

Fra Angelicos Kunst in heutiger Auffassung

Städte haben eine Seele, und diese Seele prägt wie bei den Menschen Charakter und Geist. Ihr Bild spiegelt alle Temperamente wider. Es gibt melancholische und phlegmatische, schwerfällige und leicht erregbare, grobe und höfliche, freundliche und finstere, offenherzige und verschlagene, still bescheidene und laut aufdringliche, ausgegossene und verträumte, lebenslustige, irdisch gerichtete und nachdenkliche, ewigkeitsweisende Städte. Welch ein Charakterunterschied zwischen Berlin und Köln, Nürnberg und München, Madrid und Toledo, Prag und Wien, Florenz und Rom, Venedig und Neapel, Mailand und Siena! Wer wüßte nicht aus eigener Erfahrung und Wahrnehmung, wie verschieden unser Gemüt auf die ersten Eindrücke einer fremden Stadt reagiert. Wir fühlen uns bedrückt oder befreit, hingezogen oder abgestoßen, gerade wie bei der ersten Unterredung mit fremden Menschen.

Über dem Antlitz der Stadt Florenz liegt stets ein bezauberndes Lächeln, trotz ihrer blutgetränkten Lebensgeschichte. Florenz ist auch wie das heilige Köln eine heilige Stadt, trotz der zahllosen Greuel und Verbrechen, die es geschaut, trotz der Fluten moderner Kultur, die heute durch seine Straßen gleiten, ein Reliquarium christlichen Denkens und Fühlens, behütet und bewacht vom hochragenden Fiesole auf der einen, San Miniato auf der andern Seite. Wie oft kann man von Italienpilgern hören, daß sie ihre beglückendsten Eindrücke aus Florenz mitgebracht hätten, weil sich nirgendwo wie dort Naturschönheit und Kunstschönheit zu einer so innern harmonischen Einheit verschmelzen.

Florenz, wenigstens das geschichtliche Florenz, ist aber auch eine der geistig bedeutsamsten Städte Italiens. Dante ist hier geboren und der italienische Humanismus groß geworden. Künstler von Weltgeltung, Großmeister der Architektur, Plastik und Malerei sind aus der Stadt hervorgegangen oder verdanken ihr doch Aufschwung und Ruhm, so die Baumeister Arnolfo di Cambio, der Erbauer von Santa Croce und erster Architekt des Domes, Brunelleschi und Leon Battista Alberti, die Bildhauer Ghiberti, Luca della Robbia, Donatello, Michelangelo und Benvenuto Cellini, die Maler Cimabue, Giotto, Verrocchio, Masaccio, Castagna, Uccello, Filippo Lippi, Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Credi, Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Vasari — lauter Namen, die in der italienischen Kunstgeschichte erste oder doch hervorragende Rollen spielen.

Unter den Malern ist es aber besonders einer, der Florenz das Gepräge einer heiligen Stadt verleiht: Fra Giovanni Angelico da Fiesole, der lebenswürdige und bescheidene Dominikanermönch mit bäurisch derbem Kopf, aber feinem Geist und reichem Herzen, seiner himmlisch reinen Empfindung und kristallklaren Farbe. Zwar ist der Künstler nicht in Florenz selbst geboren, sondern in der ferneren Umgebung, aber das Hauptfeld seiner Tätigkeit war doch Florenz, und heute noch finden sich seine wichtigsten Werke mit wenigen Ausnahmen dortselbst. Es war ein dankenswerter Schritt der staatlichen italienischen Kunstbehörde, daß sie unlängst die in den verschiedenen Gemäldesammlungen der Stadt verstreuten Bilder im Kloster San Marco zu einem

Fra-Angelico-Museum vereinigte. San Marco war zwar schon vorher eine der Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt, hat aber nunmehr durch die neuhinzugekommenen Säle, das frühere Ospizio, noch wesentlich an Anziehungskraft gewonnen, zumal für solche, die das Lebenswerk des Meisters eingehend studieren wollen.

Als Fra Angelico in den dreißiger und vierziger Jahren des Quattrocento die Zellenbilder in San Marco malte, wäre er wohl erschrocken, wenn ihn ein visionärer Blick in die Zukunft die Tausende und aber Tausende von Kunstfreunden hätte schauen lassen, die nach Jahrhunderten an Stelle seiner still beschaulichen Mitbrüder durch die armseligen und schmalen Dormitoriums-räume pilgern, nur um seine Bilder neugierig zu betrachten, weil nun einmal ein Sternlein im Reiseführer steht; wenn ihm die vielen Bücher und Schriften gezeigt worden wären, die über sein Werk und all die schwierigen Fragen, die es uns Spätlingen stellt, geschrieben wurden, die aber erst im Laufe der Zeit zu Fragen geworden sind. Ob er dann wohl manche Flüchtigkeit vermieden, manches selbst gemalt, was er nun Gehilfen überließ, ob er unserem Wissensdurst entgegengekommen wäre, indem er in urkundlichen Berichten säuberlich seinen eigenen Anteil an den Bildern aufgezeichnet und damit die zahlreichen Irrtümer verhütet hätte, die sich nun notwendig einschleichen mußten? Fra Angelico malte seine Bilder zu Gottes Ehre und zur Freude und zum Nutzen seiner Mitbrüder und religiös gesinnter Menschen; darum glaube ich nicht, daß Fragen späterer Kunstforschung und andere Kunstauffassungen kommender Geschlechter ihn auch nur um ein geringes von seinem Wege abgedrängt hätten. Was die Wissenschaft einst über ihn sagen würde, wäre ihm gleichgültig gewesen, da er die Kunst nicht um ihrer selbst willen, auch nicht zur Erlangung irdischen Ruhmes übte, sondern weil sie ihm als Geschenk des Himmels und Wegweiser dahin galt. Ihm war auch seine Kunst Priestertum, nicht eine Angelegenheit bloß menschlicher Kultur, und er überließ es gerne andern, sie auch als solche zu betrachten. Er wollte aus der Quelle trinken, ohne sich um Ursprung und Mündung zu kümmern, ein naiver Schöpfer, der weder Programme aufstellte noch befolgte, sondern malte, wie es ihm ums Herz war.

Gerade dieses Unreflektierte und unmittelbare Frische seiner Kunst ist es, das kunstfrohe Menschen immer wieder in ihren Bann zieht, selbst den modernen Menschen, der so ein naives Schaffen kaum mehr kennt und mit Neid auf den Glücklichen blickt, dem der Himmel offen stand.

Fra Angelico steht im Angelpunkt einer neuen Welt. Wir können uns die Umwälzungen, die um die Wende des Trecento zum Quattrocento das Kulturleben Italiens veränderten, kaum mächtig genug vorstellen. Es ist die Wende vom Theozentrischen zum Geozentrischen, die Zeit, wo man das Irdische in seinem eigenen Licht zu betrachten anfang, nicht mehr in der mystischen Bestrahlung von einem Jenseits her, wo man die Natur um ihrer selbst willen liebte und erforschte, wo auch die Kunst ihre schimmernden Schleier abnahm, die sie vom Himmel geborgt hatte, um nun die Dinge der Welt ganz in ihrer geschöpflichen Nacktheit zu zeigen, losgelöst von der göttlichen Umarmung.

