Werk

Titel: Ein Predellenbild des Fra Filippo Lippi im Kaiser-Friedrich-Museum. Mit zwei Tafe...

Autor: Schottmüller, Frida

Ort: Berlin

Jahr: 1907

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0028|LOG_0031

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

EIN PREDELLENBILD DES FRA FILIPPO LIPPI IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Als das kleine Bild im Sommer 1905 nach Berlin gelangte, war man über den Meister im klaren, doch nicht über die dargestellte Szene. Schon Crowe und Cavalcaselle[1]) waren mit Entschiedenheit für Fra Filippo Lippi eingetreten. Die Zuweisung ist bis heute kaum angezweifelt worden. Als es doch geschah, wurde Pesellino als Autorname vorgeschlagen. Davon wird weiter unten noch zu sprechen sein.

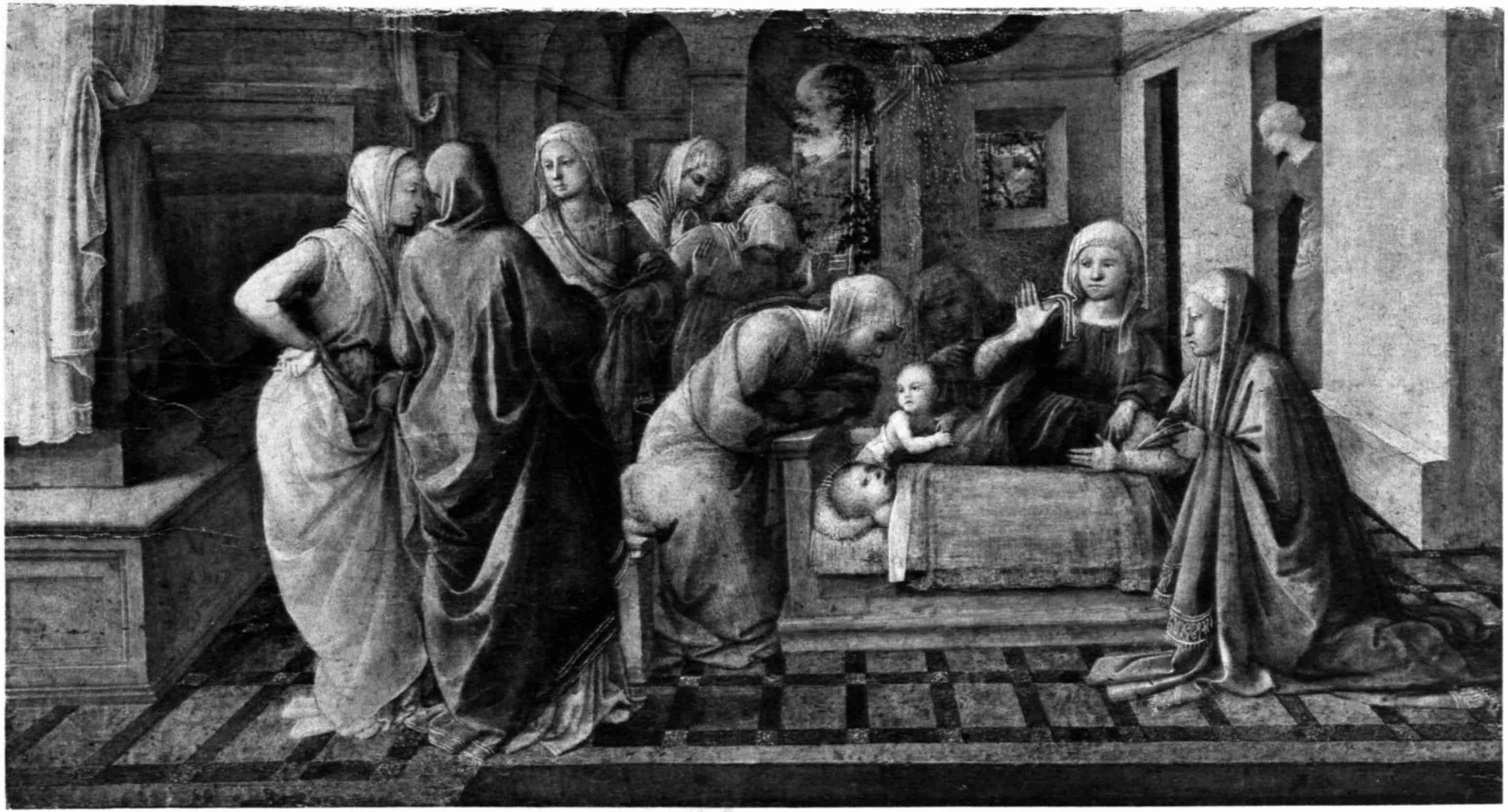
Die genannten Kunstschriftsteller sahen das Bild auf der Ausstellung von Dublin 1865; es war damals im Besitz des Viscount Powerscourt, galt als Masaccio und als die Geburt eines Heiligen. Jedoch um solche kann es sich nicht handeln. Es fehlt ja die Wöchnerin; und nur bei Christi Geburt verzichtet man im Quattrocento darauf, die Mutter als die Kranke darzustellen. Filippo hielt sich an diese Tradition. Das beweisen die Fresken in Prato mit den Geburtszenen des Täufers und St. Stephans. Schubring[2]) sieht in der Szene die Verklärung eines Heiligen im Kindesalter, wie sie unter anderen von S. Niccolò erzählt wird. Der Jahresbericht des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins (April 1906) aber nennt die Neuerwerbung das »Bienenwunder des hl. Ambrosius«. Die Deutung erscheint mir einwandfrei. Doch wird sie hier noch einmal durchgesprochen, denn sie hilft eine Hypothese stützen über die einstige Bestimmung unseres Bildes.

