

Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus und Kreuzigung Petri

Lippi, Filippino

um 1481 bis 1485

Italien; Florenz; Santa Maria del Carmine

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus und Kreuzigung Petri

Bildnis 1

→ Lippi, Filippino

→ Masaccio

Bildnis 2

→ Lippi, Filippino

Diskussion: Ein klarer Favorit

Literaturverzeichnis

Künstler: Lippi, Filippino

Zusammenhang: Die Brancacci-Kapelle und die darin vermuteten Selbstbildnisse

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Alternativtitel Deutsch:	Disput von Petrus und Paulus mit dem Magier Simon vor Kaiser Nero und Kreuzigung Petri; Die Disputation mit Simon dem Magier und die Kreuzigung des hl. Petrus
Titel in Originalsprache:	Disputa di Simon Mago e crocifissione di san Pietro; La disputa con Simon Mago e la crocifissione di San Pietro; San Pietro e Simon Mago davanti a Nerone e il martirio di San Pietro; Il Giudizio di Pietro e Paolo

	e la Crocefissione di Pietro; S. Pietro, in compagnia di S. Paolo, sfida Simon Mago davanti a Nerone, Crocefissione di S. Pietro
Titel in Englisch:	Disputation with Simon Magus and Crucifixion of St. Peter
Datierung:	um 1481 bis 1485
Anmerkungen zur Datierung:	Die Angaben zur Datierung von Filippinos Tätigkeit in der Brancacci-Kapelle variieren von 1480-1488.
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Florenz; Santa Maria del Carmine
Lokalisierung (Detail):	Cappella Brancacci; rechte Wand (mit Blick auf den Altar); unteres Register; (Teil der malerischen Gesamtausstattung, bestehend aus: vier Evangelisten (Gewölbe, nicht erhalten); Szenen aus dem Leben des hl. Petrus (davon die zwei Bilder in den Lünetten und die Bilder links und rechts des Fensters an der Altarwand nicht erhalten); Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies; Reste eines Wandbildes unterhalb des Fensters; ornamentales Blattwerk in der Fensterlaibung mit zwei erhaltenen Köpfen in Medaillons; das Gewölbe und die Lünetten wurden in den 1740ern zerstört und von Agostino Meucci und Carlo Sacconi übermalt, der Eingang in die Kapelle wurde von Joseph Chamont umgestaltet)
Medium:	Wandbild
Material:	Fresko; Secco
Bildträger:	Wand
Ikonografische Bezeichnung:	Disput mit Simon Magus; Martyrium vor Nero
Iconclass:	73F21536 - contest between Peter and Simon Magus on the Forum (the dispute before Nero; Paul may be present); 73F2165 - Peter crucified upside down
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	erste Ausmalungsperiode (Masolino und Masaccio, ca. 1423-1428): Felice di Michele di Piuvichese Brancacci (1382-ca. 1447, Seidenkaufmann, Politiker und Diplomat); für die zweite Ausmalungsperiode (Filippino Lippi, 1481-1485) werden unterschiedliche AuftraggeberInnen angegeben: Compagnia di Santa Maria del Popolo (gegründet 1460; die Laienschwestern hielten ihre religiösen Zusammenkünfte in der Kapelle ab); Nachfahren der Familie Brancacci; Lorenzo de' Medici (1449-1492); Mönche des Karmeliterklosters, wobei Tommaso Soderini (1403-1484/85) als wichtiger Geldgeber von Santa Maria del Carmine vermutlich ein Mitspracherecht hatte
Provenienz:	in situ; bei einem Brand der Kirche 1771 wurden die Fresken der Kapelle vom Ruß geschwärzt, blieben ansonsten jedoch verschont
	teilöffentlich

Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	
--	--

Rejaie gibt 1480–1485 als Datierung an und listet auch weitere Datierungsvorschläge; Borsook und Roettgen datieren auf 1481–1485 und Eckstein auf 1481–1488.¹ Zur Ausstattung der Kapelle² und zur Provenienz.³ Zu den Stiftern: zum Stifter der ersten Ausmalungsperiode;⁴ zu den Stiftern der zweiten Ausmalungsperiode: Compagnia di Santa Maria del Popolo,⁵ Nachfahren der Familie Brancacci,⁶ Lorenzo de' Medici⁷ bzw. Mönche des Karmeliterklosters.⁸

Verweise

1. Rejaie 2006, 152; Borsook 1980, 63; Roettgen 1996, 92; Eckstein 2014, 201.↵

2. Joannides 1993, 313.↵

3. Procacci 1932, 149–151, 158 zitiert nach Ahl 2002a, 6 und Ahl 2002b, 139.↵

4. Das genaue Sterbejahr von Felice Brancacci ist nicht bekannt, für circa 1447 sprechen sich jedoch etwa Joannides 1993, 314 oder Posselt in Vasari/Lorini/Posselt 2011, 70 (FN 10) aus. Zur Rolle der Familie Brancacci und insbesondere von Felice Brancacci für die Brancacci-Kapelle siehe Ahl 2002b, 143–145; Eckstein 2014, 66–73; Salucci 2014, 33–38.↵

5. Im Anschluss an Molho 1977, 83 findet diese Annahme in der Forschungsliteratur die größte Anhängerschaft.↵

6. Diese Möglichkeit erwähnen etwa Joannides 1993, 315; Roettgen 1996, 92.↵

7. Zambrano in Zambrano/Nelson 2004, 188. Eckstein 2014, 202f lehnt Zambranos Vorschlag ab.↵

8. Ebd.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von rechts
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur beim Thron Petri
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	aufrecht; Körper zur Bildmitte ausgerichtet; Kopf zum Betrachter gedreht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Figur überschritten vom gemalten Pfeiler rechts sowie stark überschritten von der zweiten Figur von rechts (mit roter Kopfbedeckung), sodass vom Körper lediglich kleine Ausschnitte sichtbar sind; Positionierung an einer Bildschwelle: die Wand, vor der die Figur steht, liegt im Schatten, wodurch ersichtlich wird, dass die Figur gewissermaßen ums Eck zur Hauptszene dieses Bildfelds (Disput) steht; sie blickt zum Betrachter; die nebenstehende Profilfigur ist im Vergleich dazu durch ihre Positionierung an der Mauerecke deutlicher auf die Disput-Szene bezogen, der sie auch mit ihrem Blick gebannt zu folgen scheint; diese Zweiergruppe korrespondiert formal stark mit der Dreiergruppe rechts der Kreuzigungs-Szene im selben Bildfeld

Kleidung:	ohne Auffälligkeiten; einfache, blaue Kopfbedeckung; rötliches Gewand mit grünlichem Kragen und weißem Halsabschluss (evtl. Kragen eines darunter getragenen Hemdes)
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Figur unmittelbar links davor mit der roten Kopfbedeckung; ein Porträt Antonio Pollaiuolos wird in der Figur mit Profil nach links hinter Neros ausgestrecktem Arm gesehen; Dreiergruppe am rechten Rand der Kreuzigung Petri im selben Bildfeld, davon die Figur im Dreiviertelporträt vorgeschlagen als weiteres Selbstbildnis Filippinos oder als Sandro Botticelli und die Profilfigur vorgeschlagen als Sandro Botticelli; zugeordnete Personen Teil einer Dreiergruppe von Männern, davon die Figur rechts im Profil vorgeschlagen als Sandro Botticelli von Vasari; zwei Männer am rechten Bildrand, davon die rechte Figur ebenfalls vorgeschlagen als Selbstbildnis Filippino Lippis

Im Umkreis des vorgeschlagenen Selbstporträts sind einige Figuren angeführt, die unterschiedliche Identifizierungen erfahren haben: Die Figur unmittelbar links davor mit der roten Kopfbedeckung wurde als Bildnis Botticellis gesehen¹ und ein Porträt Antonio Pollaiuolos wird in der Figur mit Profil nach links hinter Neros ausgestrecktem Arm erkannt.² In der Dreiergruppe am rechten Rand der Kreuzigung Petri im selben Bildfeld ist die Figur im Dreiviertelporträt als weiteres Selbstbildnis Filippinos (siehe Selbstbildnis in Figur 2) vorgeschlagen³ oder als Sandro Botticelli;⁴ die Profilfigur ist von Vasari als Sandro Botticelli vorgeschlagen⁵ (siehe Vorbemerkung zu Botticelli).