Der Umwandlungsprozeß vollzog sich nicht mit der revolutionären Schnelligkeit, die das Kennzeichen unserer heutigen Kunstentwicklung ist, sondern

Schritt für Schritt, vorbereitet und befördert von großen und kühnen Neuerern hatte in der Architektur und Plastik die Gotik — freilich im italienischen Sinn verstanden — die Vorherrschaft gewonnen, so hielten sich in der Malerei byzantinische Traditionen viel zäher. Der repräsentative, ganz undramatische und unlyrische Ikon mit seinen in festschalenartigen Formen gebannten Ewigkeitsschauern ließ sich nicht so leicht entthronen. Wohl hatte schon der römische Maler Cavallini (1250—1330) einen merklichen Schritt zu treuerer Naturauffassung getan, aber sein florentinischer Zeitgenosse Cimabue, der mit ihm zusammen in Uffizi gearbeitet hat, bedeutet ihm gegenüber eine weit mehr traditionsverturzte Kraft. Selbst der große Giotto hat byzantinische Erbformen nicht gänzlich abzustreifen vermocht. Auch bei Bildern, auf denen der gotische Geist vorzuherrschen scheint, wie bei Gentile da Fabriano oder bei den Fresken der Cappella degli Spagnuoli, ist das Byzantinische noch nicht völlig überwunden. Noch länger als in Florenz hielt sich die Tradition im benachbarten Siena.

Dagegen traten nun Meister auf, bei denen der neue Geist siegreich durchdrang, in der Bildhauerei sowohl wie in der Malerei. Schon das Bildhauergeschlecht der Pisano mit seinen antikisierenden Tendenzen hatte im 13. und 14. Jahrhundert der kommenden Renaissance die Bahn geebnet. Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti und Donatello, Zeitgenossen Fra Angelicos, sind in der Plastik die Hauptmeister, die alle Fesseln überkommener Hieratik abstreiften und ihre Kunst aus den Quellen der Antike und Natur speisten. Quercias Figuren auf dem in freier Gotik geformten Marmoraltar in San Frediano zu Lucca sind beinahe barock aufgewühlt, und zwar barock nicht im Sinne der Spätgotik, sondern der Spätrenaissance. In der Malerei treten als gleichzeitige Bahnbrecher Castagno, Uccello, Masaccio hervor. Der altchristlich byzantinische und mittelalterlich gotische Geist war endgültig abgestreift, soweit die wesenhafte Entwicklungslinie in Betracht gezogen wird.

Solchen wagemutigen Neuerern gegenüber war Fra Angelico in der alten Tradition zu fest verankert, als daß er mehr denn zaghaft und mäßig sich den Neuerungen zuwandte hätte. Das gleiche gilt von seiner Schule, die seine ideale Denkweise und Gesamthaltung der Komposition und technischen Fertigkeiten übernahm, wenn auch vergrößerte. Trotz mancher Verfeinerungen des Individuellen, worüber noch zu sprechen ist, kann man Fra Angelico noch nicht als Künstlerpersönlichkeit im neuzeitlichen Sinne betrachten, man tut darum, wenn man von der Kunst des Meisters spricht, gut, den ganzen Komplex von Kunsterscheinungen seiner Zeit mitzubegreifen, den wir mit dem Namen angelesst bezeichnen. Giottos Nachwirkungen sind noch deutlich zu spüren, vor allem in der einfachen und schlichten Gestaltung der Komposition und Klarheit der Linie, in der vorherrschenden Typik, die auch architektonische und landschaftliche Hintergründe umfaßt. Bisweilen finden wir dann freilich als Zeichen der neuanebrechenden Zeit das Typische durch auffallende Naturnähe überwunden, in Köpfen sowohl wie in Landschaften. Wiederholt wurde schon in Schriften über den Meister darauf hingewiesen, wie gut gesehen die Landschaft um den Trasimenersee auf dem Predellenbild der Heimsuchung in Cortona ist, wie fein sich die Luftperspektive abstuft. Die danteske Kraft Giottos er-

reicht Fra Angelico freilich niemals; seinem Charakter war das Zarte und Liebliche mehr angemessen.

Indes weist die Kunst unseres Meisters noch weiter zurück. Klöster sind ja ohnehin schon die Orte, wo sich Überlieferungen am zähesten behaupten, Neues nur langsam eindringt und leicht Mißtrauen begegnet. So finden wir auch in der Kunst Fra Angelicos unverkennbar Züge byzantinischer Tradition, zumal bei seinen Madonnenbildern, wenn sie auch gegenüber denen Cimabues wesentliche Fortschritte aufweisen. Allein der Fortschritt in der Naturauffassung ist ein Rückschritt in der feierlich-hieratischen Haltung. Fra Angelico hat den ehrwürdigen byzantinischen Ikon ins „Nazarenische“ aufgelockert, ihn seiner objektiven Größe entkleidet und ihn dafür gefälliger, liebenswürdiger gemacht. Aber der Ikon steht und fällt mit seiner unpersönlichen Formenstrenge, mit seiner überindividuellen Symbolhaftigkeit, die ihn himmelweit über alle Bereiche des Profanen ins Kultische erhebt. Hinter dieser goldstrahlenden Mystik tritt die Person des Künstlers in die letzten Hintergründe. Wie eine Gabe Gottes sprechen solche Bilder zum religiösen Gefühl, und sie veralten auch nicht, so wenig wie die Formen, welche die Natur immer wieder aufs neue und immer wieder in gleichen Arten aus sich heraus gebärt. Je mehr dagegen ein Werk der „Schöpferfähigkeit“ des Menschen verdankt wird, um so leichter weckt es das Gefühl der Übersättigung. Freilich muß man es auch verstehen, daß ein eigenwilliger und temperamentvoller Künstler mit solchen überindividuellen Formen nichts anzufangen weiß. Er wird und muß sich selbst aussprechen. Das Werk mag so gewinnen an Kunst, aber es wird verlieren an allgemein religiösem Gehalt und bleibender Wirkung. Ein großer Teil angelesener Bilder sind ein Kompromiß zwischen Tradition und persönlichem Künstlertum. Es ist klar, daß etwa die Madonna der Glachshändler unter dieser Rücksicht mit einem Madonnenbild von Cimabue nicht in Wettbewerb treten kann. Nur die jahrhundertalte Gewohnheit, Kunst im Alltagskleid der Natur zu sehen, konnte bewirken, daß sich so viele der religiösen Kräfte nicht mehr bewußt werden, die aus byzantinischen Bildern ausstrahlen. Man sagt, diese Kunst sei erstarrt. Sie ist es. Sie ist es genau so, wie die kirchliche Liturgie, und doch gibt es heute eine liturgische Bewegung, die zahlreiche Herzen ergriffen hat und sie die religiösen Kraftströme dieser erstarrten Formen wieder lebendig empfinden läßt.