Eine weite Halle ist dargestellt.[3]) Den Boden deckt grünes Mosaik. Links auf hoher Stufe steht ein zugedecktes Bett. Die rote Decke schimmert zart durch den weißen Vorhang. Rechts drei Türen. Die vorderste ist vom Bildrand durchgeschnitten; in der mittleren steht ein blondes Mädchen in zinnoberrotem Kleid. Wie staunend erhebt sie die Rechte. Hinten öffnet sich eine kreuzgewölbte Nische; daneben geht der Blick durch Tür und Fenster in eine flimmernde Landschaft. Wenig geschickt ist die Wölbung der Tür rechts überschnitten, durch ein lichtes Halboval mit dunklem Rand, das Symbol des offenen Himmels. Goldene Strahlen rieseln nieder, und die Hände eines unsichtbaren Gottes weisen herab auf ein ganz kleines Kind. Nimbengeschmückt liegt es unter goldener Decke. Vier Frauen und ein Kind umschließen knieend oder sitzend sein Bettchen und betrachten es mit Aufmerksamkeit, mit Staunen oder wie erschreckt. Zusammengedrängt stehen drei Mädchen mehr links im Mittelgrund; sie

[1]) Storia della Pittura V, 240; deutsche Ausgabe III, 84.

[2]) Arte 1906, IX, 384.

[3]) Nr. 95 B. H. 0,28, Br. 0,51. Pappelholz. Oben ist eine Leiste später angestückt; sie fehlt beim Lichtdruck.



FRA FILIPPO LIPPI

DAS BIENENWUNDER DES HL. AMBROSIUS

IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

neigen sich in Verehrung; nur die Frauen vorn an der linken Seite sehen lässiger hinüber zu dem Kind. Sie sind besonders schön in der Haltung und im farbigen Zusammenklang der Gewänder von Rosa, Hellviolett, Oliv und zartem Blau; aber zur Verdeutlichung des Vorgangs scheinen sie nicht unbedingt notwendig. Auch bei den Fresken in Prato führt Filippo solche Assistenzfiguren zweiter Ordnung ein, ganz zu schweigen vom späteren Quattrocentro. Freilich dort sind es die Bildnisse berühmter Zeitgenossen oder solche aus des Stifters Familien- oder Freundeskreis. Hier liegt eher eine Reminiszenz rein künstlerischer Art zugrunde. Ich glaube Filippo kannte Ghibertis Reliefs zur Paradiesespforte, im speziellen den »Segen Isaaks« mit der prachtvollen Gruppe sich unterhaltender Frauen vorn in der linken Ecke, ein Werk, das 1437 bereits vollendet war.[1])

Die Darstellung läßt nicht ohne weiteres erraten, welches Wunder sich hier zugetragen hat. Aber Masaccio malte fast ein Menschenalter früher die gleiche Szene in Rom, in S. Clemente: ein Kind im Bett, von Staunenden (hier Frauen und Männern) umgeben. Aus dem Zusammenhang des ganzen Zyklus erklärt sich dort die Szene als Bienenwunder des Ambrosius.

