. So sind z. B. an dem Altar der Orgia der Gefesselte und die darüber befindliche Faunsmaske von einer häufig gezeichneten Leuchterbasis entlehnt, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in einer Kirche beim Palazzo Vesco-vile in Rom befand, dann in das Museo Grimani und schließlich in die Biblioteca Marciana in Venedig gelangte¹. An dem rechten Gebäude stammt das nur halb sichtbare Relief mit einem Wagen von der Verkleidung der Langwände der Basilika des Junius Bassus². Für die auffälligen, reichen Waffentrophäen am Altar des Mars in dem Fresko des Philippuswunders gab es zahlreiche Vorbilder, deren bekannteste der Sockel der Trajanssäule³ und der Triumphbogen in Orange waren. Grotesken, wie sie

¹ Zeichnungen im Cod. Escorialensis, ed. Egger, fol. 32 v; ferner im Cod. Pighianus in Berlin, fol. 308 v, und im Cod. Barberinus, fol. 30 v.

² Cod. Barb., fol. 31 v.

³ Cod. Barb., fol. 19 r. — Vgl. auch die hängenden Waffenbündel nach einem Musterbuch der Frührenaissance im Cod. Esc., fol. 16 r und v, sowie die Trophäenfüllungen an zwei antiken Pfeilern in den Uffizien (Nr. 44 und 54), deren einer im Cod. Esc., fol. 12 r, teilweise wieder-gegeben ist.



Photo Anderson

Abb. 11. Filippino Lippi, Auferweckung der Drusiana. Fresko. Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle

als Anregung für die prunkhaften Rahmungen der großen Kompositionen gedient haben, sind die einzigen erhaltenen Zeichnungen Filippino Lippis nach der Antike.

Ein interessantes Beispiel solcher Übernahme und Umdeutung antiken Kunstgutes bietet auch die Mittelwand der Strozzi-Kapelle (Abb. 12)¹. Sie ist ein reiches dekoratives Ensemble, das einer gewissen Einheitlichkeit nicht entbehrt, doch werden gerade hier die architektonischen Bindungen deutlich, mit denen Filippino Lippi sich abfinden mußte, als er die malerische Ausstattung der Kapelle übernahm. Eine Dekoration modernen, d. h. antikisierenden Stils mußte sich in das viel ältere und ganz anders geartete Gehäuse einer gotischen Kapelle einfügen. An den Seitenwänden war die Lösung einfach. Filippino teilte sie in der Höhe der plastischen Eckkapitelle durch einen Horizontalfries und gewann so die klaren Flächen von Rechteckfeld und Lünette. Für die Mittelwand jedoch gestattete die durchgehende Form

¹ Die Neuaufnahme zu Abb. 12 wurde im Auftrag der Bibliothek Warburg angefertigt und mir freundlichst zur Veröffentlichung überlassen. Ich möchte für die wertvolle Unterstützung meiner Studien auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank zum Ausdruck bringen.

des gotischen Fensters, das von der halben Höhe der seitlichen Rechteckfelder bis in den Scheitel des Spitzbogens emporstieß, diese Art der Teilung nicht. Andererseits wieder verlangte die durch die Eckkapitelle am Gewölbeansatz angedeutete, für die Seitenwände akzeptierte Trennung der Zonen eine gewisse Berücksichtigung auch in der Mitte, und schließlich mußte in irgendeiner Weise die Verbindung der ganzen Wanddekoration mit dem 1491—1493 von Benedetto da Maiano errichteten Marmorgrabmal für Filippo Strozzi († 1491) gefunden werden.

Filippino entschied sich für eine vertikale Dreiteilung der Wand. Er milderte die übermäßig schlanken Verhältnisse des gotischen Fensters durch ein mehrteiliges umlaufendes Ornamentband und fügte in die übrigbleibenden Wandstreifen rechts und links reiche dekorative Scheinarchitekturen. Längs der Eckdienste haben sie die Form rechteckiger Pilaster mit gleichem Dekor wie die Einfassungen der Historienbilder, während sie nach innen wie eine freie Säulenstellung vor die Wand vorzutreten scheinen. Zwei wappenhaltende Engel, die auf dem mit den Halbmonden der Strozzi geschmückten Architrav stehen, nehmen das aus dem Scheitel des Bogens herabreichende Gehänge von Bändern und Schrifttafeln auf; zwei andere, kniend und enger an die Bogenlinie geschmiegt, lassen prächtige Ziertafeln über das Gebälk herniederhängen. Die Verbindung mit dem Grabmal geschieht durch figürliche Grisailen, auf den Sockeln der Säulenstellung Caritas und Fides, in den Zwickeln über der Lünette Todesgenien, an den Seiten, fast wie vollplastische Gruppen gedacht, „Parthenice“ und zwei Musen. In der Mitte des ganzen Systems steht das Fenster, das in seinen leuchtend-satten Farben oben die Madonna zwischen knienden Engeln und unten die beiden Patrone der Kapelle, Johannes Ev. und Philippus, zeigt. Durch das eigenartige Widerspiel steigender und fallender Bewegung verwachsen die einzelnen Elemente dieser Dekoration zu einem schmuckvollen Ganzen, das den Gegensatz von alter Architektur und jüngerer Malerei so geschickt wie nur möglich ausgleicht.