Es mußte gerade einer der modernsten Kunstschriftsteller sein, modern in jedem Betracht, der diese Verhältnisse mit divinatorischem Blick erschaut hat. W. Hausenstein hat in seinem Buch „Fra Angelico“¹ über den Wert der Ikone wichtige Sätze gemischt, die auch solche nachdenklich stimmen müssen, die bisher mit Verachtung auf die „byzantinische Erstarrung“ geblickt haben und vom Standpunkt der reinen Kunst ja auch wohl recht haben, nicht aber vom Standpunkt religiöser Wirkung. Da verschiebt sich das Werturteil wesentlich. Also schreibt Hausenstein über die eben erwähnte Madonna der Glachshändler:

„Dies also ist die Situation: im Jahre 1433 erscheint noch einmal — und es ist auch wohl das letzte Mal — die nämliche große Madonna, die zuvor in Byzanz war und dann bei Guido, Duccio in Siena, bei Cimabue, Giotto, Daddi in Florenz gewesen

¹ München 1923, Kurt Wolf.

ist. Die große Madonna des Jkons ist noch einmal — zum letzten Mal — gekommen. Es ist ein Wunder der Wiederkunft; es ist ein Wunder der Restauration; es ist ein Wunder des Legitimen. Sie ist zu Fra Angelico gekommen; er ist es wert — er selbst ja doch eine wunderhafte Anastasis. Dies ist seine Rolle in der Welt: er darf den äußersten der Jkone malen. Noch nach ihm werden lange Zeit hindurch Madonnen mit dem Kinde gemalt werden; aber dies wird eben Malerei sein, *bella pittura* — Kunst. Nichts als Kunst — oder Kunst mit religiösem Ton. Anders die Madonna der Glashändler von Florenz. Sie ist noch Orthodogie, die einen Maler und ein Bild hervorbringt. Noch ist das rechte Verhältnis in diesem Bilde. Späterhin wird alles verkehrt sein: man wird zwar mehr oder minder fromm sein, aber man wird mit der Kunst anfangen und Künstlermadonnen malen bis hin zu Raffael und über ihn hinüber; Madonnen ohne das Gold des Glaubens, der Rechtgläubigkeit.“

Auch wenn man die allzugroße Begeisterung gerade für dieses Bild nicht teilen kann, beugt man sich gerne vor dem feinen, religiösen Instinkt, der sich in diesen Sätzen offenbart. Warum überfällt uns so leicht eine Art von Heimweh nach dem verlorenen Paradies der religiösen Kunst, so oft wir solchen altehrwürdigen Darstellungen begegnen? Da bekennt man sich mit aller Überzeugungskraft zu dem Satz, in dem Hausenstein dieses Kapitel seines Buches gipfeln läßt: „Der Jkon ist absolut geistlich; er ist unabänderlich religiös; man kann ihn gar nicht säkularisieren.“ Man kann ihn ebensowenig säkularisieren wie das altkirchliche literarische Gut, das wir in der Liturgie finden und dessen granitene Objektivität von der Kirche so eifersüchtig bewacht und vor jeder subjektiven Verweichlichung und Verunreinigung beschützt wird. Geist und Empfindung werden vor solchen Bildern und solchen Texten alsbald vom Profanen zum Religiösen umgeschaltet; es sind reine Gefäße der Andacht, bei denen uns nur noch der Inhalt fesselt, nicht aber das Gefäß und sein Verfertiger. Alles Menschliche tritt zurück, das Göttliche vor.

Wem einmal die Welt dieser Empfindungen sich erschlossen hat, der möchte es fast bedauern, daß in einem naturgesetzlichen Werdeprouzess die Kunst als Kunst Eingang in die Kirche gefunden hat, daß das ursprünglich Heilige und Weltabgesperrte säkularisiert wurde. Die Beuroner Künstler hätten nicht so tief im liturgischen Leben verwurzelt sein müssen, wenn sie nicht den Widerspruch zwischen der Haltung aller zeitlich bedingten Kunst und der zeitlosen Liturgie schmerzlich empfunden und Abhilfe gesucht hätten. Der Schöpfer der Beuroner Kunst, P. Desiderius Lenz, hatte ohne Zweifel das Ideal einer hieratischen, von allen wechselnden Bedingungen der Zeit unabhängigen kirchlichen Kunst in seinem Kern richtig erfaßt und in einzelnen Werken auch wohl praktisch erreicht, aber die Mehrzahl der Leistungen der Schule blieb eben doch schicksalhaft den Zeitbedingungen unterworfen und hat die Herbigkeit des Altchristlichen in weichere, dem Geschmack der Zeitgenossen mehr entgegenkommende Formen umgemünzt. Das Zwitterhafte, das wir bei vielen Werken Fra Angelicos treffen, ist auch ihr Los geworden. Beide haben damit an jener Folgerichtigkeit eingebüßt, die sowohl der objektiven Ikonenkunst wie einer konsequenten subjektiven Zeitskunst eigen ist. Während aber die Beuroner Kunst einem ausgesprochen bewußten und durchdachten, auch in Schriften dargelegten Reformprogramm entsprang, ist die Kunst Fra Angelicos ganz und rein aus seiner Empfindungswelt herausgewachsen. Der feierlich-rhythmische Choral der alten Kunst hatte die Saiten seiner Seele berührt und Klang wieder aus

in der weicheren Klangfarbe des Instrumentes, das ihm vom Schöpfer gegeben war. Seine Kunst ist gerade so, wie sie ist, ganz rein und ganz echt, ein klarer Spiegel seiner Persönlichkeit, klarer und tiefer dringend als irgend eine Biographie, die nur Oberflächen geben kann.

kehren wir nochmals zurück zur Madonna der Flachshändler, die 1433 bestellt wurde. Ein mächtiges Triptychon mit dem bekannten Kranz musizierender Engel um das Mittelbild. Dieses Mittelbild hat seinem Wesen nach noch ganz die repräsentative Haltung byzantinischer Marienbilder. Es ist keinerlei Beziehung zum Beschauer hergestellt. Der Blick der Madonna ist ernst, nachdenklich, zur Seite gewandt, ziellos unergründlich. Auch die rechte Hand spricht nicht, sondern schweigt. Die linke hält das auf dem Schoße stehende, in ein steifes Kleidchen gehüllte Kind mit seinen ganz unkindlichen Zügen. Kein Strom menschlicher Empfindung umschließt Mutter und Kind; es ist wie die begriffliche Formulierung eines dogmatischen Lehrsages, der nur andeutet, aber nicht ausführt, was alles an Göttlichem und Unendlichem sich hinter seinen Umfassungsmauern birgt. Aber es ist wie Hausenstein sagt: „Das Persönliche ist immer das Gegenteil der Erhabenheit und also des Ikons. Das Unpersönliche des Idols zaubert den wehenden Geist des Metaphysischen herein. Das Gemalte, allzu Gemalte, bewußt Gemalte, das Persönliche, allzu Persönliche würde ein Getanes sein. Das menschlich Getane wäre ein Subjektives. Aber das Bild des Fra Angelico ist objektiv. Selbst das Empfindsame darin hat die Haltung des Objektiven. Nichts ist getan; alles erschienen; alles ist von jenseits geoffenbart.“ Das Göttliche, Übersinnliche, Übermenschliche ist für den Künstler immer nur in Symbolen faßbar. Diese zu finden, ist Aufgabe einer großen und immer gültigen religiösen Kunst. Wo die Kunst versucht, sich dem Göttlichen direkt zu nähern, muß sie an der Unzulänglichkeit ihrer Mittel versagen; sie vermenschlicht das Göttliche und zieht es auf die Erde, dichtet ihm alle Leidenschaften und Wandlungen an, die das Schicksal alles Geschöpflichen sind. Daher kommt es, daß uns die altchristliche Kunst schon zwangsläufig in die Atmosphäre des Religiösen bannet, bevor uns die Frage nach der „Kunst“ überhaupt auf die Lippen kommt.