Wie Plato, so ist auch der gelehrte Kirchenvater als kleines Kind von einem Bienenschwarm überfallen worden. Die Legenda aurea erzählt, sie hätten ihn dicht umdrängt, hätten sich auf sein Gesicht gesetzt und seien in seinen Mund ein- und ausgeflogen wie in einen Bienenstock. Der Schrecken der Mutter und ihrer Mägde wandelte sich in Staunen und anbetende Verehrung. Das Kind war unverletzt, als sich der Schwarm erhob und so plötzlich in der Luft verschwand, wie er gekommen war. Der Vater aber, der römische Präfekt, sah in dem wunderbaren Erlebnis seines kleinen Sohnes die Prophezeiung einer großen, holden Beredsamkeit.

Auch am römischen Fresko zerstörte ein Restaurator — der Legende unkundig — das wichtigste Attribut, den Bienenschwarm. Wir nehmen ein Gleiches von der Berliner Tafel an. Sie war schon zu Crowes Zeiten »nicht unberührt von Restauration«. Und gerade am Munde und Ohr des Kindes und dicht beim Kopf sind kleine Teile ausgeflickt. Im übrigen paßt die Darstellung sehr gut auf den erzählten Vorgang.

Die zweite Frage gilt dem Stil, ob Fra Filippo und aus welcher Zeit. Das charakteristische Werk eines Meisters, wie er war, muß sich in einer bestimmten Gruppe seines Œuvre, für eine Stufe seiner Entwicklung genau fixieren lassen. Unverkennbar ist die Verwandtschaft mit Pesellino. Der stand ja zuzeiten in Arbeitsgemeinschaft mit Filippo Lippi und malte die Predella für dessen Altarbild in S. Croce[2]). Aber die prinzipiellen Differenzen in ihrer Formauffassung, die bedingt sind durch die so verschiedenen Temperamente, sind immer unverkennbar; sie treten bei gleichen Aufgaben am deutlichsten zutage. Man vergleiche die Madonna in der »Anbetung des Kindes« in Berlin oder die Knieende vorn rechts im »Bienenwunder« mit der knieenden Maria in Christi Geburt in Pesellinos obengenannter Predella: Francesco ist in der Hauptform wie im Detail — in Typen und Falten — sehr viel zierlicher, preziöser als Filippo, der von früh an kräftig breite Formen liebt und, reifer werdend, sie bis zu wuchtiger Fülle steigert. Er bildet das Figürliche besser durch als der Cassonemaler, doch dessen Gestalten mit den feinen Gliedern und spitzen Gelenken wirken oft komplizierter, moderner als die des Karmeliters. — Den Frauen des »Bienenwunders« fehlt

[1]) Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke S. 40.

[2]) Das Bild ist in der Akademie in Florenz; die Predella zum Teil ebenda, zum Teil im Louvre.

diese Kompliziertheit, und seine Komposition scheint ganz aus drängender Fülle heraus entstanden; sie hat nichts von jenem Durchsichtigen, Vereinzelnden, das Pesellinos Bildern, auch den figurenreichen, eigen ist. Auch in den Details ist meines Erachtens nicht genug vom persönlichen Stile des Francesco — obwohl die Typen zum Teil an ihn erinnern —, um seine Mitarbeit hier sicher zu beweisen. Wohl aber hat das »Bienenwunder« die Stilmerkmale einer bestimmten Epoche Fra Filippos.

