

Francisco de Hollanda: Diálogos em Roma (1538). Conversations on Art with Michelangelo Buonarroti. Edited by Grazia Dolores Folliero-Metz. With a Preface by Wolfgang Drost (*Reihe Siegen: Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Editionen, Bd. 7, Romanistische Abteilung*); Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998; 145 S., 20 SW-Abb.; ISBN 3-8253-0774-3; DM 38,-

Lange war es still um Francisco de Hollanda. Die Kunstgeschichte der (letzten) Jahrhundertwende schätzten seine Gespräche mit Michelangelo als wertvolle Quelle. In dieser Zeit wurde auch die kritische portugiesisch-deutsche Edition des Manuskriptes erarbeitet¹. Eine differenzierte Quellenkritik zog dann die Authentizität der *Diálogos* in Zweifel². In der sich anschließenden Diskussion schienen die Argumente der Kritiker schwerer zu wiegen als die mitunter oberflächliche Recherche der Befürworter. Daher prägte Erwin Panofsky das schöne Wort, die Dialoge seien „a document of *Michelangiolo*, which has no more, but also no less, relation to Michelangiolo than Marxism has to Marx“³.

Eine neue Beschäftigung begann Anfang der achtziger Jahre, wohl angeregt durch das in Portugal fortdauernde Interesse an Hollanda⁴. Nach einer milderer Neubewertung der Authentizität erschienen im Rahmen einer Gesamtausgabe Hollandas zum vierhundertsten Todestag auch die *Diálogos* neu auf portugiesisch⁵. Ferner wurden neue Dokumente zur Person des Autors publiziert, die jedoch nicht die italienische Zeit betreffen⁶. Nunmehr wird seit einigen Jahren versucht, die *Diálogos* „als wichtigste Quelle zu Michelangelo, Vittoria Colonna und dem päpstlichen Rom zur Zeit Pauls III.“ zu etablieren⁷. Das ist zumindest für Michelangelo zu differenzieren.

Schließlich handelt es sich um einen Text, der etwa zehn Jahre nach den auf Oktober/November 1538 zu datierenden Gesprächen in der portugiesischen Heimat

1 Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538 (Quatro diálogos da Pintura Antigua), hrsg., übers. und komm. von JOAQUIM DE VASCONCELLOS (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, N.F.9); Wien 1899.

2 HANS TIETZE: Francisco de Hollanda und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 28, 1905, S. 295-320, und CARLO ARU: I Dialoghi romani di Francisco de Hollanda, in: *L'Arte* 31, 1928, S.117-28.

3 ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*; Cambridge (Mass.) 1953, S. 361 in der ersten Anmerkung des Buches.

4 Z. B. RICCARDO AVERINI: Francisco d'Olanda e o juízo de Miguel Angelo sobre a pintura, in: *Introdução da Arte da Renascença na Península Iberica. Actas do simposio internacional. Organizado pelo Instituto de Historia da Arte da Universidade de Coimbra, com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, 26 a 30 março de 1980, Coimbra 1981, S.79 f.*

5 JOHN BERNARD BURY: Two notes on Francisco de Holanda, in: *Warburg Institute Surveys* 7, 1981, 45-79, der TIETZES Quellenkritik teilweise widerlegt; *Diálogos em Roma*, hrsg. von JOSÉ DA FELICIDADE ALVES; Lissabon 1984 (*Obra completa de Francisco de Holanda*, 2).

6 RAFAEL MOREIRA: Novos dados sobre Francisco de Holanda, in: *Sintria* 1, 1982-83 [1988], S. 619-692.

7 SYLVIE DESWARTE-ROSA: Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale nach den Gesprächen des Francisco de Holanda, in: *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Ausst.kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, S. 349-373, hier S. 353, sowie dies.: Francisco de Holanda: Maniera e Idea, in: V. SERRAO (Hrsg.): *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lissabon 1995, S. 58-88.

redigiert wurde. Erst persönliche Mißerfolge Hollandas, eines humanistisch geschulten Malers, regen ihn an, seine Notizen in einen Traktat zu kleiden. Damit will er sich selbst rechtfertigen und nobilitieren sowie seine Kunstauffassung als die richtige darstellen gegen die Anhänger traditioneller flämischer Kunst in Portugal. Dazu wählt er nach italienischem Vorbild die literarische Form des Gesprächs, und er bedient sich der Autorität des bewunderten Michelangelo.