Verweise

-
1. Meller 1961, 282-287 schlägt vor, in dieser Profilfigur ein Bildnis Botticellis zu sehen, sodass Filippino im Bildfeld zwei Doppelbildnisse mit dem älteren Meister eingebracht hätte. Siehe dazu Forschungsstand. Mellers Vorschlag wird tendenziell – etwa von Zambrano in Zambrano/Nelson 2004, 196, 201 – abgelehnt.↔
 2. Vasari/Lorini/Zeller 2010, 43, 141 (Anm. 13).↔
 3. Mengin 1932, 150.↔
 4. Etwa von Baldini 1984, 16 (der Autor erwähnt diese Identifizierung nicht im Text, aber in einer Bildunterschrift); Bo/Mandel 1967, 83f; Deimling 2005, 8; Sleptzoff 1978, 114f.↔
 5. Vasari/Lorini/Zeller 2010, 44.↔

Forschungsergebnis 1: Lippi, Filippino

Künstler des Bildnisses:	Lippi, Filippino
Status:	weitgehend anerkannt
Andere Identifikationsvorschläge:	Eine Zeit lang galt die Figur irrtümlich als Selbstbildnis Masaccios (siehe Selbstbildnis).

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Vasari	1568		43f	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
			Vasari, Lorini et al. 2010 - Giorgio Vasari		
Bejahend	Milanesi	1878	Vasari 1878 - Le vite de' più eccellenti	312-317	-
Bejahend	Benkard	1927	Benkard 1927 - Das Selbstbildnis vom 15	10f	-
Bejahend	Mengin	1932	Mengin 1932 - Le deux Lippi	145, 150	-
Bejahend	Steinbart	1948	Steinbart 1948 - Masaccio	65f	-
Bejahend	Ragghianti	1960	Ragghianti 1960 - Filippino Lippi a Lucca	33f	-
Bejahend	Meller	1961	Meller 1961 - La cappella Brancacci	282-287	-
Bejahend	Sleptzoff	1978	Sleptzoff 1978 - Men or Supermen	132	-
Bejahend	Berti in Berti/ Baldini	1991	Berti, Baldini 1991 - Filippino Lippi	19	-
Bejahend	Asemissen/ Schweikhart	1994	Asemissen, Schweikhart 1994 - Malerei als Thema der Malerei	67, 75 (Anm. 22)	-
Bejahend	Roettgen	1996	Roettgen 1996 - Wandmalerei der Frührenaissance in Italien	97	-
Bejahend	Roesler-Friedenthal	1998	Roesler-Friedenthal 1998 - Das Porträt des Künstlers	191f	-
Bejahend	Horký	2003	Horký 2003 - Der Künstler ist im Bild	83, 94-97	-
Bejahend	Rejaie	2006	Rejaie 2006 - Defining Artistic Identity	163-167, 230	-
Bejahend	Eckstein	2014	Eckstein 2014 - Painted Glories	206	-
Bejahend	Salmi	[1950]	Salmi [1950] - Masaccio	10	-

Bereits Vasari (1568) berichtet von einem Selbstbildnis, das Filippino Lippi in den Fresken der Brancacci-Kapelle angebracht habe, es geht allerdings aus dem Text nicht klar hervor,

wo sich dieses Selbstbildnis befindet. Vasari beschreibt zunächst Porträts in der Auferweckung des Theophilus-Sohnes und Petrus in Cathedra und wechselt dann recht abrupt zu Porträts in Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus und Kreuzigung Petri. Neben einem Bildnis des Antonio Pollaiuolo habe Filippino sich hier auch selbst „als der junge Mann, der er damals war“ gemalt. Später habe er sich nie wieder selbst porträtiert.¹ Über den PorträtHolzschnitt, den Vasari für die Vita Filippinos verwendet, lässt sich feststellen, dass Vasari den Maler in der rechten Randfigur sah.²

Milanesi (1878), der Vasaris Viten herausgibt, schreibt, Vasaris Beschreibung der Selbstbildnisse in der Brancacci-Kapelle sei vielleicht deswegen etwas verwirrend, weil dieser die Reihenfolge der Bildfelder nicht richtig in Erinnerung hatte. Die Vitenbildnisse lieferten aber Klarheit. Bei Milanesi wird teils auch ältere Literatur in die Diskussion miteinbezogen.³

Für Benkard (1927) hat Filippino sein Selbstbildnis „in nicht zu verkennender Weise“ in der rechten Randfigur der Szene des Disputs mit Simon Magus eingebracht. Er sieht im Vergleich zu den Selbstbildnissen von Filippinos Vater Fra Filippo Lippi Zeichen der „langsam fortschreitende[n] Lockerung des Persönlichkeitsbewußtseins“ und schreibt, Filippinos Selbstbildnis entspreche insbesondere dank seines physiognomischen Charakters dem „Typus der Zeit“, dem auch die integrierten Selbstbildnisse in der Sixtinischen Kapelle angehören.⁴

Mengin (1932) bezeichnet das Selbstbildnis Filippinos in der hier diskutierten Figur als Signatur. Der Autor dürfte zuerst die Meinung vertreten haben, dass sich der Maler im Bildfeld ein weiteres Mal darstellte (siehe Selbstbildnis in Figur 2).⁵

Steinbart (1948) meint, Filippino könnte Masaccios Selbstbildnis bei der Kathedra Petri erkannt und zum Anlass genommen haben, sein eigenes auf der gegenüberliegenden Wand ebenfalls am rechten Bildrand einzufügen, wobei Filippinos Selbstbildnis in Assistenz im Vergleich zu Masaccios bereits weniger bescheiden gestaltet sei.⁶

Auch Salmi (1950) ist davon überzeugt, dass Filippino sein Selbstbildnis in der rechten Randfigur des Disputs eingebracht hat, der junge Mann wirke blass und melancholisch, aber gleichzeitig sehr lebendig in der Art, wie er seinen Blick zum Betrachter wendet.⁷

Ragghianti (1960) geht davon aus, dass Filippino zwei Selbstbildnisse in das hier diskutierte Bildfeld einfügte (siehe auch Selbstbildnis in Figur 2). Die beiden Figuren in Dreiviertelansicht unterscheiden sich laut Ragghianti sowohl im Malstil als auch im dargestellten Alter. Beides führt der Autor auf einen angenommenen zeitlichen Abstand von etwa sieben Jahren zwischen der Ausführung des ersten (Kreuzigung, kurz vor 1480) und des zweiten (Disput, um 1487) Selbstbildnisses zurück.⁸

Meller (1961) folgt der Einschätzung, dass Filippino zwei Selbstbildnisse im hier diskutierten Bildfeld einfügte. Auch er hält das Selbstbildnis bei der Kreuzigung Petri (siehe Selbstbildnis in Figur 2) für das frühere und das beim Disput für das spätere. Die beiden Selbstbildnisse würden wie zwei Signaturen am Beginn und am Ende der Tätigkeit Filippinos in der Brancacci-Kapelle stehen, wobei Meller davon ausgeht, dass Filippino um

1482 mit der Kreuzigung begann, anschließend die restlichen Teile bearbeitete und um 1488/89 mit dem Disput endete.