In den dreißiger Jahren ist er primitiver in der Komposition, einfacher in den Ansichten der einzelnen Gestalten, ärmer an Farben und ärmer an Tönen in der Skala vom Schatten zum Licht. Man sieht das, wenn man vom »Bienenwunder« hinüberblickt zur »Anbetung des Kindes« in Berlin und in Florenz (Akademie) oder zur »Krönung Mariä« im Lateran.

In den vierziger Jahren hat Filippo Hell und Dunkel etwas stärker differenziert, und seine Palette wird sehr viel reicher; aber der süßig-zarte — oft goldige — Grundton, der an Fra Angelico und Lorenzo Monaco erinnert, ist im Prinzip noch beibehalten. Bis etwa zur Jahrhundertmitte. — Danach hat er die Licht- und Schattenkontraste sehr gesteigert und die Farben herber und trüber gewählt. Dunkelblau mit Gelb, Schwarz mit Rot und etwas Weiß. Das sind häufige Kombinationen in den Pratofresken.

Für die Komposition der vierziger Jahre ist drängende Fülle charakteristisch. Die Figuren haben viel mehr Raumvolumen als in den dreißiger Jahren, aber sie kleben noch eng aneinander. Die Luft zwischen ihnen fehlt. Doch überwand Filippo diesen Mangel in den fünfziger Jahren. Wie weiträumig wirkt der »Herodiastanz« in Prato oder die »Krönung Mariä« in Spoleto neben der Krönung der florentinischen Akademie (1441—1447), dem wenig früheren Madonnenbild aus S. Spirito im Louvre, neben der Vision St. Bernhards (1446) in London (National Gallery) und dem »Bienenwunder« in Berlin. — Denn in diese Gruppe gehört es mit seiner gedrängten Komposition, seinen schweren Gestalten, die zum Teil noch primitiv sind in der Stellung, und seiner holdseligen Farbenharmonie.

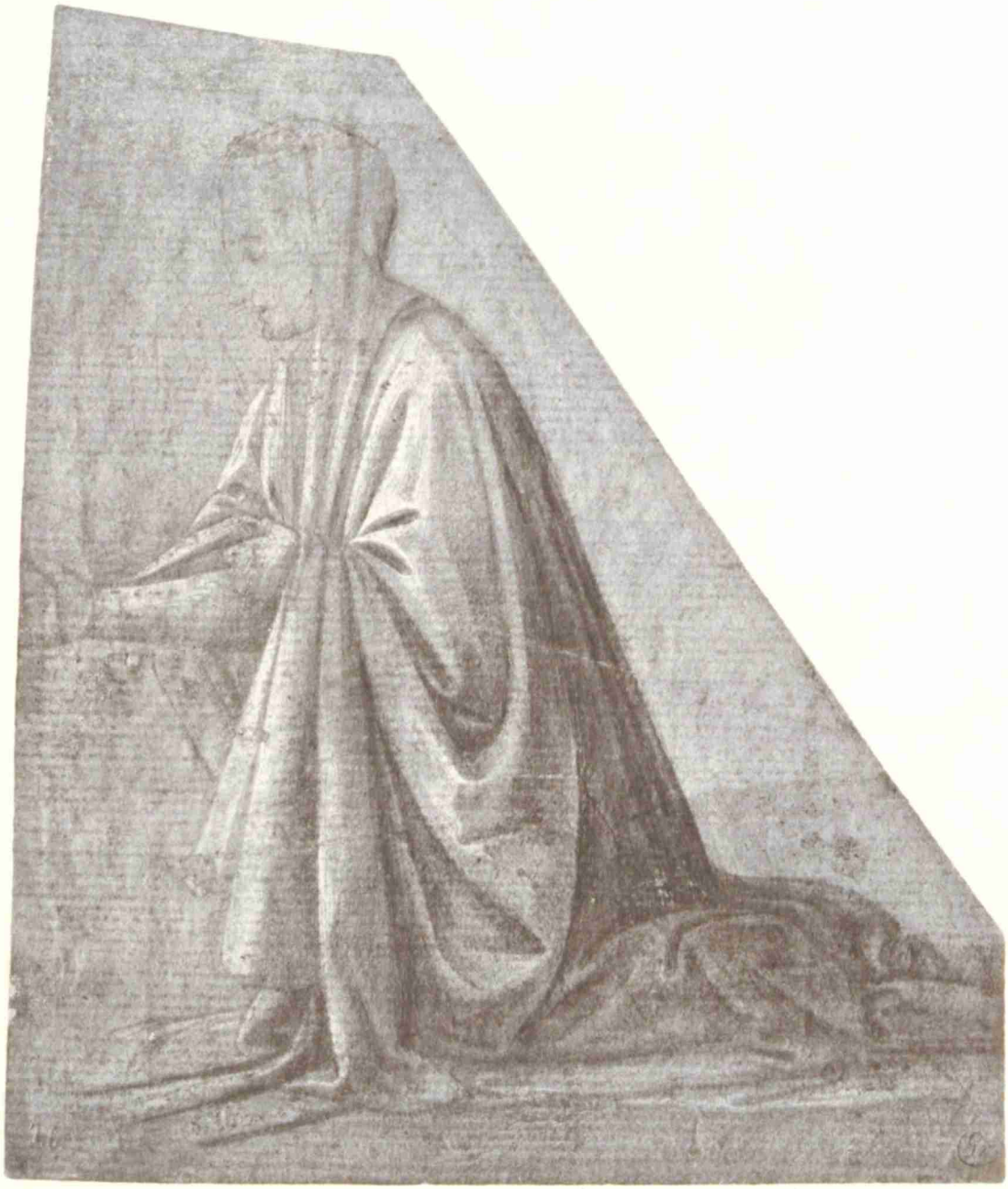
Das Hauptwerk dieser Jahre ist die »Marienkrönung« in Florenz.[1]) Sie hat sehr gelitten, so daß die Farben — heute ohne Firnis — fast stumpf und trübe wirken. Aber betrachtet man sie einzeln an gut erhaltenen Stellen, dann überrascht die reiche Palette zarter Töne: Weiß mit Rosa, Oliv mit Hellblau, Blaßviolett, Zinnoberrot mit wenig Schwarz und Braun, doch oft gehoben durch zierliche Vergoldung. — Dieselben Töne herrschen im »Bienenwunder« vor, und die zwei kleinen Tondi der »Verkündigung«, die besterhaltenen Teile in der »Krönung«, in den Zwickeln des modernen Rahmens, haben noch heute jenen weichen Farbenschmelz des Berliner Bildes.