Filippinos Art, christliche Frömmigkeit — die freilich selbst schon eine stark humanistische Färbung erhalten hatte — mit einem antikisierenden Gewande zu umkleiden, kommt auch hier zum Ausdruck. Nicht nur, daß in der Ornamentik immer wieder Stierschädel, Widderköpfe, Opferschalen, Ampeln, Genien mit Fackeln und Mischwesen verschiedenster Art auftreten, oder bei den allegorischen Gestalten das fast konventionelle Flattern leichter Gewänder und offenen Haares besonders augenfällig in Erscheinung tritt. Die beiden am bekränzten Altar lehrenden Musen mit den Masken sind von den Musendarstellungen antiker Sarkophage übernommen und der Name „Parthenice“ selbst dürfte mit den antiken Parthenien, d. h. von Jungfrauenchören vorgetragenen Liedern, in Zusammenhang zu bringen sein. Der Aufriß der großen Säulenstellungen aber ist kein anderer als der des Konstantinsbogens in Rom (Abb. 13). Dieser ist selbst natürlich nur eine Variante in der stilistischen Entwicklung des römischen Triumphbogens, jedoch diejenige, von der dank ihrer Erhaltung und Bedeutung wohl die tiefgehendste Wirkung auf das Quattrocento



Abb. 12. Filippino Lippi, Dekorative Scheinarchitektur. Fresko. Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle

ausgegangen ist. Während aber Perugino (Sixtinische Kapelle), Pinturicchio (Appartamento Borgia), Botticelli (Sixtinische Kapelle) und Ghirlandajo (Florenz, S. Maria Novella) den Konstantinsbogen als Ganzes vedutenhaft in ihre Bildhintergründe aufnehmen, fast immer ohne wesentliche Beziehung zum Darstellungsinhalt und ohne innere Verbindung mit der Bildgestaltung, nimmt Filippino die einzelnen Bauglieder als selbständige Werte in seine Komposition auf. Die Abweichungen vom Vorbild sind dabei von zweierlei Art; einerseits gleicht er die Schmuckformen seinem dekorativen System an (Einfügung des Zwischengliedes mit phantastischen Tieren an der Basis, Ersatz der kannelierten Säulen durch ornamentierte, Umformung des Kapitells usw.), anderseits vollzieht er auch hier die sinngemäße Umdeutung, indem er die Gestalten des antiken Siegesdenkmals durch solche des christlichen Gedankenkreises ersetzt. An die Stelle der gefangenen Daker vor der Attika treten die Engel, an die Stelle der Viktorien, die dem antiken Helden Sieg verleihen, Fides und Caritas, aus deren Macht der Christ Welt, Sünde und Tod überwindet. In den anschließenden Zwickeln über der Madonnenlünette des Grabmals halten Engel die Todessymbole Schädel und Knochen (vgl. die Zwickelfüllungen an Triumphbogen). Allein zwischen ihnen verheißen die Worte einer Schrifttafel ewiges Leben. Die notwendige Rücksicht auf das Fenster gestattete es Filippino nicht, mehr als ein Säulenpaar in sein dekoratives System einzugliedern. Eine verwandte Wirkung und die unmittelbare Vergleichbarkeit mit einem arco trionfale ging durch diesen Verzicht verloren. Trotzdem darf man glauben, daß auch den Allegorien, Symbolen und den auf Lobgesänge anspielenden Inschriften dieser Schmuckwand ein einheitlicher Gedanke zugrunde liegt, in dem die Idee eines Ehrenbogens noch befruchtend nachwirkt. Als ob die irdische „gloria“ übergegangen sei in jenes ewige himmlische Gloria, das die Engel ihrem Gotte singen und die Gerechten, die das „donum dei“ der Gnade erkannt und nicht verschmäht haben¹.

¹ Leider ist es mir bis zur Drucklegung dieses Aufsatzes noch nicht gelungen, den Sinn und die Herkunft der zahlreichen Inschriften zu klären, die für die Interpretation des Freskos natürlich von größter Wichtigkeit sind. Ich möchte es deshalb nicht wagen, dem Ganzen eine zu bestimmte Deutung zu geben.

Die Beischriften sind: Am Fenster über der Madonna: MITIS ESTO; unter den beiden Heiligen: S. IOANNES EVANGELIS und S. PHILIPPUS APOSTOLUS. Auf dem aufgeschlagenen Buche des hl. Philippus las man die jetzt zum Teil verloschenen Verse Eccl. 44, 25—27, und 45, 3—9 (mit einigen Auslassungen). An der Wand: Oben auf den beiden Rundscheiben: SI SCIRES DONUM DEI. Auf der Tafel links: SACRIS SUPERIS INITIATI CANUNT; auf der Tafel rechts: D. M. QONDAM. NVH . . (? verdorben; das nächste Wort fehlt ganz) CANIMUS. Bei den Figuren links: PARTHENICE., rechts: DEO. MAX. Auf der Tafel über der Grabnische: .NI HANC DESPEXERIS VIVES („hanc“ auf Maria, gratia oder mors zu beziehen?). In den Ornamenten der Fensterleibung rechts und links unten zweimal in einem dreieckigen Feld: GLOVIS. Dieses Wort erwähnt, worauf mich Fr. Dr. G. Bing in gewohnter Hilfsbereitschaft aufmerksam macht, Paolo Giovio in seinem Ragionamento sopra motti et disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese (Ausg. Venedig 1560, p. 30) als Impresa des Giuliano de' Medici mit folgendem Kommentar: „Il magnifico Giuliano . . . , per mostrare, che la fortuna, laquale gli era stata contraria per tanti anni, si cominciava a rivolgere in favore suo, fece fare un' anima senza corpo in uno scudo triangolare, cioè una parola di sei

Endlich aber bot sich in den Strozzi-fresken, in denen jedesmal ein christlicher Apostel der Welt des alten Heidentums gegenübertritt, Gelegenheit, die Menschen des Altertums dem Beschauer mit aller nur erdenklichen Pracht und Glaubhaftigkeit vor Augen zu stellen. Es sind jene Figuren, in denen Filippino nach Vasaris rühmenden Worten „den modernen Malern die neue Weise zeigte, die Tracht abwechslungsreicher zu gestalten und die Figuren durch antik geschürzte Gewänder zu verschönern“, in denen er sich „der Altertümer von Rom mit



Photo L. U. C. E.