Bereits Vasari nimmt für sein Vitenbildnis des Sandro Botticelli die Figur zum Vorbild, die im Profil neben dem mutmaßlichen Selbstbildnis Filippinos bei der Kreuzigung zu sehen ist (siehe Vorbemerkung zu Botticelli). Meller geht entsprechend davon aus, dass Filippino hier ein Doppelbildnis zusammen mit seinem Meister malte, und stellt eine Verbindung zum mutmaßlichen, von Botticelli gemalten Doppelbildnis in den Versuchungen Christi in der Sixtinischen Kapelle her, das der Autor nur wenig früher datiert. Ein drittes Doppelbildnis der beiden Künstler sieht Meller in der hier diskutierten rechten Randfigur des Disputs und der Profilfigur links davon. Seiner Ansicht nach sind Filippino und Botticelli im Vergleich zu den Doppelbildnissen in der Kreuzigung in demselben Bildfeld und in der Sixtinischen Kapelle deutlich gealtert. Meller interpretiert diese wiederholten Doppelbildnisse als Belege einer andauernden Freundschaft.⁹

Sleptzoff (1978) sieht das hier diskutierte Selbstbildnis Filippinos von Botticelli beeinflusst: „the face tends to resemble the ideal to which Botticelli had given plastic expression.“¹⁰

Berti (1991) beschreibt die hier diskutierte Figur als selbstbewusst und zugleich bescheiden und sieht das Selbstbildnis eines sensiblen Künstlers.¹¹

Asemissen und Schweickhart (1994) merken an, dass sich Filippino als Randfigur einfügt, also an einem Ort, der schon hundert Jahre zuvor etwa von Agnolo Gaddi für integrierte Selbstbildnisse verwendet wurde. Die Autoren vergleichen Filippinos Selbstbildnis weiters mit jenem Botticellis in der Del-Lama-Anbetung.¹²

Roettgen (1996) macht darauf aufmerksam, dass Filippinos Selbstbildnis in Beziehung zu jenem Masaccios diagonal gegenüber bei der Kathedra Petri steht und auf dieses „antwortet“.¹³

Auch wenn sie nach Meinung der Autorin nicht beweisbar ist, diskutiert Roesler-Friedenthal (1998) doch die bereits von Ragghianti¹⁴ (siehe Selbstbildnis in Figur 2) vorgebrachte These, Filippino könnte sich im Fresko mit Disput und Kreuzigung zweimal selbst in Gesellschaft seines Malerkollegen Sandro Botticelli porträtiert haben. „Beweggründe wie Verehrung für den Lehrer, Stolz auf den Schüler und Anerkennung durch die Kollegen, die Vasari wiederholt als Motivationen künstlerischer Selbstdarstellung anführt, wären somit auch für die Ausmalung der Branacci-Kapelle gegeben – vorausgesetzt, die Identifikationen der Künstlerporträts sind zutreffend.“¹⁵ Dieser soziale und bildliche Kontext, den Vasari hervorhebt, sei in der Forschung bisher generell vernachlässigt worden.¹⁶

Horký (2003) geht davon aus, dass sich Filippino zweimal im hier diskutierten Bildfeld dargestellt hat – einmal am rechten Rand und ein weiteres Mal in der barhäuptigen Figur in Dreiviertelansicht am rechten Rand der Kreuzigung Petri (siehe Selbstbildnis in Figur 2). Zwar scheine die Figur in der Bildmitte, wie bereits Ragghianti (siehe oben und Forschungsstand zu Selbstbildnis in Figur 2) meinte, jünger zu sein, dennoch nimmt Horký an, dass die beiden Figuren zur selben Zeit gemalt wurden. Die Umrisslinien der beiden Köpfe seien so ähnlich, dass wohl beide Male dieselbe Vorzeichnung verwendet worden sei.

Die beiden Bildnisse würden sich allerdings im Malstil unterscheiden.¹⁷

Wie andere Maler vor ihm stelle sich Filippino in der Rolle eines Augenzeugen oder Erzählers bzw. als Autor dar und trete zweimal in Erscheinung, um den Betrachter so durch die Bilderzählung zu begleiten. Mit dem Blick aus dem Bild spreche Filippino den Betrachter im Sinne einer visuellen Apostrophe direkt an, sodass sich jeder einzeln aus der Menge der Betrachter herausgehoben fühle.¹⁸

Anhand der beiden Selbstbildnisse Filippinos formuliert Horký schließlich noch ihre These des Zusammenfallens von Erzählzeit und erzählter Zeit im Augenblick bzw. im apostrophierenden Blick: Man könne wie in der Literatur auch bei Bildern zwischen diesen beiden Zeiträumen, also zwischen dargestellter Zeit und Wahrnehmungszeit, unterscheiden. Ein Blick aus dem Bild jedoch „dauert immer exakt so lange, wie der Blick des Betrachters auf ihm ruht.“¹⁹

Rejaie (2006) sieht in den beiden vorgeschlagenen Selbstbildnissen Filippinos im hier diskutierten Bildfeld nicht genügend Übereinstimmungen, um davon auszugehen, dass es sich beide Male um Porträts desselben Mannes handle. Auch ein möglicher zeitlicher Abstand zwischen den beiden Bildnissen kann die Autorin nicht überzeugen, würden sich doch Gesichter innerhalb weniger Jahre nicht so stark verändern, um die Unterschiede insbesondere im Bereich der Augen, der Nase und der unteren Gesichtshälfte zu erklären. Sie gibt der rechten Randfigur den Vorzug, weil diese bereits von Vasari identifiziert wurde. Zwar war Filippino bereits verstorben, als Vasari zur Welt kam, Rejaie kann sich aber vorstellen, dass es noch Menschen gab, die wussten, wie Filippino ausgesehen hatte und Vasari zeigen konnten, wo er sich in der Brancacci-Kapelle porträtiert hatte. Wären damals zwei Selbstbildnisse bekannt gewesen, hätte Vasari das sicher erwähnt.²⁰

Für die Autorin erfüllt das Selbstbildnis zum einen die Funktion einer Signatur und zum anderen die bei Alberti beschriebene Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Betrachters mittels eines auf ihn gerichteten Blickes einzufangen und dann - etwa wie hier mithilfe einer zweiten Person, die im Profil Richtung Bildinneres dargestellt ist - auf die dargestellten Szenen umzuleiten.²¹

Filippino führte in der Brancacci-Kapelle das Werk seiner Vorgänger fort und tat dies auf eine der Einschätzung Rejaies nach sehr einfühlsame, den eigenen Stil zurücknehmende Weise. Dementsprechend inkludiert er auch sein Selbstbildnis an bescheidener Stelle. Rejaie beobachtet dabei eine klare Bezugnahme Filippinos auf das Selbstbildnis Masaccios auf der gegenüberliegenden Wand bei der Kathedra Petri und spekuliert sogar, Filippino könnte Masaccios auf Petrus zeigenden Arm nicht nur entfernt haben, um eine anmaßende Geste zu tilgen, sondern auch, um Masaccios Selbstbildnis seinem eigenen ähnlicher zu machen.²²

Eckstein (2014) befürwortet beide vorgeschlagenen Selbstbildnisse Filippinos in Disput und Kreuzigung und hebt unter Bezugnahme auf Zambrano insbesondere hervor, dass der Maler auch Porträts befreundeter Künstler mit Verbindung zum Stadtteil, in dem die Kirche Santa Maria del Carmine steht, inkludierte. Er identifiziert diese mit den üblicherweise dafür vorgeschlagenen Figuren: Sandro Botticelli sei in der Profilfigur bei der Kreuzigung wiedergegeben, Antonio Pollaiuolo, der bereits Filippinos Vater Fra Filippo Lippi freundschaftlich verbunden war, im Mann mit roter Kopfbedeckung hinter dem

ausgestreckten Arm Neros. Ablehnend äußert sich Eckstein zu den Thesen Mellers (zwei Porträts von Botticelli, Bildnisse und Selbstbildnisse mit großem zeitlichen Abstand gemalt (s. o.)), die er insgesamt als „over-complicated and unconvincing“²³ bewertet.²⁴