Obwohl diese Madonna der Flachshändler im Grunde noch altchristliche Feierlichkeit atmet, ist der Typus nicht mehr rein und unvermischt. Das Zeitlose ist gelockert durch Elemente der Zeit, das Unpersönliche durch Empfindungen einer heiter-florentinischen Künstlerkultur. Wenn der blaue Mantel der Madonna in breiten, der Natur abgelauchten, vortrefflich durchmodellierten Falten niederfließt, die Fleischteile körperhaft gerundet erscheinen, so ist das zwar ein Fortschritt in der Naturnähe, den altchristliche Kunstmystik nicht kannte; aber auch eine Annäherung ans Irdische, das von ganz andern Gesetzen geleitet ist als das Überirdische, ein Aufgeben zu dem der straffen monumentalen Form mit ihren großen Gedanken und Gebärden zugunsten zarterer Gemütswallungen. Hermann Nasse hat nicht ganz zu Unrecht bemerkt¹, daß die Art des Meisters „notwendigerweise zu einer nicht immer erträglichen Steigerung der frommen Empfindung zur Empfindelei und des Gefühls zum Sentiment, ja zum Sentimentalen führen“ müsse. Es ist allerdings zu sagen,

¹ Fra Giovanni Angelico da Fiesole. München 1924, Allgemeine Verlagsanstalt.

daß dieses Sentimentale bei Fra Angelico nichts zu tun hat mit jenen Sentimentalitäten, die in der christlichen Kunst der letzten Jahrzehnte oft so widerwärtig wirken, weil sie auf den ersten Blick unecht und unwahr erscheinen. Denn bei Fra Angelico ist auch das Sentimentale, oder sagen wir lieber, um das übelbeleumdete Wort zu vermeiden, die süße Anmut eine durchaus echte Spiegelung seiner innern Gesichte. Allerdings ist er gerade dadurch der Erzvater solcher Richtungen christlicher Kunst geworden, bei denen Frömmigkeit in Frömmerei ausartet. Immerhin ist er selbst wohl weniger daran schuld als seine kritiklosen Bewunderer aus alter und neuer Zeit.

Am entzückendsten offenbart sich die Lieblichkeit und Anmut seiner Künstlerphantasie in den Engelgestalten, die er in so großer Zahl geschaffen hat. Ich wüßte keinen Künstler, weder vor ihm noch nach ihm, dem es gelungen wäre, die ätherische Durchsichtigkeit in Form und Farbe, das schwerkräftentbundene Wesen dieser Gottesgeschöpfe in gleicher Vollkommenheit zu gestalten. Der Kranz musizierender Engel, den der Künstler in der Umrahmung der Flachshändler-Madonna angebracht hat, ist ja weltberühmt und bis zur Verkitschung reproduziert worden. Ist er in dem Madonnenbild selbst wie in allen Madonnenbildern, die er gemalt hat, der Tradition mehr verpflichtet, als es seiner Natur eigentlich liegen möchte, bei den Engeln hat man das Gefühl, daß er ganz in seinem Element ist. Hier ist Triebarbeit, dort Pflichtarbeit; hier spricht er frei aus seinem Herzen, Worte, die er selbst gefunden hat, dort einen altgewohnten Text in etwas persönlich gefärbtem Vortrag. Die wundervolle Grazie der Engelchöre auf der Marienkrönung im Ospizio von San Marco, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sein dürfte, erreicht kaum einer der Engel an der Flachshändler-Madonna. Schwerfälligere Schülerhände dürften manches verdorben haben, was im Entwurf noch die ganze Leichtigkeit angelesenen Geistes tragen möchte.

Diese Engelchöre nun sind etwas schlecht hin Einmaliges in der Kunstgeschichte, doppelt bewundernswert, wenn man an die Zeit ihres Entstehens denkt, die eben erst aus strenger Stilisierung zu einer naturhafteren Auffassung erwachte. Bei den Heiligen, die unter der himmlischen Krönungsszene auf Wolken stehen oder knien, könnte einen schier das Gefühl der Angst beschleichen, daß sie in ihrer Erdschwere durch die allzulichte Unterlage brechen möchten, bei den Engelchören findet man das Schweben ganz natürlich. Der Pinsel des Meisters hat sie zu gewichtslosen Substanzen umgeformt. Ein Wunder der Kunst, denn diese Engel sind in durchaus menschlichen Proportionen gehalten, ein Wunder auch, wie hier durch den Fluß der Kleider die Reigenbewegung veranschaulicht wird. An berückenden Einzelheiten sei nur etwa der violinspielende Engel hervorgehoben, der sein gelocktes Köpfchen so anmutig an sein Instrument legt und dabei wie verklärt auf die Krönungshandlung blickt.

Mit der leichtbeschwingten Eleganz dieser Engelchöre sind weder die obern Engel an den Gerichtsbildern noch die beim Londoner Auferstehungsbild oder bei der Pariser Krönung vergleichbar. Alles ist hier um etliche Grade derber, steifer und gehemmter. Bei dem Auferstehungsbild sind die Engel einfach in Reihen geschichtet. Sollte es sich, wie Alois Wurm¹ meint, bewahr-

¹ Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Straßburg 1907.

heiten, daß dieses Bild nicht etwa eine unreife Jugendarbeit ist, sondern nach der Ospizio-Krönung gemalt wurde, müßte es unbedingt aus dem Verzeichnis eigenhändiger Arbeiten gestrichen werden. Ungleich lebhafter in der Bewegung und anmutiger in der Gestaltung sind die Engel auf dem Bostoner Bild der Himmelfahrt Mariä, soweit sich aus Abbildungen ein Urteil gewinnen läßt. Nur die räumliche Tiefenwirkung ist nicht so glücklich wie bei den Engeln hören der Krönung.

Dramatik und Tragik liegen der Anschauungs- und Empfindungswelt des Frate ganz fern. Die Darstellung der Hölle auf den Gerichtsbildern mußte ihm darum notwendig mißglücken. Um so Herrlicheres hat er auf der andern Seite dieser Gerichtsbilder, wo sich die Gesilde der Seligen auf tun, geschaffen, zumal dort, wo er die Figuren nicht zu dichten Gruppen zusammenballt, sondern die Massen auflöst und über ein blumiges Paradies hin verstreut: beim Reigen der Engel und Zug der Seligen zur Himmelspforte im Gerichtsbild des Ospizio und auf dem linken Seitenflügel des Berliner Bildes. Die reproduzierenden Künste haben sich denn auch dieser Bildauschnitte stets mit besonderer Vorliebe angenommen. Es liegt ein Liebreiz und eine Sonnigkeit über diesen Darstellungen, die keiner der späteren Nachahmer wieder erreicht hat, auch nicht der Sieneser Giovanni di Paolo. In diesen Blumenhainen blüht es nur so von Gold und funkelnden Farben auf sattem Olivengrün, das alles so gut zusammenbindet, und die Zartheit, ja Zärtlichkeit der Gestalten, die liebevollen Begrüßungen und Umarmungen der Seligen und ihrer Schutzengel, das verückte Aufschweben zur Himmelspforte zaubern eine wahrhaft weihevollen Himmelseligkeit in unser Gemüt. Die dichtgestaute Menge der Seligen, aus der sich diese leichtbefederten Szenen lösen wie Rauchwolken von Feuerflammen, erreicht nicht mehr ganz deren lyrischen Schwung. Daß alle diese männlichen und weiblichen Heiligen, vom Papst und Kaiser bis zum Novizen, in einem Lebensalter dargestellt sind, das kaum merklich über die Kindheit hinausgeschritten ist, daß sie alle die gleichen Gesichtszüge tragen, Brüder und Schwestern sind, könnte eine wohlwollende Auslegung als besonders tiefsinnigen Einfall, als Symbol der Unschuld, Sündenreinheit und Familieneinheit bezeichnen; in Wirklichkeit liegt der Fall aber doch so, daß eine ausführende Hand am Werke war, die nur über diesen einen Typus verfügte und ihn mechanisch wiederholte. Diese Schwäche ist so geschickt verdeckt, daß man sie beim oberflächlichen Beschauen des Bildes, vom milden Hauch der Komposition als solcher berührt, kaum gewahr wird.