Nur in dreien der insgesamt vier Gesprächen tritt Michelangelo auf, die anderen Beteiligten wechseln, immer zugegen ist Vittoria Colonna, die zu den Gesprächen ins Kloster San Silvestro einlädt. Man erörtert kunsttheoretische Fragen mit vielen Beispielen, Michelangelo meldet sich dabei viel seltener zu Wort als die anderen, spricht eigenwilliger und klarer als die Gesprächspartner, die Ideen der Zeit formulieren. Wenn der Portugiese Michelangelo als Sprachrohr benutzt, dann nur in bescheidenem Maße (Vittoria Colonna tadelt gar die italienische Malerei im Vergleich mit der flämischen), mitunter unpassend und auch recht gut erkennbar. Diese Untersuchung der Michelangelo in den Mund gelegten Äußerungen führte DAVID SUMMERS bereits 1981 zu einer recht klaren Unterscheidung zwischen Aussagen, die ohnehin von ihm Bekanntes oder geläufige Auffassungen der Zeit wiedergeben, und solchen (z. B. über die flämische Malerei und die Grotteske), die weder geläufig noch andernorts wiedergegeben sind⁸. Und genau an dieser Stelle wird es interessant: Was überliefern die *Diálogos* von Michelangelo, was wir sonst nicht kennen? Immerhin sind die *Diálogos* die früheste ausführliche Auseinandersetzung mit Michelangelo; die anderen Werke über ihn erschienen später⁹.

Genau dies nimmt sich die vorliegende Edition vor, und genau dies leistet sie nicht. Der Hauptteil der Einführung von GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ möchte Michelangelos Anteil an sechs wichtigen Aussagen der *Diálogos* untersuchen (S. 9). Dabei paraphrasiert sie zunächst den Text, den sie dann kunsttheoretisch einordnet, um schließlich ihre Nähe zu Michelangelo zu betonen. Nützlicher, als die immer wieder gedroschenen Zitate aus Alberti, Leonardo oder Vasari heranzuziehen, wäre es gewesen, die wenigen kunsttheoretischen Äußerungen Michelangelos zu untersuchen – sie kommen nur ganz am Rande vor. Dadurch erreicht die Autorin genau das Gegenteil, wird doch so augenfällig, wie konventionell viele der Michelangelo in den Mund gelegten Phrasen sind, z. B. zur Malerei als “*ciência*”. Dennoch kommt sie zu dem Schluß, daß eine Übereinstimmung zwischen Hollanda und Michelangelo nicht davon herrührt, daß der Autor dem Künstler Worte in den Mund legt, sondern daß gerade umgekehrt „Hollanda derived his own art theory from the conversations with Michelangelo“ (S. 34). Viel tiefer schürfte hier bereits DAVID SUMMERS.

⁸ DAVID SUMMERS: Michelangelo and the Language of Art; Princeton 1981, einem Hinweis JULIUS VON SCHLOSSERS: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte; (Wien 1924) Nachdruck Wien 1985, S. 248, folgend.

⁹ Z. B. MICHEL ANGELO BIONDO: Della Nobilissima Pittura; Venedig 1549, dann die Viten VASARIS und CONDIVIS. Lt. DE VASCONCELLOS, Hollanda-Ed. CVI-II versah der Portugiese VASARIS Michelangelo-Vita mit eigenen Anmerkungen, das Exemplar ist verloren.

Bereits beim zweiten untersuchten Thema fehlt die kritische Distanz zum Text, nunmehr ist das von dem Protagonisten Michelangelo ausgesprochene Wort auch tatsächlich das der historischen Figur (S. 15). Eine Auseinandersetzung mit der Quellenkritik HANS TIETZES und CARLO ARUS vermeidet GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ, sie würdigt deren Argumente, nimmt aber wieder nicht Stellung (S. 8 f.). Es ist bezeichnend, daß sie von ROBERT J. CLEMENTS' Aufsatz von 1944 meint, er habe TIETZES und ARUS Einwände "ausbalanciert" (S. 6)¹⁰. Dabei bietet CLEMENTS kaum mehr als einen Vergleich des Charakterbildes Michelangelos, wie es in den *Diálogos* und in anderen Quellen überliefert ist. Diese drei Aufsätze – TIETZE, ARU, CLEMENTS – sind die einzigen aus der breiten Forschungsliteratur zu Hollanda, die GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ anführt.

Schon die Informationsgrundlage stimmt also nicht: Die Briefe Michelangelos zitiert sie nicht nach der mustergültigen Edition des *Carteggio*¹¹, das Literaturverzeichnis weist etliche Lücken auf, die nicht nur die jüngere Hollanda-Forschung betreffen¹², sondern auch die Literatur zur italienischen Kunsttheorie der Renaissance.

