

ZUM LAOKOON DES FILIPPINO LIPPI. Die Ausführungen Peter Halms im vorigen Heft der „Mitteilungen“¹, die mit vielen guten Gründen die Laokoonzeichnung Filippinos in den Uffizien (cat. II, Nr. 169; Ber. 1294) in Zusammenhang mit dem unvollendeten Fresko zu Poggio a Cajano brachten, können ergänzt werden durch die Veröffentlichung einer zweiten, bisher unbekanntem Fassung dieser Darstellung. Sie befindet sich im Besitze der Sammlung Franz Koenigs in Haarlem, wohin sie aus den Sammlungen G. F. und F. Locker-Lampson gelangte (Abb. 1). Wie das Blatt der Uffizien ist sie auf weißem, stark nachgedunkeltem Papier in Feder ausgeführt und braun laviert; sie ist 296:246 mm groß. Die oberen Ecken sind (wahrscheinlich nachträglich) abgerundet, ähnlich der Form des Freskos. Beide Zeichnungen sind bedauerlicherweise schlecht erhalten. Der Zeichnung der Uffizien fehlt links unten ein großes Stück, das durch leeres Papier ausgeflickt ist, und auch die Haarlemer Zeichnung ist unten an mehreren Stellen ausgebessert, wodurch vielleicht ein Teil der Darstellung (der Tod der Söhne Laokoons?) verloren gegangen ist.

Ein Vergleich beider Zeichnungen weist eine ganze Reihe von Unterschieden auf. Die Architekturdarstellung des Hintergrundes ist bei beiden völlig verschieden, aber auch die Figurenkomposition ist zwar in den einzelnen Faktoren gleich, aber in der Anordnung der Gestalten wesentlich anders gegeben. An Stelle der offenen Tempelhalle und der damit verbundenen Ruine sind zwei isolierte, in klaren Formen gegliederte Bauten getreten; links ein eingeschossiger Tempelbau mit giebelbekrönten Nischen zwischen Pilastern in Renaissanceformen, rechts ein von vier Säulen getragener Tempietto mit Kuppel und Laterne, vor dem ein Opferaltar steht. Zwischen beiden Gebäuden bahnt sich ein Weg. So verschiedenartig die Formen der Gebäude auf beiden Zeichnungen sind, so unterschiedlich ist auch ihre Rolle innerhalb der Gesamtkomposition. Während auf der Uffizienzeichnung die Architektur lediglich die Folie für die figürliche Darstellung abgibt, ist sie auf dem Haarlemer Blatt ein akzentuierender Bestandteil der Komposition. Es ist kein Zufall, sondern künstlerische Absicht, daß das rechte Gebäude etwas nach vorn geschoben und der Bildebene parallel gerichtet in einer idealen Mittelsenkrechten genau die Figur Laokoons trifft.

Grundsätzliche Unterschiede weist auch die Figurenkomposition auf. Während sich die Uffizienzeichnung auf wenige, wie willkürlich im Raum verteilte, Figuren beschränkt, ist der flache Bildraum der Haarlemer Zeichnung mit Gestalten dicht gefüllt. Aus den nur durch flüchtige Umrisse angedeuteten Gruppen hebt sich auf beiden Zeichnungen, weit sorgfältiger ausgeführt, die pathetisch-tragische Figur Laokoons heraus. Diagonale Linien, die von beiden Seiten her die Köpfe der Gestalten verbinden, haben ihre gemeinsame Spitze in der zur Abwehr erhobenen rechten Hand Laokoons. Diese Tendenz zur Pyramide ist auf dem Blatte der Sammlung Koenigs stärker betont als auf der Zeichnung der Uffizien. Die größere Bewegtheit der Haarlemer Zeichnung findet hierin ihre Begründung. Während nun Laokoon mit den Schlangen ringt, fliehen nach beiden Seiten die trojanischen

¹ Vgl. Bd. III, p. 393 ff.