Wenn man den Engeltypus des Malermönches durchbetrachtet, muß einem eines klar werden: er bedeutet den definitiven Abschluß einer Linie. Ein Mehr von Beseelung und Beseeligung ist nicht denkbar; es müßte dabei das Gefäß der Kunst zerbrechen. Jedes Mehr wäre ein Weniger. Der Gipfelpunkt ist erklommen. Es gibt nur Verweilen oder Abstieg oder — Besteigen eines andern Gipfels.

Sollen wir uns wundern, daß einem modernen Menschen, zumal nordischen Geblüts, der bis zum Zerspringen mit Latendrang und Aktivität gefüllt ist, sich beim Anblick solcher verklärten und vergeistigten Gestalten das Wort „Feminismus“ auf die Zunge legt? Hausenstein hat es ausgesprochen, zugleich aber auch alle Sicherungen um das Wort gelegt, damit es nicht miß-

verstanden und übel gedeutet werde. Es ist eben bei Fra Angelico der „Feminismus“ nichts anderes als die beschauliche Passivität, die den Grundzug aller Mystik bildet, einer Mystik, die bei ihm vom Nimbus einer besonders strahlenden Heiterkeit und Lieblichkeit umflossen ist. Was dieser Maler an mystischer Schau erleidet, ist himmlische Tröstung und Erquickung, nicht Trauer, Leid und Schmerz. Er kennt auch kein Grübeln und keine Probleme, nur hoffnungsfreudige Glaubenssicherheit und Glaubenszuversicht. Auch wo er den Gekreuzigten schaut, sieht er in ihm nicht den gepeinigten Schmerzensmann, sondern den sieghaft verkämpften Überwinder des Leids¹. Welch eine Klust zwischen ihm und Grünewald! Wohl hat auch unser Maler in verhältnismäßig wenigen Fällen, wo es das Thema heischte, die Empfindung des Schmerzes darzustellen versucht. Wie wenig ihm das bei den Verdammten auf den Gerichtsbildern gelungen ist, wurde bereits angedeutet; an den Pforten der Hölle findet seine Vorstellungskraft ihre Grenzen, und man merkt diesen Szenen allüberall das mühsam Erarbeitete und Gequälte an. Das gleiche gilt von der Darstellung des Kindermordes, falls man ihn für dieses Bild überhaupt verantwortlich machen kann. Besser gelingt ihm der Ausdruck still ergebener Trauer, wie etwa in dem wundervollen Kopf des hl. Franz auf dem großen Kreuzigungsfresco im Kapitelsaal von San Marco, bei der Frauengruppe der Kreuzabnahme. Hier ist der Ausdruck wehmütiger Ergriffenheit nicht künstlich gemacht, sondern empfunden und wirkt darum echt und überzeugend. Die Symbolkraft der Farbe, ihre Fähigkeit, Empfindungen zu nuancieren, kennt Fra Angelico nicht, oder vielmehr, er kennt nur die lichte, leuchtende, fast ätherisch durchsichtige Farbe, die so gut als Stimmungsfaktor zu freudigen Szenen paßt. Er wendet seine Skala aber auch dort an, wo ein moderner Maler ganz andere, dunklere Farbenakkorde greifen und damit tiefere Wirkungen erzielen würde. Wir wollen indes von unserem Maler nicht Lösungen erwarten, die erst spätere Zeiten in heißem Ringen gewonnen haben.

Die malerischen Gepflogenheiten des Meisters, die Art, wie er sein Gold, sein Rot, Blau und Grün gebraucht, hat schon frühzeitig die Fabel verbreitet, Fra Angelico sei von der Miniaturmalerei hergekommen. Aber ist es wirklich eine Fabel, eine von den vielen, die Vasari in die Welt gesetzt hat? Gewiß fehlt jeder dokumentarische Nachweis. Es ist auch kein illuminiertes Buch bekannt, dessen Malereien irgendwie die Hand Fra Giovannis erkennen ließen. Aber das Argument aus dem Schweigen der Quellen legt stets große Vorsicht nahe. Es ist in der Tat schwer zu begreifen, wie unser Maler die Zwischenstation der Miniatur so ganz hätte umgehen können. In seinen Klöstern stand diese Kunst ja in voller Blüte. Und nun denken wir uns den Fall: Ein junger Novize wird ins Kloster aufgenommen, der ein mehr als ge-

¹ Schrörs hat in gehaltvollen, gedanken- und aufschlußreichen Aufsätzen, die er unter dem Titel „Studien zu Giovanni da Fiesole“ 1898 in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ veröffentlichte, das künstlerische Lebensprogramm des Meisters mit der damaligen Dominikanermystik und den Schriften der hl. Katharina von Siena in Beziehung gebracht. Es war das ein erster aussichtsreicher, leider nicht wieder aufgenommener Versuch, auf die Quellen der Kunst unseres Meisters zu stoßen. Auf diesem Gebiete harren noch viele Fragen der Lösung. Den Einfluß den der Mystiker Fra Giovanni Dominici auf unsern Künstler ausübte, schildert Maione in *L'Arte* XVII (1914).

wöhnliches Künftlertalent besitzt. Was ist wahrscheinlicher, als daß man ihn vorläufig in der Schreibstube beschäftigt hat? Nimmt man an, daß er als Neuling nur Entwürfe älterer Miniaturen auszuführen hatte, die vielleicht von diesen noch überarbeitet wurden, dann wäre der Umstand erklärt, warum wir keine Miniaturen besitzen, die auf ihn als Urheber schließen lassen. Beißel und Wurm leugnen die Herkunft von der Miniaturmalerei, Hausenstein belegt sie mit beachtenswerten Gründen. Man lese sein achttes Kapitel. Ich möchte die Frage eher bejahen als verneinen. Selbst wenn man bestreitet, daß der Frate zuerst berufsmäßiger Miniator gewesen sei, wird man Einflüsse von dieser Seite her kaum verkennen dürfen. Darauf hat auch Kraus deutlich hingewiesen.