Abb. 13. Konstantinsbogen, Rom

großem Eifer bediente, in Vasen, Fußbekleidungen, Trophäen, Fahnen, Helmen, Tempelschmuck, Kopfputz, in seltsamen Harnischen und anderen Waffenstücken, Dolchen, Schwertern, Togen, Mänteln und so vielen anderen mannigfaltigen, schönen Dingen“¹. In der Tat ist seine Phantasie in all dem von einer unerschöpflichen Erfinderfreude. Die Art, die Figuren dicht zusammenzuschließen, ist schon im Thomas-Triumph dieselbe. Aber die neuen Gruppen unterscheiden sich von jenen älteren dadurch, daß sie in jeder Beziehung von einer höheren, lebendigeren Bewegtheit sind. Das äußert sich in der Bereicherung der Silhouette durch gestikulierende Hände, durch Trophäen, Leuchter und Fahnen; es äußert sich aber auch in jeder Einzelheit, in einer Schleife, in einer Augenbraue, im Saum eines Gewandes, in der Struktur einer Hand. Flatternde, um die Knie schlagende Gewänder sind für Filippino gewiß ebenso besonders „antik“ wirkende Mittel zur „Darstellung des bewegten Lebens“, wie sie es für Botticelli oder Leonardo waren².

lettere, che diceva, GLOVIS, et legendola à rverso, SI VOLG, come si vede intagliato in marmo alla Chiavica Traspontina, in Roma, et perchè era giudicata di senso oscuro et leggiero, gli affettionati servitori interpretavan le lettere a una per una, facendolo dire diversissimi sentimenti . . .“ Der Hinweis auf die Inschrift an der Chiavica Traspontina, einer Kloake im alten Rom, deutet auf ältere Herkunft. Es ist also nicht unbedingt gesagt, daß das Wort immer in jenem Sinne verstanden worden ist, den ihm Giuliano de' Medici als Schlußformel persönlicher Lebenserfahrung gab.

Zur Ergänzung seien noch die Beischriften auf den beiden Seitenwänden angefügt. Auf dem Philippuswunder oben am Altar: EX. H. TRI. D. M. VICT. (noch nicht gedeutet). Im Fries über der Drusianaerweckung zu seiten eines Kreuzes: IN HOC SIGNO VINCES. Auf der Fahne des Bannerträgers an der Spitze des Leichenzuges: (CO)NCLAMATUM; auf dem Opferaltar: ORGIA. Endlich an dem Tempel rechts die Signatur Filippino Lippis: A · S · M · CCCCCII · PHILIPPINUS DE LIPPIS FACIEBAT.

¹ S. oben S. 407.

² Vgl. A. Warburg, Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“, Hamburg-Leipzig 1893, bes. S. 46 f., und Saxl, Rep. f. Kw. XLIII (1922), S. 223 f.

Wollte man dafür außer der Eigenentwicklung der bei den Pollaiuoli, Botticelli und Ghirlandajo etwa gegebenen Motive noch weitere direkte Anstöße aus der Antike finden, so müßte man vor allem versuchen, festzustellen, wie weit und in welcher Weise diese Art von Gruppenbildung und das Verhältnis der einzelnen Figur zur Gruppe von der römischen Reliefplastik, nicht nur der Sarkophage, sondern vor allem auch der Triumphbogen und Bildersäulen her bestimmt sind. Gerade an diesen Denkmälern des alten Rom konnte sich die Phantasie immer von neuem entzünden.



Photo Anderson

Abb. 14. Filippino Lippi, Noah. Gewölbefresko. Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle

Außerdem wird aber an den Figuren der Strozzi-Fresken noch ganz deutlich, daß es für die Menschen jener Zeit nicht nur eine durch den Geist der Historiker und Philologen belebte Antike von Wort und Stein gab, sondern auch eine in einem besonderen Maße gegenwärtige und lebendige, jene der Festzüge und Theateraufführungen, der *trionfi* und *canti*¹. Wie Vasaris Viten und andere Quellen berichten, haben häufig Künstler von Rang die Ausstattung solcher Festlichkeiten geleitet, wobei natürlich wiederum die Denkmäler des Altertums die gesuchtesten Vorbilder boten. Aber indem man die Bilder der Vergangenheit in die Wirklichkeit übertrug, wurden die von dort empfangenen Vorbilder mit einer wahren Experimentierlust und individuellstem Geschmack weiterentwickelt. Wie in der Architektur mag auch hier mancher Gedanke erst in diesem Zwischenreich von Phantasie und Wirklichkeit Gestalt gefunden haben und erst aus dieser dem Augenblick dienenden „lebenden Antike“ in die dauernde Form von Gemälden und Fresken eingegangen sein.

Von dem Laokoonfresko in Poggio a Caiano ist fast nur die obere Hälfte zur Ausführung gekommen. Die Abweichungen vom Entwurf sind im Vergleich mit den kompositionellen Wandlungen im Thomas-Triumph und der Drusianalegende gering². In der Hauptsache ergänzt das Fresko das dekorative Detail, das etwas einfacher ist als jenes der Strozzi-Fresken, im ganzen aber doch den gleichen Stil zeigt. Die wenigen Figurenreste lassen über diesen Teil des Freskos kein Urteil zu. Doch darf man aus dem Entwurf schließen, daß auch im Figürlichen ein ähnlicher Eindruck

¹ Vgl. die entsprechenden Abschnitte bei J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 7. Aufl., Bd. II, S. 134 ff.; dort auch die Zitate der Vasariviten. Ferner A. Warburg, *Botticellis Geburt der Venus*, S. 32 f.

² Einzelstudien zu dem Fresko sind in den Uffizien nicht vorhanden; vielleicht finden sich welche in auswärtigen Sammlungen (zu prüfen z. B. Ber. Nr. 1348).