Abb. 1. Filippino Lippi, Entwurf zu einer Darstellung des Laokoon. Lavierte Federzeichnung. Haarlem, Sammlung Franz Koenigs

Männer und Frauen, die Zeugen seines Unterganges sind, und sprengt, mit Mühe aufgehalten, nach vorn links der mächtige Opferstier. Der Bewegungsstrom wird links durch eine rustikale, sich etwas nach vorn bückende und sich zu Laokoon umwendende Gestalt, rechts durch die sich noch im Laufen ängstlich umschauenden

Frauen gebremst. Die Komposition erhält dadurch eine Bewegung in sich und Begrenzung nach beiden Seiten. Sie stellt von den beiden Entwürfen zweifellos die reifere Lösung dar, ist also als zweite, spätere Fassung anzusprechen. Trotzdem ist sie keineswegs mit dem zur Ausführung bestimmten Entwurf identisch. Vielmehr müssen noch Entwürfe, die teils zwischen der Uffizienzeichnung und dem Haarlemer Blatt, teils zwischen diesem und dem Fresko liegen, verloren gegangen sein. Darauf deutet die durchstochene Figurenkomposition der Uffizien, die auf Studien weist, bei denen die lockere Füllung der Bildfläche mit Figuren geblieben ist, während der architektonische Hintergrund verändert wurde, aber auch der Abstand der architektonischen Lösung der Haarlemer Zeichnung von der Ausführung des Freskos. Dagegen kommt augenscheinlich die figurale Darstellung des Blattes der Sammlung Koenigs dem geplanten Fresko näher als die Uffizienzeichnung. Während bei dem Uffizienblatt keine Figur sich mit dem Fresko unmittelbar verbinden läßt, sind die Freskoreste des Greises links unten, der den Kopf auf die gefalteten Hände sinken läßt, völlig identisch mit dem zweiten Kopf von links auf dem Haarlemer Blatt. Man wird daraus schließen dürfen, daß Filippino die Figurendarstellung des Haarlemer Blattes bei der Ausführung des Freskos mitbenutzt hat, vielleicht auch gänzlich übernehmen wollte.

Auffallend ist auf der Haarlemer Zeichnung das Fehlen der Darstellung des Todes der Söhne Laokoons. Es findet vielleicht seine Erklärung darin, daß auf der linken Seite der Loggia an der Villa in Poggio a Cajano ein zweites Fresko dieser Darstellung gewidmet werden sollte. Eine solche Auflösung des Themas in zwei Bilder ist nicht ohne Vorbild, enthält doch der Vergil-Kodex der Riccardiana (Nr. 492) eine gleichartige Aufteilung, die die zeitlich aufeinanderfolgenden Vorgänge auch getrennt darstellt. Aus diesem Grunde hat die Haarlemer Zeichnung vor dem Blatt der Uffizien eine stärkere Konzentration voraus. Nichts lenkt mehr die Aufmerksamkeit von dem heroischen Sterben Laokoons ab. Das Haarlemer Blatt ist also im Sinne der hochrenaissancistischen Tendenzen im späten Oeuvre Filippinos gegenüber der Uffizienzeichnung als fortgeschritten zu werten.

Zur Entstehungszeit der Entwürfe und des Freskos vermag die Zeichnung der Sammlung Koenigs einiges beizutragen. Vasari war, scheint es, gut darüber unterrichtet, daß Filippino im Auftrage Lorenzos de' Medici das Fresko ausführen sollte. Da nun Lorenzo in den achtziger Jahren Poggio a Cajano erbauen ließ, es nach der baulichen Vollendung 1491 bewohnte und bereits im folgenden Jahre starb, während Filippino mit einer kurzen Unterbrechung von 1488—1493 in Rom weilte, um die Caraffa-Kapelle von S. Maria sopra Minerva mit Fresken zu schmücken, so kann er den Auftrag nur vor 1488 erhalten und unter der Bedingung angenommen haben, die Arbeit später ausführen zu dürfen. Die Geschichte der Strozzi-Fresken in S. Maria Novella bietet dafür ein Beispiel. Auch nach der römischen Zeit Filippinos bis zur Vertreibung Pieros de' Medici (1494) und in den darauffolgenden Jahren, die in Florenz durch die Herrschaft Savonarolas ausgefüllt waren, ist hierfür kein Raum. Vielmehr weist der freie und flüchtige Stil der Federzeichnung die Entwürfe in die zeitliche Nähe der Drusianazeichnung in den Uffizien (cat. I, Nr. 186; Ber. 1298), also in die letzten Lebensjahre des Künstlers, den der Tod verhindert hat, das begonnene Fresko zu vollenden. Die Erfindung Filippinos schließt sich keiner der bekannten Laokoon-Darstellungen an. Sie ist stilistisch weder den Handschriften zu vergleichen, noch der erst 1506 wieder aufgefundenen Gruppe. Sie hat formal kein Vorbild und keine Nachfolge. Während sich im Mittel-