In einer Hinsicht zeigt sich Fra Angelico als echtes Kind seiner Zeit, der aufblühenden Renaissance. Es ist eine fast abgebrauchte Redensart, die Renaissance habe erst das Individuum entdeckt. In dem Lebenswerk Fra Angelicos finden wir immer wieder den Typus mit dem Individuum ringen. Und dieses Ringen dauert sein ganzes Leben hindurch an. Nach dieser Rücksicht betrachtet, sind seine vatikanischen Fresken, die in seine letzte Schaffensperiode fallen, um kein Haar fortschrittlicher als seine ersten Arbeiten. Wenn wir nun in seinem Werk nach besonders ausgeprägten individuellen Köpfen suchen, dürfen wir uns durch die oft so mannigfaltige Haar- und Barttracht nicht täuschen lassen. Hinter solchen Außerlichkeiten birgt sich oft eine durch und durch typische Form. Das gilt z. B. von den Heiligen im Florentiner Gerichtsbild, obwohl der aufmerksame Betrachter immerhin dabei auf manche individuelleren Gestaltungen stößt. Fast noch geringer ist unsere Ausbeute bei dem im übrigen bedeutend besseren Berliner Gerichtsbild. Desgleichen wird man bei der berühmten Krönung Mariä im Ospizio von San Marco unter der großen Schar von Heiligen nur wenigen charakteristisch geformten Gesichtern begegnen. Stets typisch geformt sind Christus und Maria. Es ist die ängstliche Scheu des Meisters, sie durch irgend einen irdisch-menschlichen Zug zu entweihen.

Eine ganz prachtvolle Gestalt ist der hl. Franz im Rahmenwerk der großen Kreuzabnahme mit scharf geschnittenem, aus dem Leben gegriffenen Kopf. Es ist für Fra Angelico bezeichnend, daß er auch das Kleine und Unscheinbare nicht vernachlässigt. Unter den kleinen Dreipaßbildern im Rahmenwerk des gleichen Bildes, die von den wenigsten überhaupt auch nur beachtet werden, finden sich ganz prächtige Köpfe. Eine nicht minder lebensvolle Erscheinung ist der hl. Petrus Martyr im Lünettenbild des Kreuzgangs von San Marco. Die Phantasie des Künstlers ist hier sichtlich von einem ganz bestimmten Modell befruchtet. Ebenso bei dem am Kreuze knieenden hl. Dominikus im gleichen Kreuzgang. Es tut der Feststellung, daß es sich hier um eine bemerkenswerte Annäherung an die Natur handelt, keinen Eintrag, wenn der Maler solche besonders glücklichen Erfindungen immer wieder in ähnlicher Weise variiert. Erst wenn man sich daran macht, die Figuren mit Eigenleben und Eigengestalt in seinen Werken zu suchen, wird man gewahr, wie verhältnismäßig wenig die Funde sind. Es kommen immer wieder dieselben Formen in mäßiger Abwandlung vor. Von der gewaltigen Gestaltenfülle, die Michelangelo über die sizilianische Decke gebreitet hat, sind Fra Angelicos Schöpfungen noch weit entfernt.

Auch beim großen Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco, das an Individuen nicht allzu reich ist, ist der hl. Bernhard schließlich doch nur ein Bruder des hl. Franz, dessen wundervoller Kopf allerdings über hundert andern steht. Schon bedeutend geringer ist der Kopf des hl. Hieronymus, ganz abgesehen davon, daß der historische Charakter des cholerischen Heiligen in keiner Weise getroffen ist. Als Persönlichkeiten im eigentlichen Sinn treten auf diesem Fresko nur noch der hl. Thomas von Aquin und die beiden Bischöfe zu Füßen des Schächers hervor. Damit soll natürlich nichts gegen den sonstigen tiefen Gehalt gerade der rechten Hälfte des Bildes gesagt sein. Zudem handelt es sich um eine Monumentalschöpfung, bei der allzu starke Individualisierung nicht einen Vorzug bedeutet, sondern Abschwächung der mit Recht geforderten Übermenschlichkeit. Größere Mannigfaltigkeit in der Gesichtsbildung offenbaren die sieben Heiligenmedaillons, die den unteren Rand des Bildes umrahmen; selbst der Patriarch Jakob und der Prophet Jeremias auf der Umräumung der Wölbung müssen durch ihr eigenes Gepräge überraschen, wiederum ein Beweis dafür, daß es für Fra Angelico keine Nebensachen gibt. Mehr in allgemeinen, edlen Typen gehalten sind die Figuren bei der Madonna mit Heiligen im Korridor des Dormitoriums von San Marco. Welch ein prächtiger Kopf mit feurigem Auge und männlicher Kraft ist aber der hl. Dominikus auf diesem Bilde! Welche Spannweite an Seele und Charakter zwischen ihm und dem gleichen Heiligen auf dem Zellenbild der Verspottung Christi mit seiner fast knabenhaften Versonnenheit.

Die Domfresken in Orvieto und die Fresken in der vatikanischen Kapelle Nikolaus' V. haben wenig realistische Züge. Selbst so ausgeprägte Köpfe wie die hl. Augustinus, Gregor, Bonaventura und der Hohenpriester beim Verhör des hl. Stephanus sind uns nicht mehr fremd. Die Einmaligkeit jedes menschlichen Wesens darzustellen, galt eben damals überhaupt noch nicht als erstrebenswertes Ziel der Kunst. Zudem waren gerade bei diesen Fresken fremde Hände besonders tätig. Damit kommen wir zum letzten Punkt dieser Studie.

Wir haben bisher geflüchtig eine Frage zurückgestellt, die doch für jeden, der alle Fra Angelico zugeschriebenen Werke kennt, die Frage aller Fragen ist, soweit geschichtliche Erkenntnis erstrebt wird. Der Betrieb mittelalterlicher Künstler war Werkstattbetrieb. Ein Meister sammelte Schüler und Gehilfen um sich, denen er Vorbereitungsarbeiten, bisweilen wohl die Ausführung des Ganzen oder einzelner Teile überließ. Niemand, auch der Besteller nicht, hätte in einem solchen Verfahren einen Verstoß gegen die künstlerische Ehrlichkeit gesehen. Wir urteilen heute anders. Was gäben wir nur darum, wenn wir auch nur von zehn Bildern mit untrüglicher Sicherheit sagen könnten: diese Bilder sind ganz, vom ersten Entwurf bis zum letzten Pinselstrich eigenhändige Schöpfungen Fra Angelicos! So aber müssen wir durch das Mittel einer mit allerlei Fehlerquellen behafteten Stilkritik unsere Ergebnisse mühsam erobern.

Diese so lange vernachlässigte Frage gründlich in Angriff genommen zu haben, ist das Verdienst des Münchener Kunstkritikers Dr. Alois Wurm. In seinem 1907 erschienenen Buch „Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk“ hat er mit nicht geringem Scharfsinn den Anteil des Meisters und den Anteil von Schülern und Gehilfen in den ihm zugeschriebenen

Schöpfungen untersucht. Die künftige Kritik war von Wurms Feststellungen nicht allzusehr begeistert, was wohl der Grund ist, warum die wichtige Frage seit dieser Zeit schläft und nicht mehr vorankommen will. Und doch wird dieses schmale Buch seinen grundlegenden Charakter behalten, auch wenn da und dort die Resultate künftiger Forschung anders lauten werden. Die Rohausscheidung von Gold und Gestein ist geschehen, mögen auch unter den Goldmassen noch manche Steinteilchen, und unter dem übrig gebliebenen Gestein noch manche Goldkörner verborgen liegen. Schon allein der Umstand, daß unter den Fra Angelico zugeschriebenen Werken als ganz eigenhändig nur das kleine Predellenbild der Heimsuchung, eine Verkündigung, ferner etwa siebzehn ganze Figuren, sechzehn Köpfe und eine flüchtige Zeichnung übrig bleiben, macht es wohl klar, daß die tatsächlichen Verhältnisse nicht ganz so liegen können. Gleichwohl dürfte es heute nicht mehr vorkommen, daß Veröffentlichungen über Fra Angelico mit Bildern geschmückt werden, die offensichtlich Schulgut sind. Zwei der neuesten Bücher, das von Hausenstein und das von Nasse, sind in dieser Hinsicht nicht vorbildlich. Nasse bringt sogar als Titelbild eine farbige Reproduktion, deren Original nichts mit Fra Angelico zu tun hat. Ich selbst habe vor dreizehn Jahren sämtliche Aufstellungen Dr. Wurms vor den Originalbildern in Florenz, Cortona, Perugia, Orvieto und Rom eingehend nachgeprüft und meine Eindrücke dieses Jahr wieder aufgefrischt.