Verweise

1. Vasari/Lorini/Zeller 2010, 43f.↔
2. Zeller in ebd., 141 (Anm. 14).↔
3. Milanese in Vasari (hg. von Milanese 1878b), 312-317.↔
4. Benkard 1927, 10f.↔
5. Mengin 1932, 145, 150.↔
6. Steinbart 1948, 65f.↔
7. Salmi [1950], 10.↔
8. Ragghianti 1960, 33f.↔
9. Meller 1961, 282-287.↔
10. Sleptzoff 1978, 132.↔
11. Berti in Berti/Baldini 1991, 19.↔
12. Asemissen/Schweikhart 1994, 67, 75 (Anm. 22).↔
13. Roettgen 1996, 97.↔
14. Ragghianti 1960, 33f.↔
15. Roesler-Friedenthal 1998, 191.↔
16. Ebd., 191f.↔
17. Horký 2003, 83.↔
18. Ebd., 94-96.↔
19. Ebd., 97.↔
20. Rejaie 2006, 163-165.↔
21. Ebd., 165f.↔
22. Ebd., 165-167, 230.↔
23. Eckstein 2014, 260 (Anm. 21).↔
24. Ebd., 206.↔

Forschungsergebnis 2: Masaccio

Künstler des Bildnisses:	Masaccio
Status:	widerlegt
Status Anmerkungen:	

	Das Bildfeld wurde im 18./19. Jahrhundert vorübergehend fälschlich Masaccio zugeschrieben. Inzwischen bestehen keine Zweifel, dass Filippino der Urheber des Bildfeldes ist und der Kopf gilt als Selbstbildnis Filippinos. Der Forschungsstand wurde daher nur auszugsweise erhoben.
Andere Identifikationsvorschläge:	die Figur gilt seit Vasari als Selbstbildnis von Filippino Lippi

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	o. A. (Ausstellungskatalog Accademia Florenz)	1767	Accademia delle arti del disegno (Hg.) 1767 - Il Trionfo delle Belle Arti	503	Details (indirekt)
Bejahend	Patch	1770	Patch 1770 - The Life of Masaccio	o. S.	-
Bejahend	Jameson	1866	Jameson 1866 - Lives of the Early Painters	11	-
Skeptisch/ verneinend	Milanesi	1878	Vasari 1878 - Le vite de' più eccellenti	309	-
Skeptisch/ verneinend	Cole/Middeldorf	1971	Cole, Middeldorf 1971 - Masaccio, Lippi	503f	-

In einer Ausstellung der Accademia delle arti del disegno in Santissima Annunziata hing 1767 das Porträt Filippino Lippis auf Ziegel, dessen Herkunft bis heute nicht restlos geklärt ist (siehe die Vorbemerkungen zu Masaccio und Filippino). Das Bildnis dürfte nach der als Selbstbildnis Filippinos gehandelten Figur am rechten Bildrand des Disputs (siehe Selbstbildnis 1) gestaltet sein, im Ausstellungskatalog wird sie allerdings als Selbstbildnis Masaccio bezeichnet. Damit wird indirekt auch die Figur im Fresko als Selbstbildnis Masaccios ausgegeben.¹

Patch druckt 1770 eine Anzahl von Druckgrafiken nach den Fresken der Brancacci-Kapelle, darunter besonders Porträts, und schreibt dabei auch Werke Masaccios zu, die heute zweifelsfrei als von Filippinos Hand identifiziert sind. Tafel Nummer eins zeigt spiegelverkehrt den Kopf der hier diskutierten Figur und ist als Porträt Masaccios von der Hand Masaccios ausgewiesen.²

Jameson (1866) gibt an, Masaccios Selbstbildnis sei in der Szene des Disputs vor Nero zu sehen; dies sei die übliche Identifizierung.³

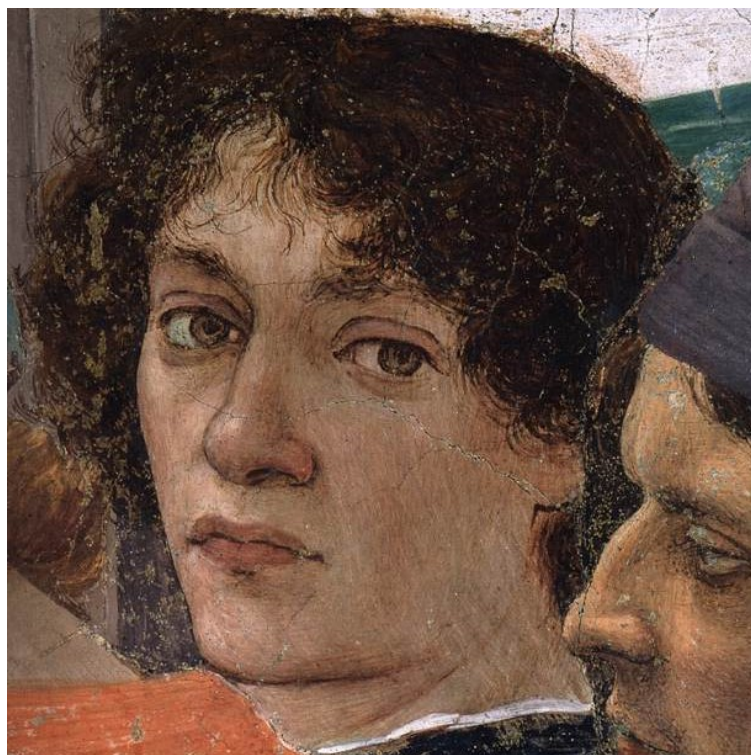
In seinem Kommentar zu Vasaris Viten geht Milanesi (1878) ausführlich auf die Verwirrungen in Bezug auf die Zuschreibung der Fresken der Brancacci-Kapelle und den daraus resultierenden irrtümlichen Selbstbildnis-Identifizierungen ein. Milanesi schreibt, das Patch der erste gewesen sei, der das Selbstbildnis Filippinos neben dem Disput falsch als Selbstbildnis Masaccios abgedruckt habe und dass sich seither diese irrije Meinung verbreitet habe.⁴

Cole und Middeldorf (1971) versuchen, den Ursprung des angeblichen autonomen Selbstbildnisses Filippinos auf Ziegel, das früher als Selbstbildnis Masaccios galt (siehe die Vorbemerkungen zu Masaccio und Filippino), zu ergründen. Wie die Autoren mit zahlreichen Quellen belegen, wurde das Bild bzw. Abwandlungen davon lediglich in den Jahren zwischen 1767 und 1791 als Selbstbildnis Masaccios gehandelt.⁵ Dieses Bildnis weist starke Ähnlichkeiten mit der hier diskutierten rechten Randfigur des Disputs auf.

Verweise

-
1. Accademia delle arti del disegno 1767, 4 zitiert nach Cole/Middeldorf 1971, 503.↔
 2. Patch 1770. Das British Museum besitzt einen Druck und stellt eine hochauflösende Abbildung zur Verfügung (eingesehen am 17.08.2022).↔
 3. Jameson 1866, 11.↔
 4. Milanesi in Vasari (hg. von Milanesi 1878a), 309.↔
 5. Cole/Middeldorf 1971, 503f.↔