Was fehlt, ist auch eine fundierte Einordnung in den historischen Kontext. GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ bringt lediglich einige Bemerkungen zur Person Hollandas und zur Editionsgeschichte. Über die Teilnehmer erfährt man nichts, ebensowenig über die Umstände der Gespräche. In Fragen der Datierung behandelt die Autorin nur die Dauer des römischen Aufenthaltes und die Vollendung der *Diálogos* und übernimmt hier kurzerhand die Ergebnisse der bisherigen Forschung, ohne eigene Stellungnahme oder Ergänzung. Zu bemängeln sind außerdem manch sachliche Fehler, z. B. die Angaben über Michelangelos Alter (S. 7), ferner die durchgehend falsche Anführung von „Q. Flacci Horati“ (S. 109, 139 u. ö.). Störend ist auch die mangelnde Ordnung im Text mit wiederholten Rückgriffen auf bereits angesprochene Probleme, die dann aber auch nicht erschöpfend behandelt werden, oder mit Diskussionen ganz neuer Fragen im "Summary", dem längsten Kapitel. Hier zieht die Autorin MARTIN GOSEBRUCHS Disegno-Aufsatz heran, um aus den Gemälden und Skulpturen Michelangelos das Tragische seiner Kunst zu betonen und schließlich eine Aussage Hollandas auf Michelangelo zurückzuführen.

Bietet demnach die Einführung nichts Neues, so kann auch die Übersetzung dies nicht leisten: es handelt sich um die englische Übersetzung der *Diálogos* von 1928, über deren Vorlage wiederum der Leser nichts erfährt. Zitiert wird in den Begleittexten aus der modernen portugiesischen Ausgabe der *Diálogos* sowie aus der englischen Übersetzung. Zu wünschen wäre gewesen, beide Versionen nebeneinander studieren zu können. Die Anmerkungen sind auf ein Minimum reduziert wor-

¹⁰ ROBERT J. CLEMENTS: The Authenticity of de Hollanda's Dialogos em Roma, in: *Publications of the Modern Language Association* 61, 1946, S. 1018-1028.

¹¹ Il carteggio di Michelangelo, hrsg. von GIOVANNI POGGI und PAOLA BAROCCHI; 5 Bde., Florenz 1965-1983.

¹² Die bisher genannte Forschungsliteratur kommt sämtlich nicht vor.

den, sie geben kurze Sacherläuterungen und Querverweise. Die leider nur schwarz-weißen Abbildungen der teils kolorierten *Desenhos das Antigualhas* Hollandas haben die Illustrationen des Faksimiles zur Vorlage.

So aber ersetzt der vorliegende Band weder die Arbeit mit den portugiesischen Textausgaben noch die Lektüre der Forschungsliteratur. Auch die zweisprachige Ausgabe JOAQUIM DE VASCONCELLOS' bleibt nach nunmehr hundert Jahren unersetzlich.

MARCUS FRINGS

Fachbereich Kunstgeschichte

Technische Hochschule Darmstadt

Carolyn Smyth: Correggio's Frescoes in Parma Cathedral; Princeton: Princeton University Press 1997; XVI +158 S., IV +141 Abb.; ISBN 0-691-03747-7; £50.-

After numerous publications on the decoration of the Duomo in Parma and its painter Antonio Allegri da Correggio, Carolyn Smyth deemed it right to open a new discussion on the subject. Instead of concentrating on the chronology of execution and the development of the decorative system as documented in the drawings, she takes up the question of the iconography. In spite of, or maybe because of the renown of the cupola frescoes, the significance of the decoration has never been thoroughly discussed – the „Assumption of the Virgin“ seemed too logical an explanation to investigate upon. Carolyn Smyth not simply discusses what can be seen, but more importantly how. Although the result of this method is not strikingly different from earlier explanations – the „Assumption of the Virgin“ is still the main subject – it elucidates the perception of the decoration more profoundly. The viewpoint from the side permits the reading of more details in the fresco, and thus a more thorough consideration of its iconography. By pointing out the prototypes used by Correggio in developing his iconographical and compositional system, she proves that Correggio stood firmly in the tradition of depictions of the Assumption, but at the same time extended upon the given possibilities to an unprecedented, and almost unsurpassed, work of art.

Correggio decorated the Duomo of Parma between November 1522 and November 1530; at least, as far as the documents suggest¹. Considering that in 1522 Correggio was still involved in the decoration of San Giovanni Evangelista in the same town, he would have started painting in the Duomo only after 1523 – contracts for workmen preparing the surface of the dome for fresco were being paid in November of that year. The first payment to Correggio on November 25th, 1526 suggests an even later date. Correggio however never finished his part; for an unknown reason he left the apse and the choir of the Duomo undecorated. He was not alone in leaving this task unfinished; other painters involved, like Parmigianino, Araldi, Ron-

¹ CECIL GOULD: *The Paintings of Correggio*; London 1976, p. 106.