So rückt der gleiche Stil das »Bienenwunder« nahe an die »Krönung« in Florenz. Die zwei Tafeln gehörten meines Erachtens auch räumlich zueinander als Predellenteil und Altarbild. Die dargestellte Szene gibt hierfür den Wahrscheinlichkeitsbeweis.

Die »Krönung Mariä« stammt aus S. Ambrogio von dem Hochaltar. Nicht all den Heiligen, die sich vor dem Thron versammelt haben, sind Namen zu ermitteln.[2]) Wohl aber für zwei Männer an den Seiten, die wie Eckpfosten die Engelchöre überschneiden. Sie sind vor den anderen hervorgehoben durch ihre Vereinzelung und ihren Platz: rechts der Stadtheilige von Florenz S. Giovanni Battista, mit dem knieenden

[1]) Akademie Nr. 41. H. 1,92, Br. 2,76. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe III, 60.

[2]) Milanesi (Vasari II, 615) nennt unter ihnen Hiob, St. Martin, St. Eustachius. Schäffer sieht in den weiblichen Heiligen die Verwandtschaft des Maringhi (Florentiner Bildnis 89).



FILIPPO LIPPI

GEWANDSTUDIE, WEISZGEHÖHTE SILBERSTIFTZEICHNUNG

IM K. KUPFERSTICHKABINETT ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Maler Fra Filippo; links der Namensheilige der Kirche St. Ambrosius und ihm zu Füßen der Stifter Francesco di Antonio Maringhi, Kanonikus von S. Lorenzo und Kaplan des Nonnenklosters S. Ambrogio. — Hatte das »Bienenwunder«, das den Maßen nach in diesen Zusammenhang gehören kann, seinen Platz ganz links im Sockelteil der »Krönung«, so saß es gerade unter dem heiligen Bischof, dessen Jugenderlebnis es erzählt. Es ist fast durchgehends Regel in Florenz, daß die Predella dem Hauptbild inhaltlich entspricht. Bei zwei größeren Altären Fra Filippos aus wenig früherer Zeit ist das der Fall, bei der Madonna aus S. Croce in der Florentiner Akademie und der im Louvre aus S. Spirito.[1]) Ich nehme ein Gleiches von der »Krönung« an, um so mehr, da St. Ambrosius in der nach ihm benannten Kirche besondere Ehrung fordert.