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	herausblickende Figur vor dem Torbogen in der Bildmitte
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Figur wohnt der Kreuzigung Petri bei
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	aufrecht; Körper dürfte nach links zur Kreuzigungsszene gedreht sein; Kopf in Richtung Betrachter gedreht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	die Figur befindet sich in einer Dreiergruppe leicht links der Bildmitte vor einem runden Torbogen (Bildschwelle), den sie leicht überschneidet; durch den Torbogen öffnet sich der Blick in eine hügelige, bevölkerte Landschaft; die Positionierung der Figur vor den kontrastreichen Linien des Torbogens hebt ihren Kopf ebenso hervor wie der ruhige, helle Himmel hinter ihrem Oberkopf; die Figur wird von den beiden vor ihr stehenden Männern stark überschritten, sodass lediglich Kopf, Hals und ein sehr kleiner Teil des Oberkörpers sichtbar sind; während der Mann links (Rückenfigur) den Kopf gesenkt hat und der Mann rechts (Profilfigur) auf die Kreuzigungsszene schauen dürfte, blickt die hier als Selbstbildnis diskutierte Figur zwischen den beiden anderen hindurch zum Betrachter; über die drei Köpfe lässt sich annähernd ein Kreisbogen legen
Kleidung:	im Unterschied zu den beiden anderen Männern in der Dreiergruppe und zu den beiden Figuren am rechten Rand des Bildfelds trägt die Figur keine Kopfbedeckung; ebenfalls im Unterschied zu den genannten Männern dürfte die Figur schwarz gekleidet sein
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Teil einer Dreiergruppe von Männern, davon die Figur rechts im Profil vorgeschlagen als Sandro Botticelli von Vasari (siehe Vorbemerkung zu Botticelli); zwei Männer am rechten Bildrand, davon die rechte Figur ebenfalls vorgeschlagen als Selbstbildnis Filippinos (siehe Selbstbildnis in Figur 2) SB (Figur 2): interne Anmerkungen

Zum Vorschlag in der Profilfigur mit roter Kopfbedeckung ein Bildnis Botticellis zu sehen.¹

Verweise

1. Meller 1961, 282–287 schlägt vor, in der Profilfigur mit roter Kopfbedeckung ein Bildnis Botticellis zu sehen, sodass Filippino im Bildfeld zwei Doppelbildnisse mit dem älteren Meister eingebracht hätte. Siehe dazu den Forschungsstand. Mellers Vorschlag wird tendenziell abgelehnt.↵

Forschungsergebnis: Lippi, Filippino

Künstler des Bildnisses:	Lippi, Filippino
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	mitunter vorgeschlagen als Sandro Botticelli

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Mengin	1932	Mengin 1932 - Le deux Lippi	150	-
Bejahend	Ragghianti	1960	Ragghianti 1960 - Filippino Lippi a Lucca	33f	-
Bejahend	Meller	1961	Meller 1961 - La cappella Brancacci	282-287	-
Bejahend	Roesler-Friedenthal	1998	Roesler-Friedenthal 1998 - Das Porträt des Künstlers	191f	-
Bejahend	Horký	2003	Horký 2003 - Der Künstler ist im Bild	83, 94-97	-
Bejahend	Nelson	2004	Nelson 2004 - Filippino Lippi as Student	85	-
Bejahend	Zambrano	2004	Zambrano, Nelson 2004 - Filippino Lippi	196-203	-
Skeptisch/ verneinend	Rejaie	2006	Rejaie 2006 - Defining Artistic Identity	163-165	-
Skeptisch/ verneinend	Cecchi	2008	Cecchi 2008 - Considerazioni su una recente monografia	62	-
Bejahend	Eckstein	2014	Eckstein 2014 - Painted Glories	206	-
Bejahend	Zambrano	2020	Zambrano 2020 - '... Di naturale tanto bene	168-170	-

Diese Figur wird teilweise als Sandro Botticelli interpretiert.¹

Mengin (1932) dürfte zuerst die Meinung vertreten haben, dass Filippino sich im hier diskutierten Bildfeld nicht nur bei Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus (siehe Selbstbildnis 1 in Figur 1) sondern auch bei der Kreuzigung Petri dargestellt hat. Die hier diskutierte Figur blicke fragend zum Betrachter und sei im Vergleich mit der rechten Randfigur etwas weniger unruhig und mager, aber aufgrund der Übereinstimmung der Augenbrauen, des Blicks und des Mundes eindeutig ein Porträt derselben Person.²

Ragghianti (1960) geht davon aus, dass Filippino sich im Disput zweimal porträtiert hat. Die beiden Figuren in Dreiviertelansicht unterscheiden sich laut Ragghianti sowohl im

Malstil als auch im dargestellten Alter. Beides führt der Autor auf einen angenommenen zeitlichen Abstand von etwa sieben Jahren zwischen der Ausführung des ersten (Kreuzigung, kurz vor 1480) und des zweiten (Disput, um 1487) Selbstbildnisses zurück. Filippino sei um 1480 künstlerisch noch stark von Sandro Botticelli beeinflusst gewesen, und dies mache sich im ersten Selbstbildnis bemerkbar. Auch habe sich Filippino hier neben seinem Meister Botticelli porträtiert, was als Hommage zu interpretieren sei.³

Meller (1961) folgt der Einschätzung, dass Filippino zwei Selbstbildnisse im hier diskutierten Bildfeld einfügte. Auch er hält das Selbstbildnis bei der Kreuzigung Petri für das frühere und das beim Disput (siehe Selbstbildnis 1 in Figur 1) für das spätere. Die beiden Selbstbildnisse würden wie zwei Signaturen am Beginn und am Ende der Tätigkeit Filippinos in der Brancacci-Kapelle stehen, wobei Meller davon ausgeht, dass Filippino um 1482 mit der Kreuzigung begann, anschließend die restlichen Teile bearbeitete und um 1488/89 mit dem Disput endete.

Bereits Vasari nimmt für sein Vitenbildnis des Sandro Botticelli die Figur zum Vorbild, die im Profil neben dem hier diskutierten Selbstbildnis Filippinos bei der Kreuzigung zu sehen ist (siehe Vorbemerkung zu Botticelli). Meller geht entsprechend davon aus, dass Filippino hier ein Doppelbildnis zusammen mit seinem Meister malte, und stellt eine Verbindung zum mutmaßlichen, von Botticelli gemalten Doppelbildnis in den Versuchungen Christi in der Sixtinischen Kapelle her, das der Autor nur wenig früher datiert. Ein drittes Doppelbildnis der beiden Künstler sieht Meller in der rechten Randfigur des Disputs und der Profilfigur links davon. Seiner Ansicht nach sind Filippino und Botticelli im Vergleich zu den Doppelbildnissen in der Kreuzigung in demselben Bildfeld und in der Sixtinischen Kapelle deutlich gealtert. Meller interpretiert diese drei Doppelbildnisse als Belege einer andauernden Freundschaft.⁴

Auch wenn sie nach Meinung der Autorin nicht beweisbar ist, diskutiert Roesler-Friedenthal (1998) doch die bereits von Ragghianti (s. o.) vorgebrachte These, Filippino könnte sich im Fresko mit Disput und Kreuzigung zweimal selbst in Gesellschaft seines Malerkollegen Sandro Botticelli porträtiert haben (siehe auch Selbstbildnis 1 in Figur 1). „Beweggründe wie Verehrung für den Lehrer, Stolz auf den Schüler und Anerkennung durch die Kollegen, die Vasari wiederholt als Motivationen künstlerischer Selbstdarstellung anführt, wären somit auch für die Ausmalung der Brancacci-Kapelle gegeben – vorausgesetzt, die Identifikationen der Künstlerporträts sind zutreffend.“⁵ Dieser soziale und bildliche Kontext, den Vasari hervorhebt, sei in der Forschung bisher generell vernachlässigt worden.⁶

Horký (2003) geht davon aus, dass sich Filippino zweimal im hier diskutierten Bildfeld dargestellt hat – einmal am rechten Rand (siehe Selbstbildnis 1 in Figur 1) und ein weiteres Mal in der barhäuptigen Figur in Dreiviertelansicht am rechten Rand der Kreuzigung Petri. Zwar scheine die Figur in der Bildmitte wie bereits Ragghianti (s. o.) meinte, jünger zu sein, dennoch nimmt Horký an, dass die beiden Figuren zur selben Zeit gemalt wurden. Die Umrisslinien der beiden Köpfe seien so ähnlich, dass wohl beide Male dieselbe Vorzeichnung verwendet worden sei. Die beiden Bildnisse würden sich allerdings im Malstil unterscheiden.⁷