Die Hauptschwierigkeit ist, wie schon bemerkt, die, daß wir eine absolute Norm nicht besitzen. Kein einziges Werk des Meisters ist uns als durchaus eigenhändige Arbeit beglaubigt. So müssen wir uns notwendigerweise erst den Typus der Kunst Fra Angelicos im Geiste rekonstruieren, wobei subjektive Einschätzungen nur allzu leicht einfließen. Ganz abgesehen davon, daß man in der Frage, was nun bei den zahlreichen Werken und noch zahlreicheren Einzelheiten das Beste ist, nicht selten verschiedener Meinung sein kann, ist offenbar schon die These, daß nur das Beste und jedes Beste vom Meister selbst herrührt, alles Minder Gute dagegen Schülern und Gehilfen zuzuweisen ist, ein aprioristischer Schluß, der gewiß nicht immer die historische Wahrheit treffen wird. Das „interdum dormitat Homerus“ gilt auch für jene Zeit und diesen Künstler, wie es noch für jeden unserer heutigen Künstler gilt. Warum sollte ferner nicht auch ein besonders geschickter Gehilfe bisweilen etwas hervorragend Gutes zustande gebracht haben, was auch der Meister nicht besser hätte machen können und dessen uneingeschränktes Lob finden mußte?

Nach dieser Vorbemerkung möchte ich näher auf einige der wichtigsten Werke eingehen, ohne auf die vielfach recht schwierige und keineswegs festgelegte Chronologie Rücksicht zu nehmen.

Warum das große Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco, das doch etwa zwanzig Jahre vor dem Tode des Meisters begonnen wurde, nicht fertiggestellt ist, wird wohl immer ein Geheimnis bleiben. Daß der Hintergrund nur vorbereitet ist, hat schon Douglas wahrgenommen; Wurm fand, daß auch an den Figuren der linken Seite manches unfertig ist. Das gleiche gilt aber auch von der rechten Seite. Das Mantelfutter des neben dem hl. Dominikus stehenden Bischofs ist überhaupt noch nicht mit Farbe überdeckt; man sieht nur einige andeutende rotbraune Skizzenlinien, genau wie bei der Madonna links. Daß bei diesem Bild Meister und Gehilfen zusammen-

wirkten, ist eigentlich schon von vornherein anzunehmen. Es gibt aber auch Partien, bei denen man auf den ersten Blick ungeübte Schülerhände gewahrt, wie etwa die beiden letzten Figuren der linken Seite, die hl. Magdalena mit ihrem verworren gefalteten Mantel. Warum aber auf der rechten Seite bloß die Köpfe und nicht auch, zum Teil wenigstens, die Gewandung dem Meister zugeteilt werden könnte, will nicht recht einleuchten, ebensowenig, warum gerade der Kopf der heiligen Jungfrau die Hand des Meisters verraten soll, der doch fast unangenehm scharf geschnitten ist und einen Typus aufweist, den wir sonst bei unserem Künstler nicht finden. Hausenstein ist auf dieses Bild nicht gut zu sprechen. Ob er so ganz unrecht hat, wenn er es andern Schöpfungen des Frate gegenüber etwas trocken findet? Vielleicht erklärt sich der unfertige Zustand des Bildes gerade daraus, daß der Meister selbst die Freude daran verloren hat.

Die Kreuzgangbilder in San Marco wie auch die oberen Korridorbilder wird man ruhig dem Meister zuteilen dürfen. Jedenfalls müssen wir mit Wurm den Kreuzfigus mit dem Knieenden hl. Dominikus im Kreuzgang als ganz eigenhändige Arbeit gelten lassen. Das Werk ist in jeder Hinsicht ideal, weit mehr als das Kreuzbild in San Domenico, bei dem das geneigte verkürzte Haupt und der eingeschnürte Leib Zweifel erregen können, so vollendet auch die Ausführung ist. In der Wertung der zahlreichen Zellenbilder wird man im allgemeinen die Feststellungen Dr. Wurms anerkennen. Etwas mehr Spuren der Meisterhand dürfte man trotzdem finden, so bei der Grablegung mit ihrer einheitlichen und herrlichen Farbengebung, bei den zwei Figuren rechts vom Gekreuzigten in Zelle vier, bei der ganzen Verspottung Christi (nicht nur bei der Figur des hl. Dominikus), bei den Frauen am Grabe, bei der Krönung Mariä, bei der herrlichen Darstellung im Tempel, bei den zwei Heiligen rechts von der Taufe Christi, beim Dominikaner neben der Kreuztragung, beim Ölberg, bei der Anbetung der Könige, bei der Versuchung und Annagelung. Volle Sicherheit wird man in allen diesen Dingen niemals finden.

Unter den Predellenbildern im Gesù von Cortona dürfte die Vermählung Marias eine bessere Note verdienen. Zumal die beiden Jünglinge links vom hl. Joseph sind ganz prächtige Gestalten. Eine auffallend geringe Wertung findet bei Wurm das Altarbild der Verkündigung im gleichen Raum, während z. B. Kraus und Hausenstein gerade diese Darstellung des Geheimnisses für die beste von allen halten, die auf Fra Angelico zurückgehen. Ich muß mich hier diesen beiden anschließen, trotz der von Wurm gewiß richtig beobachteten anatomischen und sonstigen Unzulänglichkeiten. Gewiß weht in diesem Bild unbeschadet der Renaissancehalle weit mehr mittelalterlicher Geist als bei den Verkündigungen von San Marco, aber die Idealität demütiger Hingabe, das überirdisch feine Madonnenantlitz, das wundervoll leuchtende, in ein feines Graurot gestimmte Kolorit — das Rot und Blau der Kleidung Marias sind das gleiche wie auf der gerühmten Heimsuchung — machen es mir nicht zweifelhaft, daß Fra Angelico nicht nur den Entwurf geschaffen, sondern auch zum mindesten den Hauptanteil an der Ausführung hatte.

Die Annunziata-Tafeln sind stark mit Gehilfenarbeit durchsetzt. Gleichwohl wird man sich mit dem radikalen Ergebnis Dr. Wurms, daß bei diesen zahlreichen und figurenreichen Einzelbildern einzig der obere Teil der Madonna in der Anbetung der Könige eigenhändige Arbeit des Meisters sei, nicht recht befreunden können. Schon die Geburt Christi möchte ich trotz der teilweise schlechten Erhaltung dem Meister zuschreiben, ganz bestimmt aber (mit Hausenstein) die Flucht nach Ägypten. Ferner den Christus bei der Geißelung, die drei äußersten Figuren rechts beim Engel am Grabe. Feine Ausführung, weiches und zartes Kolorit zeichnen die Darstellung der Kreuzabnahme aus, während die schematische Durchbildung der Köpfe weniger anspricht.

Daß das Berliner Gerichtsbild Fra Angelicos „das einzige Bild außerhalb Italiens ist, an dem sich der wirkliche Charakter von Angelicos Kunst einigermaßen studieren läßt“,

wird man Dr. Wurm ohne Bedenken zugeben. Seine scharfsichtige Kritik kann man sich in jeder Zeile zu eigen machen. Nicht so leicht aber seine Feststellung, daß für das Berichtsbild im Ospizio von San Marco nicht einmal eine Skizze von der Hand des Meisters herrühre. Daß von der ausführenden Hand des Meisters nichts zu sehen ist, kann freilich nicht in Abrede gestellt werden; diese Malerei ist viel zu roh und derb. Die Mangelhaftigkeit, ja Häßlichkeit der kompositionellen Anlage könnte nun allerdings die kühne Behauptung des Kritikers rechtfertigen, ließe nicht die Schilderung des Paradieses doch wieder Zweifel aufkommen. Gewiß ist auch hier die Ausführung nicht viel besser als in den übrigen Teilen, aber die Idee, wie sich aus der Schar der Heiligen der Engelreihen löst, ist doch viel zu gut und künstlerisch gepackt, als daß man lediglich eine freie Nachahmung der gleichen Szene im Berliner Bild annehmen möchte.

Herrlich und geschlossen ist die Komposition der Krönung Mariä im Ospizio von San Marco. Leider wurde die Ausführung vielfach Schülern überlassen, wenn auch vielleicht nicht in dem Maße, wie Dr. Wurm annimmt. Im ganzen aber hat er das Bild durchaus richtig beurteilt, eine Leistung, die um so höher zu werten ist, als die Kritik bis dahin geradezu die Augen verbunden hatte.

Das große Bild der Kreuzabnahme ist von einer außerordentlich warmen, klaren und lichten Farbigkeit, nicht im Sinne unserer modernen Tonalität, sondern ganz im alten Sinne zerstreuter Lokalfarben. Die Komposition ist vom Meister, aber auch Teile der Ausführung. Daß Beziehungen obwalten zwischen diesem Bild und der Annalena-Madonna (die von Dr. Wurm entschieden zu gering eingeschätzt wird, während Hausenstein sie zu den „maßgeblichen“ Werken des Meisters zählt), ist leicht erkennbar. Scharfe Grenzen zu ziehen, wo die Meisterarbeit aufhört und die Schülerhand tätig ist, ist gerade bei diesem Bilde unmöglich. Daß die knieende, teilweise schlecht übermalte Figur rechts mit dem dilettantisch hingefügten Lockenhaar und dem plump gearbeiteten Gewand und der neben ihr stehende härtige Mann mit seinem faden, ausdruckslosen Gesicht nicht von Fra Angelico sein kann, sieht man ja sofort; warum aber nicht die stehende Figur mit der Dornenkrone und den Nägeln, wo sie doch so individuelle Züge und ein so gut durchmodelliertes faltiges Kleid trägt?

Daß bei den Fresken in Orvieto und Rom ein großer Teil der Ausführung Gehilfen anvertraut war, wurde bereits bemerkt. Sie haben sich mehr oder minder gewissenhaft an die Entwürfe des Meisters gehalten. Bei vielen Köpfen tritt ein Fra Angelico fremder Typus klar in Erscheinung. Ist Benozzo Gozzoli der Hauptgehilfe gewesen, so müssen wir uns immerhin wundern, daß er die eigene Art so bescheiden der des Meisters unterordnete. Für den verkehrt angelegten und zu kurzen Fuß der stehenden Jünglingsfigur im Verhör der hl. Laurentius darf Benozzo sicherlich nicht verantwortlich gemacht werden. Dafür war er denn doch ein zu guter Maler. Ich glaube überhaupt nicht, daß der geradezu unbegreifliche Fehlgriff in die Entstehungszeit des Bildes fällt, da damals ja die Entwürfe des Meisters vorlagen, sondern in die Zeit, wo die Fresken zuerst unter Gregor XIII., dann später noch dreimal restauriert wurden. Zu alledem ist der eine Fuß auch noch beschuht, der andere nicht. Eines fühlt man alsbald vor diesen Bildern: die Renaissance ist bereits durchformendes Prinzip, nicht mehr bloß äußeres Anhängsel wie in so vielen andern Bildern Fra Angelicos. Die Berührung mit Masaccio ist hergestellt.

Die Zeit, in der Fra Angelico lebte, war eine Zeit lebhafter Gärung, ein Wettstreit zwischen Mystik und Aktivismus, der binnen kurzem mit dem Sieg des Aktivismus endete. Es ist eigentlich selbstverständlich, daß unser Maler, der dem an Mystikern und Mystikerinnen so reichen Dominikanerorden angehörte, in seiner Kunst die alten geheiligten Traditionen weitererbte. „Die Quelle seiner Kunst ist weder die naive Harmlosigkeit des Kindesglaubens,

wie moderne Beurteiler an ihm zu rühmen pflegen, noch die tränenfeuchte Frömmigkeit des einfältigen Klosterbruders, an der andere sich erbauen, sondern die gedankenlichte und empfindungswarme Mystik des betrachtenden Theologen.“¹ Daß er am Ende dieser künstlerisch-mystischen Richtungen steht, müßten wir schon, selbst wenn wir es nicht aus der Geschichte wüßten, aus der Aufweichung und Auflockerung der alten starken Form schließen, die immer das Zeichen nahender Auflösung ist.

Auch in unserer Zeit ringen Mystik und Aktivismus. Dürfen wir da von Fra Angelico als Erzieher reden? Darf er für die Kunst unserer Zeit, zumal der religiösen, als Vorbild gelten? Schienentwege sind eine Erfindung der Neuzeit. Auch unsere Kunst läuft auf Schienentwegen, richtet sich nach Programmen und theoretisch unterbauten Weisungen. Das scheint in Anbetracht des herrschenden Subjektivismus unserer Kunst paradox. Und doch ist es so. Die Naivität des Schauens ist uns abhanden gekommen. Unsere Kunst ist ferner mit Problemen aller Art beschwert, formalen, psychologischen, technischen. Die Sterne einer objektiv strahlenden Wahrheit leuchten nicht mehr oder sind doch mit Nebelschleiern verhüllt. Unter diesen Rücksichten könnte allerdings Fra Angelico auch unserer heutigen Kunst noch manche wichtigen Lehren geben. Ich meine freilich, wir müßten, wenn wir uns überhaupt von der Vorzeit belehren lassen möchten, über Fra Angelico hinaus zurückgehen in jene fernen Zeiten, wo die Form noch, ich möchte sagen, aus Erz geschmiedet und nicht aus Ton geknetet war. Wir müßten zurück, nicht um die altehrwürdigen Formen zu kopieren, das wäre kein Zeichen selbstbewußter Künstlerkraft, sondern um uns wieder mit dem alten Geist zu erfüllen, der dann von selbst, wenn er nur stark und kräftig genug geworden ist, die moderne hieratische Form schafft, nach der unser Sehnen geht.

Josef Kreitmaier S. J.

¹ So Schrörs in der bereits erwähnten Aufsatzreihe.