Das große Bild hat manches Schicksal durchgemacht, ehe es in die Akademie gelangte. Hieraus erklärt sich, daß die Predella und der alte Rahmen mit langer Inschrift und dem Datum 1441 spurlos verschwunden sind. — Über die Bezahlung der damals angefangenen Tafel bestimmt Maringhi in seinem (zweiten) Testament 1442.[2]) Aber erst fünf Jahre später war das Bild vollendet und auf dem Hochaltar von S. Ambrogio aufgestellt. Dort sah es Vasari[3]) und wahrscheinlich Bocchi wie Cinelli[4]), der spätere Editor der »Belezze«. Ihre Beschreibung ist nicht so klar wie die kürzere bei Vasari. Zu Ricchas[5]) Zeiten (1775) stand das berühmte Bild schon in der Sakristei. Es hatte einem vergoldeten Tabernakel mit der berühmten Reliquie des in Blut verwandelten Weines Platz gemacht. Auch 1795 wird es — in Firenze antica e moderna V, 57 — an seinem fast verborgenen Platz erwähnt; zuletzt als ebendort in der Mailänder Ausgabe des Riposo 1807.[6]) Sechs Jahre später taucht die »Krönung« an anderem Orte auf. Der Kaufmann Angelo Volpini verhandelt sie 1813 an die Akademie im Tausch gegen andere Bilder. Ob er selbst das Gemälde aus S. Ambrogio erworben, und wann es geschah, vermag ich nicht zu sagen. Auch nicht, wann Predella und alter Rahmen fortgekommen sind. Die von Borghini mitgeteilte Inschrift an letzterem macht es wahrscheinlich, daß eine partielle Änderung an diesem schon 1585 stattgefunden hat.

Der erste Rahmen war meines Erachtens in jenem freigotischen Formenstil gehalten, dessen schönstes Beispiel Gentile da Fabrianos Dreikönigsaltar ist. Filippo plante noch 1457 seinem Bild für den König von Neapel eine Rahmung dieser Art.[7])

Was die Predella anbetrifft, so entsprach dem Bienenwunder rechts wahrscheinlich eine Szene aus des Täufers Leben; die Mitte war durch eine Darstellung aus dem Neuen Testament oder der Marienlegende ausgefüllt.

Ich hatte diese wiedergefunden geglaubt in dem zierlichen Bild in Oxford (Ashmoleanmuseum Nr. 12) »Die Begegnung der Heiligen Anna und Joachim«, das nahe Stilverwandtschaft — besonders farbig — mit dem Bienenwunder hat, nur in der Kom-

---

[1]) Der Verkündigungsaltar in S. Lorenzo mit den Predellenbildern der Nikolauslegende ist keine Ausnahme hiervon; denn Vasari berichtet von zwei Altären des Frate in der Mediceer-Kirche, dem von S. Nicolo und einem der Verkündigung; hieraus ergibt sich, daß erst nach einer teilweisen Zerstörung der Altar seine heutige Zusammensetzung erfuhr.

[2]) Supino, Fra Filippo Lippi S. 67.

[3]) Editio Milanesi II, 615.

[4]) Bocchi e Cinelli: Belezze di Firenze 351; Urausgabe des Bocchi 172.

[5]) Notizie istoriche delle Chiese fiorentine II, 243.

[6]) Riposo des Borghini; mitgeteilt auch bei Crowe und Cavalcaselle III, 60.