Wie andere Maler vor ihm stelle sich Filippino in der Rolle eines Augenzeugen oder Erzählers bzw. als Autor dar und trete zweimal in Erscheinung, um den Betrachter so durch die Bilderzählung zu begleiten. Mit dem Blick aus dem Bild spreche Filippino den Betrachter im Sinne einer visuellen Apostrophe direkt an, sodass sich jeder einzeln aus der Menge der Betrachter herausgehoben fühle.⁸

Anhand der beiden Selbstbildnisse Filippinos formuliert Horký schließlich noch ihre These des Zusammenfallens von Erzählzeit und erzählter Zeit im Augenblick bzw. im apostrophierenden Blick: Man könne wie in der Literatur auch bei Bildern zwischen diesen beiden Zeiträumen, also zwischen dargestellter Zeit und Wahrnehmungszeit unterscheiden. Ein Blick aus dem Bild jedoch „dauert immer exakt so lange, wie der Blick des Betrachters auf ihm ruht.“⁹

Nelson (2004) stimmt beiden Vorschlägen für Selbstbildnisse Filippinos in Disput und Kreuzigung zu und hebt bei dem hier diskutierten insbesondere das Verhältnis zum hier direkt vor Filippino im Profil porträtierten Sandro Botticelli hervor. Den Umstand, dass Botticelli hier seinen jüngeren Malerkollegen verdeckt, bringt er mit der damaligen öffentlichen Wahrnehmung der beiden Künstler in Verbindung, in der Botticelli deutlich prominenter war. Auch verweist Nelson darauf, dass der Kunsthistoriker Bernard Berenson anfangs den Namen „Amico di Sandro“ für Filippino verwendete, weil beider Werk einander so ähnlich war und Filippino nicht als eigene Person greifbar gewesen sei. Dementsprechend sei auch Filippinos Selbstbildnis bescheiden und nicht mit jenem Botticellis in der Del-Lama-Anbetung vergleichbar.¹⁰

Zambrano (2004) stimmt Ragghiantis Vorschlag zu, in der hier diskutierten Figur ein zweites Selbstbildnis Filippinos im Bildfeld zu sehen, widerspricht aber dessen Datierungsvorschlag und setzt sich mit Mellers auf Ragghianti aufbauenden Thesen kritisch auseinander. Sie lehnt etwa ab, mit Meller auch ein zweites Bildnis Botticellis zu sehen. Den zeitlichen Abstand in der Ausführung der beiden Szenen Kreuzigung und Disput mit den beiden Selbstbildnissen richtig einzuschätzen, ist der Autorin zufolge schwierig. Unter Berufung auf den Restaurierungsbefund¹¹ hält Zambrano jedoch fest, dass keine der beiden Szenen am Beginn oder Ende der Arbeiten Filippinos in der Brancacci-Kapelle stand. Somit handle es sich auch nicht um eine initiale und eine finale Signatur, wie Meller meinte. Allerdings ist, wie Zambrano ebenfalls unter Verweis auf Casazza festhält, die Kreuzigung in der linken Bildhälfte vor dem Disput in der rechten ausgeführt worden, wobei das Selbstbildnis bei der Kreuzigung dem 24., das Selbstbildnis beim Disput dem 41. und vorletzten Tagwerk entspreche. Auch gebe es stilistische Unterschiede zwischen den Figuren in den beiden Bildbereichen, die von links nach rechts voluminöser und raumgreifender werden.

Zambrano wertet Filippinos Selbstbildnisse als ein „elemento di continuità narrativa“,¹² also als ein die narrative Kontinuität betonendes Element, das der räumlichen Trennung der beiden Szenen Kreuzigung und Disput, die durch den Leerraum zwischen ihnen und die zur Mitte hin abschließend gestalteten Figurengruppen betont wird, entgegenwirkt.¹³ Siehe auch den Eintrag weiter unten zu Zambranos späteren Ergänzungen ihrer Einschätzungen.

Rejaie (2006) sieht in den beiden vorgeschlagenen Selbstbildnissen Filippinos im hier diskutierten Bildfeld nicht genügend Übereinstimmungen, um davon auszugehen, dass es sich beide Male um Porträts desselben Mannes handle. Auch ein möglicher zeitlicher Abstand zwischen den beiden Bildnissen kann die Autorin nicht überzeugen, würden sich doch Gesichter innerhalb weniger Jahre nicht so stark verändern, um die Unterschiede insbesondere im Bereich der Augen, der Nase und der unteren Gesichtshälfte zu erklären. Sie gibt der rechten Randfigur (siehe Selbstbildnis 1 in Figur 1) den Vorzug, weil diese bereits von Vasari identifiziert wurde. Zwar war Filippino bereits verstorben, als Vasari zur Welt kam, Rejaie kann sich aber vorstellen, dass es noch Menschen gab, die wussten, wie Filippino ausgesehen hatte und Vasari zeigen konnten, wo er sich in der Brancacci-Kapelle porträtiert hatte. Wären damals zwei Selbstbildnisse bekannt gewesen, hätte Vasari das sicher erwähnt.¹⁴

In einer Rezension der 2004 erschienenen Monografie von Zambrano und Nelson zu Filippino bezieht Cecchi (2008) auch Stellung zu Zambranos Befürwortung der These, Filippino habe sich in Disput und Kreuzigung zweimal selbst dargestellt. Cecchi lehnt diese These ab und schreibt, das sichere Selbstbildnis Filippinos sei jenes am rechten Bildrand; das Bildnis bei der Kreuzigung könnte sich dagegen auf einen jüngeren Mitarbeiter der Werkstatt beziehen („deve riferirsi verosimilmente ad un altro garzone, più giovane del Lippi e ancora nella bottega del maestro“).¹⁵

Eckstein (2014) befürwortet beide vorgeschlagenen Selbstbildnisse Filippinos in Disput und Kreuzigung und hebt unter Bezugnahme auf Zambrano (s. o.) insbesondere hervor, dass der Maler auch Porträts befreundeter Künstler mit Verbindung zum Stadtteil, in dem die Kirche Santa Maria del Carmine steht, inkludierte. Er identifiziert diese mit den üblicherweise dafür vorgeschlagenen Figuren: Sandro Botticelli sei in der Profilfigur bei der Kreuzigung wiedergegeben, Antonio Pollaiuolo, der bereits Filippinos Vater Fra Filippo Lippi freundschaftlich verbunden war, im Mann mit roter Kopfbedeckung hinter dem ausgestreckten Arm Neros. Ablehnend äußert sich Eckstein zu den Thesen Mellers (zwei Porträts von Botticelli, Bildnisse und Selbstbildnisse mit großem zeitlichen Abstand gemalt (s. o.)), die er insgesamt als „over-complicated and unconvincing“¹⁶ bewertet.¹⁷

2020 setzt sich Zambrano in einem Tagungsbeitrag erneut mit dem Selbstbildnis Filippinos bei der Kreuzigung Petri auseinander (Siehe auch den Eintrag weiter oben zu Zambranos früheren Ausführungen zum Selbstbildnis). Sie geht auf die ablehnende Haltung Cecchis ein und räumt ein, dass nicht auszuschließen sei, dass es sich bei dieser Figur lediglich um das Porträt eines jungen Werkstattmitgliedes handle. Auffällig sei allerdings die zentrale Position der Figur, ihre Nähe zu Botticelli und die Wendung des Kopfs zum Betrachter. Die Gestaltung des Blicks dieser Figur bezeichnet Zambrano als charakteristisch für die von Filippino ausgeführten Porträts, der die Augen häufig so anbringt, dass sich der Betrachter gerade nicht direkt angeblickt fühlt.¹⁸

Verweise

-
1. Etwa von Baldini 1984, 16 (der Autor erwähnt diese Identifizierung nicht im Text, aber in einer Bildunterschrift); Bo/Mandel 1967, 83f; Deimling 2005, 8; Sleptzoff 1978, 114f.↵
 2. Mengin 1932, 150.↵
 3. Ragghianti 1960, 33f.↵
 4. Meller 1961, 282-287.↵
 5. Roesler-Friedenthal 1998, 191.↵
 6. Ebd., 191f.↵
 7. Horký 2003, 83 dürfte Mengins Ausführungen nicht kennen und gibt Ragghianti als erstidentifizierenden Autor an.↵
 8. Ebd., 94-96.↵
 9. Horký 2003, 97.↵
 10. Nelson 2004, 85.↵
 11. Baldini/Casazza 1994; o. Hg. 1992.↵
 12. Zambrano in Zambrano/Nelson 2004, 201.↵
 13. Zambrano in ebd., 196-203.↵
 14. Rejaie 2006, 163-165.↵
 15. Cecchi 2008, 62.↵
 16. Eckstein 2014, 260 (Anm. 21).↵
 17. Ebd., 206.↵
 18. Zambrano 2020, 168-170.↵

Ein klarer Favorit

Dass sich in der rechten Randfigur Masaccio selbst porträtiert haben könnte, ist eine These, die seit langem widerlegt ist – sie beruht auf einer falschen Zuschreibung des Freskos an Masaccio und muss an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.