Abb. 15. Nachzeichnung der Nilstatue vom Monte Cavallo in Rom. Aus dem Codex Escorialensis. Nach H. Egger

berühmte Skulptur des alten Rom (Abb. 15) bildet z. B. der Zeichner des Codex Escorialensis zweimal ab³, wobei er einmal einen Menschen auf den Kopf des Flußgottes setzt, um so die ungeheuren Dimensionen des Werkes recht deutlich zu machen. Filippino hat die allgemeine Haltung der Figur übernommen. Allein wie

erstrebt war, wie in den Fresken von S. Maria Novella¹.

Die Betrachtung des Strozziyklus führt aber noch in zwei Richtungen weiter. Filippino Lippi hat in den Gewölbefeldern der Kapelle vier Bilder der Patriarchen Adam, Noah, Abraham und Jakob angebracht, von denen zwei, Adam und Noah, in besonderer Weise Beziehungen zur Antike aufweisen². Die Gestalt des Noah (Abb. 14) geht anscheinend auf die Monumentalstatue eines Flußgottes, wie etwa des Nil vom Monte Cavallo (jetzt Capitol) zurück. Diese hoch-

¹ Trotzdem begegnet die Datierung des Laokoonfreskos gewissen Schwierigkeiten. Nach Vasaris Bericht (s. o. S. 396) wäre es für Lorenzo de' Medici gemalt, also doch wohl für Lorenzo Magnifico, der in den achtziger Jahren Poggio a Caiano erbauen ließ, es 1491 bewohnte, aber schon 1492 starb. Demnach müßte das Fresko spätestens im Jahre 1492 begonnen worden sein. Mit einem so frühen Datum läßt sich aber der Stil des Freskos kaum vereinbaren, das doch den 1502 vollendeten Strozzi fresken wesentlich näher steht als den Caraffafresken von 1487 bis ca. 1491 oder selbst der Kopenhagener Heimsuchung von 1496 und dem Tabernakel in Prato von 1498 und stilistisch seine Stelle etwa zwischen 1500 und 1504 hat (s. a. Berensons Datierung der Zeichnung). Schon zwei Jahre nach Lorenzos Tod folgte 1494 die Vertreibung seines Nachfolgers Piero, der den Boden von Florenz bis zu seinem Lebensende 1503 überhaupt nicht mehr betreten hat. Seine kurze Regierung wurde durch die Herrschaft Savonarolas abgelöst. Auch in diesen Jahren 1494—1498 wird das Fresko kaum entstanden sein. Vielleicht war es doch so, daß es für das Fresko einen alten Auftrag Lorenzos an Filippino Lippi gab, der in den auf Savonarolas Tod folgenden Jahren allmählicher Befriedung von einem jüngeren Mitgliede des Hauses Medici wieder aufgenommen wurde. Die Geschichte der Strozzi fresken selbst, die 1487 von Filippo Strozzi in Auftrag gegeben waren und erst 1502 vollendet wurden, zeigt, daß eine solche zeitliche Differenz gerade bei Filippino Lippi durchaus denkbar wäre. Auch sonst gibt es Beispiele für große Verzögerungen in der Ausführung der ihm gewordenen Aufträge. So ist ein 1495 übernommenes Altarbild für die Certosa von Pavia unvollendet geblieben (Entwurf im Louvre) und die 1498 erteilte Bestellung eines Altars für den Ratssaal des Signorienpalastes wurde anscheinend überhaupt nicht ausgeführt (s. Gronau in Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXIII, S. 269, mit den Belegstellen). Welche Gründe zur Einstellung der Arbeit am Laokoonfresko geführt haben, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls aber gehört es noch zu der ersten, auf Lorenzo Magnifico selbst zurückgehenden Ausschmückungsperiode von Poggio a Caiano.

² Die Gewölbefresken sind 1859 restauriert worden, doch scheinen die Patriarchenfiguren dabei keine wesentlichen Veränderungen erfahren zu haben.

³ Cod. Esc., fol. 39 r und 58 v, „marfurio dichavagli“; vgl. im Textband, S. 143 ff., die alten Berichte über die Figur, die ihre außergewöhnliche Popularität bezeugen.

er den Fries mit heidnischem Opfergerät in einen solchen mit Gegenständen des christlichen Gottesdienstes übersetzt, versucht er auch hier die empfangene Anregung ihrem neuen Gedankeninhalt anzupassen. Er fügt zu dem Attribut des Füllhornes mit Trauben noch ein Buch, in dem der Patriarch nachdenklich blättert¹. Aus dieser Ergänzung erklären sich alle Abweichungen vom Vorbild, wie die Haltung des Kopfes und des rechten Armes, das stärkere Anziehen des rechten Schenkels. Eine Zeichnung mit vier Aktstudien im Musée Wicar in Lille (Ber. 1343, Abb. 16) zeigt, mit welcher Eindringlichkeit Filippino ein solches Thema, wie den am Boden sitzenden Mann mit einem Buch, in all seinen Möglichkeiten erfaßt. Drei Gewandstudien auf einem ähnlichen Blatt in den Uffizien (No 134 esp.; Ber. 1284) geben das Gegenbeispiel einer vielleicht ebenfalls für die Gewölbemalereien der Strozzi-Kapelle bestimmten Draperiestudie. Auch die Verbindung der großen Figur mit vielen kleinen Putten könnte aus den Statuen des Tiber und Nil entlehnt sein, wenn sie nicht schon durch die praktische Aufgabe nahegelegt war, die Winkel der Gewölbezwickel zu füllen.