[7]) Im Brief an Giovanni Medici 20. Juli 1457 im Florentiner Staatsarchiv. Das Mittelbild ist heute verschollen; die Flügel sind in der Sammlung Cook-Richmond.

position ist es durchsichtiger als jenes. Doch ist für räumliche Zusammengehörigkeit in einer Predella das Oxfordbild zu klein.[1])

Blieb hier die Hoffnung vorläufig unerfüllt, ein zugehöriges Werk zu finden, so wurde im Kupferstichkabinett in Berlin eine Zeichnung[2]) entdeckt, die mit dem Bienenwunder nahe zusammenhängt. Sie stammt aus der Sammlung Ad. von Beckerath, und der einstige Besitzer war es, der die Beziehung zum neuerworbenen Bilde fand. Es ist die Draperiestudie einer knieenden Frau, gut erhalten und höchst malerisch in der Wirkung: grünlich schimmert der Silberstift auf dem kräftig hellblauen Grund neben weißgehöhtem Licht. Sie stimmt überraschend genau — bis in die Einzelheiten — mit der Knieenden rechts vorn im Bienenwunder überein, auch fast in den Maßen, obwohl die Proportionen der Zeichnung schlanker wirken. Wesentlich anders ist nur der Kopf in Form und Haltung. Die Falten sind in einzelnen Details mit mehr Verständnis gezeichnet als auf dem Bilde selbst. Das erweist die Zeichnung sicher als Vorstudie — nicht als Wiederholung eines Schülers nach dem fertigen Werk. Überraschend ist es, daß Filippo für die kleine Gestalt in einfacher, fast primitiver Haltung eine so sorgfältige Vorarbeit gebraucht. Freilich ist die Berliner Zeichnung ein Fragment und mag auch von andern Teilen des Bienenwunders Studien enthalten haben. Daß sie unmittelbar vor und im speziellen für dieses Bild entstanden, scheint das Wahrscheinliche.

Berenson schreibt in dem großen Werk der »Drawings« nur drei Zeichnungen dem Fra Filippo zu. Sie stammen alle aus seiner späteren Zeit. Außer der schon erwähnten Skizze zum Neapeler Bild[3]) sind es eine Bisterzeichnung zur »wunderbaren Heilung durch St. Stephan« im Prateser Dom[4]) und die Draperiestudie einer stehenden Frau in London (Malcolm Collection). Gegen die letztgenannte als Werk Filippos sprach A. von Beckerath (Rep. XXVIII, 105). Wir ziehen sie deshalb nicht zum Vergleich heran, sowenig wie die Filippo falsch attribuierten in den Uffizien in Florenz. Die prachtvolle Hamburger Zeichnung zeigt kräftige Konturen und jene energischen Kontraste zwischen Licht und Schatten, die Fra Filippos späten Bildern eigentümlich sind. Die Berliner Zeichnung gibt zartere Übergänge und weichere Modellierung. Sie entspricht jenem malerischen Sehen, das den Stil des Mönchs bestimmt, fast bis zur Mitte des Jahrhunderts. Wir kannten diese Epoche seines künstlerischen Werdens bisher nur durch Gemälde, und kaum eins ist heute noch so reizvoll in der Farbe wie das kleine neuerworbene in Berlin. So ergänzen Bild und Studie — jedes in seiner Art — aufs glücklichste unser Wissen von Fra Filippo Lippi.

[1]) Dr. Sirén und B. Berenson hatten mich darauf hingewiesen; Fräulein Marie Bode hat das Bild in Oxford für mich ausgemessen (H. 0,18, Br. 0,47 m) und durch Farbennotizen meine Erinnerung unterstützt. Berenson hält es heut im Gegensatz zu den »Florentine Painters« für ein Werk des Pesellino; Morelli (die Galerien zu München und Dresden S. 124) tritt mit Entschiedenheit für Fra Filippo ein.

[2]) Die Reproduktion gibt die Originalgröße. Der Schatten des Silberstifts wirkt im Original grünlicher, der Grund blauer; der Kopf kommt in der Abbildung klarer zur Erscheinung als in der Zeichnung. Die Sammlermarken (links die des Sir Thomas Lawrence »T L«, rechts die der Sammlung Grahl »Gr«) sind dagegen im Original deutlicher erkennbar. Herr von Beckerath erwarb die Zeichnung von Twietmeyer in Leipzig.

[3]) Siehe Anm. 7 auf S. 37.

[4]) Hamburg, Kunsthalle.