Seit Vasari gilt die rechte Randfigur im Bildfeld mit Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus und Kreuzigung Petri als Selbstbildnis Filippinos, der in der Brancacci-Kapelle das unvollendete Werk seiner Vorgänger Masolino und Masaccio aus den 1420er Jahren in den 1480er Jahren fortführte. In der im Zuge der Recherchen gesichteten Literatur fand sich keine einzige Gegenstimme – niemand zweifelt das Selbstbildnis an. Ein wichtiges Argument, das für das Selbstbildnis spricht, ist, dass Vasaris Urteil in diesem Fall begründetes Vertrauen entgegengebracht werden kann, konnte der frühe Kunsthistoriker doch vermutlich auf Filippinos ältesten Sohn als Quelle zurückgreifen, der ihm verlässliche Informationen über das Aussehen des Malers bzw. auch konkret zu seinen Selbstbildnissen gegeben haben dürfte.¹

Obwohl der Vorschlag, ein weiteres Selbstbildnis Filippinos im Bildfeld Disput und Kreuzigung in der zum Betrachter blickenden Figur rechts der Kreuzigung Petri zu sehen,

erst vergleichsweise spät vorgebracht wurde – von Mengin im Jahr 1932 –, bis dahin also niemand eine zwingende Ähnlichkeit zwischen den beiden Figuren aufgefallen sein dürfte, wird dieser Vorschlag in der Forschung überwiegend positiv bewertet.

Ob sich Filippino tatsächlich zweimal im selben Bildfeld porträtiert hat, lässt sich heute nicht mehr klären. Hier sollen dennoch drei Fragen diskutiert werden, mit deren versuchsweiser Beantwortung möglicherweise zu einer besseren Einschätzung beigetragen werden kann: Inwieweit arbeitete Filippino bei den beiden fraglichen Figuren analog zu Masaccios Selbstbildnis bei der Kathedra Petri? Besteht ausreichende Porträtähnlichkeit zwischen den beiden Figuren oder zu anderen vorgeschlagenen (Selbst-)Bildnissen Filippinos? Gibt es plausible Alternativen?

Mehrfach wird in der Forschung darauf hingewiesen, dass Filippino sich für sein Selbstbildnis am rechten Bildrand am Selbstbildnis Masaccios an der gegenüberliegenden Wand orientiert haben dürfte.² Masaccios Selbstbildnis ist nicht bewiesen, aber in der Forschung nahezu unbestritten. Es befindet sich am rechten Bildrand (wie Filippinos rechtes Selbstbildnis) des zwei Szenen beinhaltenden Bildfeldes im unteren Register der linken Kapellenwand (analog zu Filippinos rechtem und linkem Selbstbildnis an der rechten Kapellenwand). Masaccio steht neben der chronologisch späteren der beiden Szenen (wie Filippino links) in einer Gruppe von Männern, die im Profil dargestellt sind, ihn stark überschneiden und in weite, lange Gewänder gehüllt sind, und blickt zwischen ihnen hervor zum Betrachter (wie Filippino rechts und links). Er selbst ist barhäuptig (wie Filippino links). Die Gruppe von Männern ist rechts eines auf einem Thron sitzenden Mannes positioniert (wie Filippino rechts). Masaccio stellt sich vor eine geöffnete Tür und somit an eine innere Bildschwelle; der hier dunklere Hintergrund kontrastiert mit Masaccios Kopf. Filippinos linkes Selbstbildnis steht ebenfalls vor einem Torbogen, der hier den Blick in eine Landschaft freigibt, und wird durch die Linien des Bogens und die kontrastierenden Farben hervorgehoben. Das rechte Selbstbildnis steht zwar nicht vor einer Tür, aber dennoch an einer architektonischen Schwelle, etwas abseits der Szene um Nero, sozusagen „ums Eck“, wobei die Mauer hier im Schatten liegt und so wiederum eine dunklere Kontrastfolie für den Kopf bildet. Zudem wird die Figur von dem zur gemalten Scheinarchitektur gehörenden Pfeiler überschritten. Dieser Vergleich zwischen Masaccios Selbstbildnis und den beiden Selbstbildnissen Filippinos ließe sich noch mit weiteren Details fortführen, das Ergebnis dürfte aber dasselbe bleiben: Filippino scheint sich für beide vorgeschlagenen Selbstbildnisse am Beispiel des früheren Malers orientiert zu haben.³ Wäre ein Selbstbildnis deutlich stärker an Masaccio angelehnt als das andere, könnte man dies womöglich als Argument für ein Selbstbildnis in der entsprechenden Figur werten; aufgrund der Unentschiedenheit jedoch bleibt weiterhin alles möglich.

Es liegt nahe anzunehmen, dass zwei Selbstbildnisse desselben, im Porträtfach versierten Malers in demselben Bildfeld sich ausreichend ähnlich schauen sollten, um als solche erkannt zu werden. Viele ForscherInnen sind auch der Ansicht, dass, wenn man etwa davon ausgeht, dass Filippino die beiden Köpfe mit einem gewissen zeitlichen Abstand malte, genügend Ähnlichkeit vorhanden sei. Hier soll allerdings anschließend an Rejaie⁴ Einspruch erhoben werden: Die physiognomischen Unterschiede sind zu ausgeprägt, als dass man von zwei Selbstbildnissen ausgehen könnte. Überdies kann der zeitliche Unterschied zwischen der Ausführung der beiden Porträts nicht so groß sein, wie etwa noch von Ragghianti⁵ oder

Meller⁶ angenommen, ergaben doch die anlässlich der jüngsten Restaurierung in den 1980er Jahren vorgenommenen Analysen, dass Filippino seine Arbeit in der Kapelle mit keinem Tagwerk des Bildfeldes begonnen oder beendet haben dürfte.⁷ Die Suche nach anderen (Selbst-)Bildnissen Filippinos liefert nur ein relativ gesichertes Ergebnis: Das Selbstbildnis im Profil im Doppelbildnis mit Piero del Pugliese.⁸ Im Vergleich mit diesem ist eindeutig dem rechten Selbstbildnis Filippinos beim Disput der Vorzug zu geben.

Als drittes stellt sich schließlich noch die Frage, ob sich nicht eine einfachere Lösung als die Annahme zweier Selbstbildnisse finden ließe – und hier gibt es sogar mehrere einleuchtende Vorschläge. Cecchis Vorschlag etwa, in der linken Figur das Porträt eines jungen Werkstattmitglieds zu sehen, ist nicht unplausibel.⁹ Die Figur steht unbestritten bildzentral an wichtiger Stelle und erfüllt durch ihren Blick aus dem Bild die Funktion der Betrachtersprache, in Kombination mit den sie umgebenden Männern lenkt sie wie die rechte Randfigur die Aufmerksamkeit des Betrachters, die sie einfängt, auf die sich vor ihr entfaltende Szene um. Es besteht keine zwingende Notwendigkeit, diese die Erzählung stützende Figur aus der Anonymität zu holen. Das wahrscheinliche und wohl auch einzige Selbstbildnis Filippinos in der Brancacci-Kapelle bleibt jenes am rechten Bildrand.