alter eine immer stärkere Diskrepanz zwischen antikem Inhalt und antiker Form entwickelte, hat die Frührenaissance beide Gestaltungselemente zu vereinigen gesucht und antiken Stoffen aus der Anschauung antiker Kunstwerke gewonnene Formen zugrunde gelegt. Filippinos Komposition, Werk seiner gestaltbildenden Phantasie (*imaginatio*) allein, fehlt wegen der Unkenntnis der antiken Darstellung eine konsequente Verfolgung dieses Prinzips, im Gegensatz zu allen nachfolgenden Gestaltungen, die die plastische Laokoongruppe imitieren oder frei variieren. Lediglich der schmerzvoll pathetische Ausdruck des Laokoonhauptes erinnert an spätantike Formungen. Es ist wahrscheinlich, daß Filippino ein antikes Vorbild benutzt und für seinen Zweck umgebildet hat. Man vergleiche etwa den Kopf des Marsyas von einem römischen Sarkophag im Metropolitanmuseum in New York (publ. Metropolitan Museum Studies, III, 1930, pag. 42), der einen sehr ähnlichen heroisch-leidenden Ausdruck zeigt und in Einzelformen, wie in dem wirren Haar, den tiefliegenden Augen, dem halbgeöffneten Mund und dem ornamental geschwungenen Bart, Filippinos Laokoon nahe verwandt ist. Eine Substituierung des Typus des bestrafte Marsyas in den Laokoons durch Filippino wäre an sich nicht verwunderlich, da beide, wenn auch aus verschiedenem Anlaß, Schmerz und Leiden auszudrücken haben. Filippino hat in seiner nachrömischen Zeit (die späte Datierung erhält dadurch eine Stütze) eine solche Umdeutung heidnisch-antiker Motive mit Unterlegung eines anderen, zuweilen auch christlichen Bildinhalts (vgl. Halm) mehrfach vorgenommen und als Mittler antiken Kunstgutes Wesentliches beigetragen. Sein geplantes Laokoonfresko und die beiden Entwürfe dürfen wegen dieser Beziehung zur Antike und doch freien künstlerischen Durchbildung einen besonderen Platz in seinem Oeuvre beanspruchen.

Alfred Scharf

WESHALB JUSTUS SUTTERMANS NICHT IN DEN MALTESERORDEN EINTRAT. Baldinucci¹ erzählt von Suttermans eine Anekdote über das amüsante Mißverständnis, dessen Opfer der Künstler am päpstlichen Hofe geworden sei. Als Suttermans im Jahre 1627 von Florenz nach Rom berufen worden war, um das Bildnis Urbans VIII. zu malen, habe er dort so großen Beifall gefunden, daß der Papst nicht nur, höchst befriedigt, den Künstler gut bezahlt, sondern zugleich ihn zu belohnen gewünscht habe, etwa mit einer Auszeichnung oder einer kirchlichen Würde. Ein Kardinal sei beauftragt worden, möglichst unauffällig den Maler in dieser Richtung auszuforschen. Er fragte Suttermans, ob er nicht einen Verwandten im Klerus habe, in dem Gedanken, daß diesem eine Amtserhöhung bewilligt werden könnte. Suttermans antwortete lachend: „Nein, es müßte denn sein, daß ich selbst frate würde.“ Der Kardinal habe, was doch nur ein Scherz gewesen, vielmehr so aufgefaßt, als wünsche Suttermans in den Malteserorden einzutreten. Er habe nichts weiter gesagt, aber bald darauf erging ein päpstliches Breve an den Ordenshochmeister Antonio da Paola, Suttermans zum Range eines „Cavaliere di obbedienza magistrale“ zuzulassen, obgleich der Künstler nicht alle notwendigen Bedingungen erfüllen konnte. In Florenz habe indessen die Neuigkeit lebhafteste Bewegung hervorgerufen, weil man fürchtete, der flämische Maler, der bei Hofe sehr beliebt war, werde so für Toscana verloren sein. Unter dem Einfluß

¹ Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, in der Mailänder Gesamtausgabe von 1812, vol. XII, S. 484—489. Die Studie von Pierre Bautier, *Juste Suttermans peintre des Médicis*, Brüssel, Van Oest 1912 (Collection des grands artistes des Pays-Bas) bringt nichts Neues zu der Frage.