Während bei dem Verhältnis des Noahbildes zum kapitolinischen Nil noch die Frage der formalen Entlehnungen überwiegt, konzentriert sich bei dem Adam (Abb. 17) die Aufmerksamkeit auf das Problem des psychischen Ausdruckes. Dieser Gestalt hat Filippino eine Beseelung verliehen, wie sie in dieser Art in seinem ganzen Werk nicht wieder aufzuweisen ist. Der Ahnherr des Menschengeschlechtes, der geschlagen ist mit allem Leid der Welt, wendet sein Haupt zur Schlange der Verführung, um ihr der Menschheit ganzen Jammer zu klagen. Schmerzlich ist der umwölkte Blick erhoben. Müde öffnet sich der Mund zu vorwurfsvoller Rede. A. Warburg hat zuerst auf das großartige Pathos hingewiesen, das diesen Kopf von den drei anderen Patriarchenköpfen wesentlich unterscheidet². Er suchte eine Erklärung für diese ungewöhnliche Erscheinung und sah in der Laokoongruppe des Vatikans die ausdrucksmäßige Parallele. Aber auch hier schließen die einfachen Daten eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Fresko und der Skulptur aus, es sei denn, daß man eine merkwürdige Briefstelle mit J. Burckhardt und Warburg auf eine Replik der rhodischen Gruppe deutet³. Unter dem 13. Februar 1488 (1489?) berichtet

¹ Die Trauben im Füllhorn beziehen sich auf Noahs Trunkenheit; seine weiteren Attribute sind: Arche, zwei Tauben, Ölzweig. Die Haltung der linken Hand noch ähnlicher bei dem ebenfalls im Cod. Esc., fol. 56 r, abgebildeten Fragment einer antiken Zeusstatue.

² Warburg hat seine Auffassung von diesem Zusammenhang in seinen Arbeiten leider nirgends selbst formuliert. Soviel sich aus den provisorischen Tafeln des von ihm unter dem Namen „Mnemosyne“ geplanten Bilderatlases entnehmen läßt, war ihm die Beobachtung vor allem wichtig für das Eindringen der „antiken Pathosformel“ in die Kunst der Renaissance. Für den Hinweis auf diese Feststellung Warburgs und die Kenntnis der entsprechenden Bildtafel möchte ich Fr. Dr. G. Bing auch an dieser Stelle herzlichst danken.

³ Die folgende Briefstelle bei Gaye, Carteggio I, p. 285. Dazu J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898, und Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. XII (1930), S. 349 f., sowie A. Warburg, Dürer und die Antike, in Verhandlungen der 48. Versammlung der Philologen und Schulmänner in Hamburg, Leipzig 1906, S. 55 ff.; jetzt neu gedruckt in A. Warburg, Kleine Schriften, Leipzig 1931.

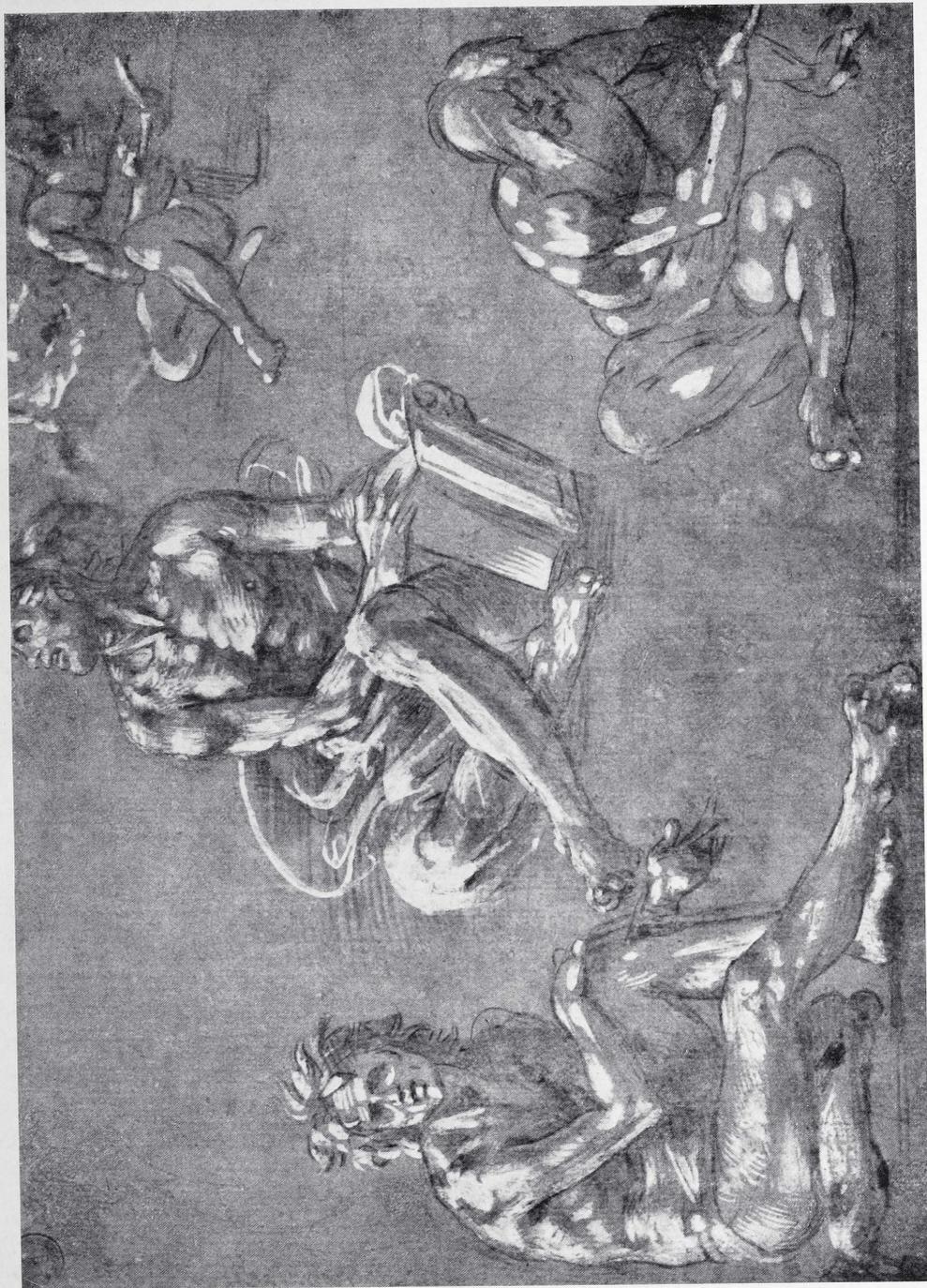


Photo Braun, Dornach
Abb. 16. Filippino Lippi, Vier Aktstudien. Gehöhte Silberstiftzeichnung. Lille, Musée Wicar

nämlich ein Agent, Andrea Lotti, aus Rom an Lorenzo Magnifico über einen merkwürdigen Fund eines seiner Vertrauensleute bei nächtlichen Ausgrabungen in einem Kloster. „... et ha trovati tre belli faunetti in suna basetta di marmo“, so schreibt er, „cinti tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora in ceteris pare spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezzo videte quasi cadere et espirare“. Obwohl man in diesem Fund ein hervorragendes Werk vermuten darf, ist die Beschreibung Lottis doch zu ungenau, um eine sichere Deutung auf die vatikanische Gruppe zuzulassen. Es sprechen wohl mehr Gründe gegen als für eine solche Annahme¹, und man wird also diese Erklärung des Adamskopfes solange zurückstellen müssen bis die Voraussetzungen dazu besser geklärt sind. Aber schließlich bleibt es auch ohne diesen speziellen Nachweis in hohem Grade wahrscheinlich, daß Filippino Lippi, als er seinen Adam schuf, zum mindesten einen spätantiken Kopf von einem dem Laokoon verwandten und ebenbürtigen Ausdrucksgehalt herangezogen hat.

Eine Kenntnis solcher Skulpturen darf man bei dem hochentwickelten Sammlerwesen dieser Zeit ohne weiteres als möglich voraussetzen. Gerade in Florenz hatte ja der größte dieser Sammler, Lorenzo Magnifico selbst, unmittelbar bei seinem Palaste und in der Nähe von S. Marco zwei Antikengärten angelegt, die unter der Leitung des Bertoldo di Giovanni standen und nicht nur der Sammlerleidenschaft ihres Besitzers, sondern vor allem auch dem Studium der Künstler dienten². Auch Filippino Lippi wird in ihnen ein häufiger Gast gewesen sein, bis sie der Unverstand des Pöbels bei der Vertreibung der Medici auflöste. Vielleicht besaß er sogar selbst eine Sammlung von Antiken, wie es von vielen Künstlern der Renaissance berichtet wird³.

Ein Hinübergreifen in die Formenwelt der Antike hatte aber nur dann Berechtigung und Sinn, wenn es für ein in der eigenen Entwicklungslinie liegendes künstlerisches Problem die Lösung bot; es war nur dann möglich, wenn es aus einer verwandten inneren Einstellung geschah. Bei Filippino Lippi sind diese Bedingungen erfüllt. Der Kopf des Adam ist der reifste in seiner Art (höchstens jener des Laokoon hätte vielleicht eine ähnliche Größe des Ausdruckes erreicht), allein er erscheint nicht unvorbereitet im Werke des Filippino. Denn jenes edle Pathos, das die Erinnerung an den vatikanischen Laokoon wachrief, ist nur der letzte Ausdruck einer gesteigerten Empfindung, deren Anzeichen durch Filippinos gesamte Entwicklung

¹ Warum die Bezeichnung „faunetti“? Warum ist nur von einer Schlange die Rede? Warum sollte man die Gruppe nicht erkannt haben, die doch aus der Beschreibung des Plinius (Nat.-hist. XXXVI, 37) von diesem „opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum“ den Eingeweihten längst bekannt sein mußte und bei ihrer Entdeckung auch tatsächlich als das Werk des Hagesandros, Polydoros und Athanadoros gefeiert wurde? Die Zeichnung Filippinos gibt, wie auch Foerster betont hat, keinerlei Anlaß zu der Vermutung, daß er die Gruppe — auch nur in einer Replik — gekannt hat.

² J. Burckhardt, a. a. O., bes. S. 325 ff., 337 ff. und 348 ff.

³ J. Burckhardt, ebenda S. 330 ff.

zu verfolgen sind. Wesentliche Ansätze in dieser Richtung fand er bereits in seiner Frühzeit in allen Zweigen der bildenden Kunst vor. Und zwar hatten sich schon die älteren Zeitgenossen, wie die Pollaiuoli und Botticelli, zur Darstellung „pathetisch gesteigerter“ Mimik gewisser Ausdrucksformeln der Antike bedient. Wenn nun Filippino seinen Stil gerade nach dieser Seite weiterentwickelte, so stand er damit nicht allein. Er nahm teil an einer breiten Zeitströmung, die in ihrer Neigung zu Bewegtheit, Empfindung und Pathetik nicht etwa nur florentinisch oder



Photo Anderson

Abb. 17. Filippino Lippi, Adam. Gewölbefresko. Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle

national-italienisch, sondern allgemein-europäisch war und selbst mit der Spätgotik des Nordens wesentliche Züge gemeinsam hatte. Verwurzelt in dieser Zeit, mußte er in einem tieferen Sinne „unklassisch“ bleiben, mochte er auch antikes Detail aufnehmen, soviel er wollte. Allein in dem immer zunehmenden Drang nach gesteigertem Ausdruck kam er der „pathetischen“ Strömung innerhalb der späten Antike immer näher und darum war die umgestaltende Entlehnung bestimmter antiker Formen und Formeln nicht ein Sichaufgeben gegenüber einer artfremden Formensprache, sondern das Aufnehmen eines aus dem eigenen künstlerischen Wesen heraus wiedererkannten und wiederverstandenen Kunstgutes. Filippino Lippi ist nur Mitträger einer immanenten Stilentwicklung, und es gilt gerade hier die Formulierung Warburgs: „Ganz fälschlich sieht man in der Ausgrabung des Laokoon im Jahre 1506 eine Ursache des beginnenden römischen Barockstils der großen Geste. Die Entdeckung des Laokoon ist gleichsam nur das äußere Symptom eines innerlich bedingten, stilgeschichtlichen Prozesses und steht im Zenit, nicht am Anfang der ‚barocken Entartung‘. Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und deshalb gefunden hatte: die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdruckes¹.“

Es ist mehr als ein zufälliges Zusammentreffen, wenn einer der typischsten Vertreter dieser allgemeinen Stilbewegung sich wenige Jahre vor der Entdeckung der Laokoongruppe anschickte, dieses Thema in einem monumentalen Wandgemälde zu gestalten. Hätte Filippino sein Fresko vollendet, so wäre es eines der wichtigsten Zeugnisse dieser Entwicklung geworden. Die Zeichnung der Uffizien gibt wenigstens eine ungefähre Vorstellung davon, wie Filippino sich die Lösung der Aufgabe dachte, in der Wahl des Augenblickes, in der Auffassung des Themas, in Komposition und Ausdruck.

¹ A. Warburg, Dürer und die Antike; Verhandlungen (s. o.), S. 59.



Abb. 18. Das hölzerne Pferd und der Untergang Laokoons. Holzschnitt aus „Publij Virgilij Maronis opera . . .“ Straßburg, Johann Grüninger, 1502. Nach dem Exemplar der Staatlichen Bibliothek zu Bamberg

Im Jahre 1502, also ungefähr zur gleichen Zeit, als Filippino Lippi in Lorenzo Magnificos Villa zu Poggio a Caiano sein Laokoonfresko malte, erschien bei Johann Grüninger in Straßburg eine lateinische Ausgabe der Werke des Vergil¹. Sebastian

¹ Vgl. dazu Foerster, Jahrb. d. Pr. Kunstslg., 1906, S. 156 ff., und P. Kristeller, Die Straßburger Bücherillustration im 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1888, S. 32 ff., S. 91, Nr. 99, und S. 98, Nr. 151. Von den 214 Holzschnitten sind 109 wieder abgedruckt in der ebenfalls bei Joh. Grüninger erschienenen deutschen Vergil Ausgabe des Th. Murner von 1515. Die unwahrscheinliche Annahme, daß S. Brant einen anderen als beratenden Anteil an der Entstehung der Holzschnitte gehabt habe, geht auf eine falsche Auslegung des Titels und der angeführten Stelle der Vorrede zurück. Der Titel lautet: „Publij Uirgilij Maronis opera cum quinque // vulgatis commentariis: expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Se //

Brant hatte sie herausgegeben und mit 214 Holzschnitten schmücken lassen, die er in seinem Widmungsgedicht „Ad Lectorem operis“ als die „ersten“ Illustrationen zum Vergil der besonderen Beachtung des Lesers empfiehlt.

„Has nostras quas pinximus ecce tabellas
Virgilio: charas to quoque habere velis.
Has tibi nemo ante hae tam plane ostenderat usquam:
Nemo tibi voluit pingere Virgilium.“

Wie im Gedanken an die Bilder einer mittelalterlichen Armenbibel fügt er noch hinzu:

„Nec minus indoctus prelegere illa potest.“

Die Holzschnitte zeigen den Stil der Straßburger Buchillustration um 1500. Vorlagen dazu sind bisher nicht bekannt; ja, Sebastian Brant erwähnt sie gerade als die ersten Bilder zum Vergil. Trotzdem ist es denkbar, daß sie in engerem oder loserem Anschluß an eine illustrierte Vergilhandschrift entstanden sind.

Drei dieser Holzschnitte begleiten die Geschichte vom Hölzernen Pferd und im Hintergrunde des einen von ihnen ist auch der Untergang des Laokoon (fol. CLXII v; Abb. 18) dargestellt. Nun mag es ungerecht erscheinen, wenn man, angeregt durch das zeitliche Zusammentreffen, den bescheidenen deutschen Buchholzschnitt mit dem Florentiner Fresko vergleicht. Allein bei dieser Gegenüberstellung werden in seltener Weise die verschiedenartigen Voraussetzungen klar, die eine künstlerische Aufgabe zu gleicher Zeit in zwei verschiedenen Kunstgebieten finden kann.

Schon der äußere Gegensatz von Fresko und Holzschnitt ist lehrreich. Nicht wegen der Technik — denn auch Deutschland besaß eine hochentwickelte Wandmalerei, deren Resten man nur mehr Aufmerksamkeit schenken müßte, um zu erkennen, welche Kontinente großer deutscher Kunst hier untergegangen sind —, wohl aber wegen der Bestimmung der beiden Werke. Während nämlich das italienische Wandgemälde die individuelle Aufgabe hat, als Schmuck eines vornehmen privaten Landhauses zu dienen, hat die deutsche Illustration einen allgemeineren, beinahe pädagogischen Zweck. Dabei ist es typisch, daß sie einem Buche entstammt, das erst den Boden bereiten muß, das erst weitere Kreise mit einer Gedankenwelt vertraut machen soll, die sich gerade in dem Fresko Filippino Lippis für Italien als der vollkommene Besitz einer Zeit und einer ganzen Gesellschaftsklasse dokumentiert. Denn eine solche monumentale Gestaltung ist erst möglich, wenn der Stoff selbst im Bewußtsein zu einer ganz bestimmten Reife gelangt ist. Der deutsche Zeichner steht in seiner Auffassung des Themas mit der Verbindung von zwei Szenen ungefähr auf der gleichen Stufe wie der florentinische Miniator des Riccardiani-

bastianum Brant superadditis: exactissimeque reuisis: atque elimatis//“. Die deutsche Ausgabe, in der sich auch der Laokoonholzschnitt wiederholt, enthält nur die Aeneis unter dem Titel: „Vergilij ma//rōis dryzehñ//Aeneadische Bücher//von Troianischer zer//störung / und vffgang des Römischē//Reichs. Durch doctor Murner vt̄tüst//“.

schen Vergil aus der Jahrhundertmitte, der ebenfalls die einzelne Szene noch nicht inhaltlich und kompositionell zu selbständiger Bedeutung erhob, sondern gleichsam miterzählend die Handlung begleitete. Diese Ähnlichkeit findet natürlich in der Aufgabe der beiden Illustratoren eine gewisse Begründung. Allein einerseits ist diese Aufgabe nicht immer so aufgefaßt worden und andererseits weist ein anderer Umstand auf noch tiefere Zusammenhänge hin.

Auch der Entwerfer der deutschen Holzschnitte sieht die Geschehnisse nicht in ihrer objektiven Form, sondern er versetzt sie in seine Zeit und Umwelt und sucht ihnen so Realität und Gegenwärtigkeit zu verleihen. Kleinasien ist ihm eine deutsche Landschaft, Troja eine gotische Stadt, Laokoon ein Hoherpriester, wie auf irgendeinem Altarbild; Griechen und Troer sind ihm Landsknechte und Türken. Personen und Orte erhalten erst durch Schriftbänder mit den erläuternden Namen individuelle Bedeutung. Die Straßburger Vergil-Illustrationen zeigen also auch in ihren Vorstellungsgrundlagen die gleiche Eigenart wie die fünfzig Jahre älteren Miniaturen des Codex Riccardianus und damit stehen sie wiederum in einem grundlegenden Gegensatz zu dem ihnen unmittelbar gleichzeitigen Florentiner Fresko. Denn von diesem Standpunkt aus gesehen, erscheint nun Filippino Lippis Laokoon wie ein wahres, echtes Abbild des Altertums und alles Erfundene und Gesuchte, alles Bizarre und Phantastische in seinem Stil tritt als unwesentlich zurück. Er schöpft aus Quellen, die dem Deutschen noch verschlossen sind. Für ihn ist die Antike wiedergeboren. Ihre Denkmäler „illustrieren“ ihm den Vergil. Sie gewähren ihm einen Formenschatz, aus dem seine Phantasie den alten Göttern neue Tempel errichtet. Während der Deutsche einer ihm fernen, fremden Vergangenheit durch den Realismus der Spätgotik Wirklichkeitsnähe zu verleihen sucht, fühlt sich der Italiener selbst noch in der antiken Sage in seiner eigenen Welt, und die Formen des Altertums, mit denen er dem Mythos Gestalt verleiht, erscheinen ihm als der Niederschlag seiner eigenen Geschichte.

Die verschiedenartige Fassung der beiden Laokoondarstellungen zeigt die tiefgehende Verschiedenheit der kunstgeschichtlichen Situation in Deutschland und Italien in jenem Augenblick etwa, als Deutschland sich bewußt mit dem Formenschatz der Antike und der italienischen Renaissance auseinanderzusetzen begann. Es wäre falsch, den deutschen Holzschnitt und das italienische Fresko wertend zu vergleichen. Aber man darf und soll die Verschiedenheiten sehen. Denn nur in solchem vergleichendem Betrachten des Hüben und Drüben wird es möglich, die inneren historischen Bedingungen des künstlerischen Gestaltens diesseits und jenseits der Alpen zu erkennen.

Résumé

Die Reste eines Freskos in der Vorhalle der mediceischen Villa in Poggio a Caiano werden auf Grund einer in den Uffizien befindlichen Zeichnung (Berenson Nr. 1294) als Fragmente eines unvollendeten Laokoonfreskos von Filippino Lippi gedeutet. Die monumentale Gestaltung

des antiken Sagenstoffes mindestens zwei Jahre vor der Entdeckung der rhodischen Marmorgruppe des Vatikans (1506) ist inhaltlich wie formal ein charakteristisches Zeugnis für das Verhältnis Filippinos und seiner Auftraggeber zur Antike. Einzelne Übernahmen aus der Architektur und Plastik des Altertums, die, wie an einigen Fällen nachgewiesen wird, auch in den kirchlichen Fresken Filippinos häufig auftreten, dabei aber nicht selten eine sehr bezeichnende Umdeutung in christlichem Sinne erfahren, erhalten hier durch das Thema ihre besondere Rechtfertigung. In den nicht mehr ausgeführten, jedoch in der Zeichnung festgelegten Figurengruppen herrscht die Neigung zu jener pathetischen Steigerung des Ausdruckes, die einer breiten Strömung der italienischen Frührenaissance als ein integrierender Zug antiker Bildkunst erschien und deshalb eine wichtige Rolle in der Stilbildung des späteren Quattrocento spielt. Die entscheidende Bedeutung der nationalen geistigen und formalen Traditionen für die Gestaltung des antiken Stoffes wird klar bei einem Vergleich des Laokoonfreskos Filippinos mit einem das gleiche Thema behandelnden, aber aus nordischen Voraussetzungen hervorgegangenen Straßburger Buchholzschnitt von 1502.

ANMERKUNG DES VERFASSERS.

Nach Abschluß der Drucklegung dieser Arbeit erfahre ich durch Herrn Dr. A. Scharf in Berlin, daß sich von Filippino Lippis Laokoon-Entwurf noch eine zweite, abweichende Fassung erhalten hat. Herr Dr. Scharf wird das in Privatbesitz befindliche Blatt im nächsten Heft dieser „Mitteilungen“ besprechen.