Verweise

-
1. Zeller 2010, 35.↵
 2. Dies merkt etwa bereits Steinbart 1948, 65f an. Joannides weist allgemeiner darauf hin, dass ein „obvious use of bilateral symmetry“, also ein in formaler Hinsicht symmetrischer Bildaufbau an den gegenüberliegenden Wänden, charakteristisch für die Gestaltung der Fresken sei (Joannides 1993, 316).↵
 3. Wie in der Forschung immer wieder bemerkt wurde, fügte Filippino seine ergänzenden Malereien in der Brancacci-Kapelle insgesamt sehr behutsam und auffälliger Brüche vermeidend in die begonnenen Fresken ein (siehe etwa Roettgen 1996, 97).↵
 4. Rejaie 2006, 163-165.↵
 5. Raghianti 1960, 33f.↵
 6. Meller 1961, 282-287.↵
 7. Baldini/Casazza 1994, 246.↵
 8. Vgl. den Einführungstext zu Filippino Lippi.↵
 9. Cecchi 2008, 62.↵

Literatur

Accademia delle arti del disegno (Hg.): Il Trionfo delle Belle Arti (Ausstellungskatalog SS. Annunziata, Florenz, 1767), Florenz 1767.

Ahl, Diane Cole: Introduction, in: Ahl, Diane Cole (Hg.): The Cambridge Companion to Masaccio (Cambridge Companion to the History of Art), Cambridge 2002, 1-15.

Ahl, Diane Cole: Masaccio in the Brancacci Chapel, in: Ahl, Diane Cole (Hg.): The Cambridge Companion to Masaccio (Cambridge Companion to the History of Art), Cambridge 2002, 138-157.

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (Acta humaniora), Berlin 1994.

- Baldini, Umberto/Casazza, Ornella: Die Brancacci-Kapelle. Fresken von Masaccio, Masolino, Filippino Lippi in Florenz, München 1994.
- Baldini, Umberto: La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro, Mailand 1984.
- Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.
- Berti, Luciano/Baldini, Umberto: Filippino Lippi (Collana La specola), Florenz 1991.
- Bo, Carlo/Mandel, Gabriele: L'opera completa del Botticelli (Classici dell'arte, 5), Mailand 1967.
- Borsook, Eve: The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford (2. Aufl.) 1980.
- Cecchi, Alessandro: Considerazioni su una recente monografia di Filippino Lippi, in: Paragone. Rivista di arte figurative e letteratura, 59. Jg. 2008, H. 80, 60-67.
- Cole, Bruce/Middeldorf, Ulrich: Masaccio, Lippi, or Hugford? in: The Burlington Magazine, 113. Jg. 1971, H. 822, 500-507.
- Deimling, Barbara: Sandro Botticelli. 1444/45-1510, Köln u. a. 2005.
- Eckstein, Nicholas A.: Painted Glories. The Brancacci Chapel in Renaissance Florence, New Haven, Conn. u. a. 2014.
- Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.
- Joannides, Paul: Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue, London 1993.
- Meller, Peter: La cappella Brancacci. Problemi ritrattistici ed iconografici, in: Acropoli. Rivista d'arte 1961, 3, 4, 186-227, 273-312.
- Meller, Peter: La cappella Brancacci. Problemi ritrattistici ed iconografici, in: Acropoli. Rivista d'arte, 1960-61 1961, 3, 4, 186-227, 273-312.
- Mengin, Urbain: Le deux Lippi (Les Maitres de l'art), Paris 1932.
- Molho, Anthony: The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40. Jg. 1977, H. 1, 50-322.
- Mrs. Jameson: Lives of the Early Painters: Masaccio, in: The American Art Journal (1866-1867), 6. Jg. 1866, H. 1, 10-11.
- Nelson, Jonathan Katz: Filippino Lippi as Student, Collaborator and Competitor of Botticelli, in: Arasse, Daniel/De Vecchi, Pierluigi/Nelson, Jonathan Katz (Hg.): Botticelli and Filippino. Passion and Grace in Fifteenth-century Florentine Painting (Ausstellungskatalog, Paris, 01.10.2003-22.02.2004), Mailand 2004, 85-99.
- Patch, Thomas: The Life of Masaccio, Florenz 1770.
- Procacci, Ugo: L'incendio della chiesa del Carmine di Firenze del 1771, in: Rivista d'arte, 14. Jg. 1932, 141-232.
- Ragghianti, Carlo Ludovico: Filippino Lippi a Lucca, l'Altare Magrini nuovi problemi e nuovi soluzioni, in: Critica d'arte, 7. Jg. 1960, H. 37, 1-56.
- Rejaie, Azar M.: Defining Artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, Embedded Self-Portraits, and the Patron's Role (Dissertation, University of Pittsburgh) 2006.
- Roesler-Friedenthal, Antoinette: Das Porträt des Künstlers in den Kanonisierungsprozessen der Kunstgeschichte, in: Heydebrand, Renate von (Hg.): Kanon - Macht - Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 19), Stuttgart u. a. 1998, 177-200.
- Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 1. Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996.
- Salmi, Mario: Masaccio - Masolino, Filippino Lippi. La cappella Brancacci a Firenze. Volume II (Collezione Silvana, 10), Mailand [1950].
- Salucci, Alessandro: Masaccio e la Cappella Brancacci. Note storiche e teologiche, Florenz 2014.

Sleptzoff, Lolah M.: Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century, Jerusalem 1978.

Steinbart, Kurt: Masaccio, Wien 1948.

Vasari, Giorgio (1550/1568): Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Tome II (Le opere di Giorgio Vasari, 2), hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878.

Vasari, Giorgio/Lorini, Victoria/Posselt, Christina (1568): Das Leben des Malers Masolino. Vita di Masolino. Pittore (1568), in: Posselt, Christina (Hg.): Das Leben des Masolino, des Masaccio, des Gentile da Fabriano und des Pisanello (Edition Giorgio Vasari, 33), Berlin 2011, 12-16, 67-74.

Vasari, Giorgio/Lorini, Victoria/Zeller, Anja: Giorgio Vasari. Das Leben des Florentiner Malers Filipp[ino] Lippi. Vita di Filippo Lippi. Pittor Fiorentino (1568), in: Nova, Alessandro (Hg.): Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti. Neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2010, 41-58, 136-167.

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Tomo III (Le opere di Giorgio Vasari, 3), hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878.

Zambrano, Patrizia/Nelson, Jonathan Katz: Filippino Lippi, Mailand 2004.

Zambrano, Patrizia: '... Di naturale tanto bene che non pare che gli manchi se non la parola.' Filippino Lippi pittore di ritratti, in: Nuttall, Paula/Nuttall, Geoffrey F./ Kwakkelstein, Michael W. (Hg.): Filippino Lippi. Beauty, Invention and Intelligence (NIKI Studies in Netherlandish-Italian Art History, 13; Tagungsband, Florenz, Herbst 2017), Leiden u. a. 2020, 153-184.

Zeller, Anja: Einleitung zum Leben des Filippino Lippi, in: Nova, Alessandro (Hg.): Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti. Neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2010, 35-39.

o. Hg. (Hg.): La Cappella Brancacci. La scienza per Masaccio, Masolino e Filippino Lippi (Quaderni del restauro, 10), Mailand 1992.

Zitiervorschlag:

Gstir, Verena: Petrus und Paulus vor Nero im Disput mit Simon Magus und Kreuzigung Petri (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/lippi-filippino-petrus-und-paulus-vor-nero-im-disput-mit-simon-magus-und-kreuzigung-petri-um-1481-bis-1485-florenz-santa-maria-del-carmine/pdf/> (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte