

Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio (Schriften des Liebieghauses - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main), hrsg. von Herbert Beck, Maraike Bückling und Edgar Lein, Frankfurt a.M.: Henrich Verlag 1996; 342 S., 143 Schwarzweiß-Abb.; ISBN 3-921606-31-4; DM 90,-

An Orsanmichele in Florenz klaffte seit 1988 eine empfindliche Lücke in der zentralen Wandnische der äußeren Ostwand, an welcher der Passant auf seinem Weg von der Piazza della Signoria zum Dom achtlos vorübergeht. Vor der Restaurierung der (1483 vollendeten) Christus-Thomas-Gruppe wurde der Blick des Spaziergängers durch die subtile Figurengestaltung von Andrea del Verrocchio (1435/36-1488) geleitet. Wenn eines der Hauptwerke Andreas nun als Kopie an die Via Calzaiuoli zurückgekehrt ist, offenbart sich das ganze Dilemma des Restaurierens. Nicht nur, weil die schadstoffbelastete Luft den Restaurator tendenziell zum Sisyphus befördert, sondern weil die Entscheidung für einen neuen Standort wesentlich die Restaurierungsarbeiten mitbestimmt. Wie *Loretta Dolcini* in ihrem italienisch wiedergegebenen Beitrag zu technischen Aspekten bei der Restaurierung erläutert, sahen sich die Restauratoren durch das Materialverhalten gezwungen, zwischen der polychromen Realität der Bronzeplastik im Außenraum und der erhofften reinen Darstellung der künstlerischen Absichten im musealen Innenraum abzuwägen.

Frankfurter Kolloquium 1993

Den Fragen der bildplastischen Konzeption in der Renaissance widmete sich aber ein 1993 vom Liebieghaus veranstaltetes Kolloquium, welches in seiner ursprünglichen Bestimmung eine Ausstellung der restaurierten Gruppe in Frankfurt begleiten sollte. Die Finanzknappheit der Stadt Frankfurt verhinderte leider das großartige Vorhaben, so daß die außerordentliche Leistung des Verrocchio nur in Florenz selbst und außerdem in New York gezeigt werden konnte. Umso erfreulicher ist es, daß das damalige Kolloquium nun in erweiterter Form als Monographie zugänglich ist. In der Konzentration auf eine einzige Figurengruppe eines Künstlers, entfalten die Beiträge ein reiches Panorama der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Strukturen des Florentiner Lebens im Quattrocento. Mit ihren mehrheitlich ikonologischen Fragestellungen ergänzt die Publikation außerdem den Florentiner Ausstellungskatalog von 1993 *Il Maestro di Leonardo* zur Restaurierung der Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio.

Orsanmichele als Aufstellungsort

Dieter Blume stellt in seinem gewichtigen Beitrag zum Bildschmuck von Orsanmichele dar, wie im Zeitlauf, aber auch im erweiterten Kontext dieser Gruppe, die ursprünglich offene Loggia beim Getreidemarkt der Stadt Florenz vom Ort der Heiligenverehrung zum zünftigen Repräsentationsraum und schließlich zum mediceisch dominierten Skulpturentheater mutierte. Schon das erste an einen Pfeiler gemalte Marienbild bei Orsanmichele scheint eine geradezu theaterhafte Inszenierung erfahren zu haben. 1291 hatte sich eine Laienbruderschaft konstituiert, welche

die Verehrung des Bildes institutionalisierte und durch die Verschleierung der Maria und das Aufstellen von Kerzen das Devotionsbedürfnis der Gläubigen offensichtlich schürte. Für die sich (nun) ereignenden Wunder habe sich der in dieser Weise konstruierte Zusammenhang mit der Sichtbarkeit des Bildes ergeben. Die für vollbrachte Wunder gestifteten naturalistischen Wachsvotive gelten denn auch als erster plastischer Schmuck, der den Ort zunehmend sakralisierte. Daß mit dem Neubau von Orsanmichele durch die Kommune auch gleichzeitig ein Figurenprogramm von Zunftheiligen formuliert wurde, begründe sich in der engen personellen Verflechtung der städtischen Oberschicht mit der für diesen Personenkreis wohlfätigen Bruderschaft von Orsanmichele, den Zünften und der papsttreuen Parte Guelfa. Die Zusammenschau der Titelheiligen habe den politischen Konsens in der gemeinsamen Verehrung der Zunftheiligen beschworen und verweise auf die eminent politische Bedeutung der Zünfte im Stadtgefüge seit Mitte des 13. Jahrhunderts. Zunächst habe sich der Wettbewerb denn auch unter den Zünften im Bildprogramm der zum sakralen Innenraum gewandelten Markthalle vollzogen, wo die Repräsentation auch eine erste hieratische Überhöhung erfahren habe.

Nischenarchitektur von Brunelleschi, Donatello und Michelozzo

Nach der Erweiterung der Via Calzaiuoli zu einem zünftigen Prozessionsweg überbot die Parte Guelfa die dramatische Inszenierung mit ihrer dreizehnten Nische an prominentester Stelle am mittleren Pfeiler der Ostfassade. Die Architektur der Nische wird Brunelleschi und Donatello sowie der Mithilfe Michelozzos zugeschrieben und als eines der Hauptwerke der Frührenaissance erkannt. Wie *Edgar Lein* in seinem Beitrag zur Bedeutung der Nischenrahmung vorschlägt, wird die Gestalt der Nische auch zur Trägerin der inhaltlichen Deutung der Figurenauffassung. Nicht nur die Apotheose des ursprünglich im Tabernakel plazierten Ludwig von Donatello werde gestützt, sondern ebenso erscheine der in der Nische stehende Christus von Verrocchio gleichsam wie aus dem Grabe auferstanden. Die Nische sei durch die ausschließliche Verwendung des hellen Marmors und durch den von antiken Sarkophagen übernommenen Reliefschmuck bereits als Grabarchitektur gekennzeichnet. Die Apotheose Christi werde in der zum Triumphbogen umgestalteten klassischen Ädikula vorweggenommen.

Politisch instrumentalisierter Thomas

Die Ädikula weise über das christliche Thema hinaus auf die Macht Lorenzo de Medicis, der nach der Niederschlagung der Pazzi-Verschwörung gleich dem auferstandenen Christus triumphiert habe, postulieren *Susanne Kress* und *Philine Helas* mit ihren Texten zur Bedeutung von Motivstiftungen sowie zur zeitgenössischen Festkultur und mediceischen Politik. Der «Civium Salvator» habe die Christus-Thomas-Gruppe als Imageträger und Teil seiner politischen Ikonographie genutzt. Dem Machtspiel der Medici rechnet *Brita v. Götz-Mohr* auch die ursprüngliche Wahl des heiligen Ludwig als Vertreter des Hauses Anjou zu, seine Diskreditierung im Zuge des Machtwechsels von der Parte Guelfa zur Mercanzia und dem Nischenverkauf sowie schließlich die Inthronisierung des Thomas als mediceisches Bildthema.

Neben persönlicher Affinitäten der Medici aufgrund der Koinzidenz der Rückkehr Cosimo il Vecchios aus dem Exil 1434 und dem Festtag des Heiligen, scheint im Vordergrund der Inanspruchnahme des Themas durch die Medici das in den Gerichtssälen der Toskana verbreitete Bildmotiv des ungläubigen Thomas zu stehen, der seinen Glauben erst durch die Berührung der seitlichen Wundmale am Körper Christi bestätigt fand. Umgedeutet zu einer auf Gnade und Wahrheit beruhenden Rechtssprechung der Medici, vermittele die Thematik der sorgfältigen Prüfung und der Vertrauenswürdigkeit zwischen der sakralen und der merkantilen Sphäre, schlägt *Gerhard Wolf* in einer Annäherung an das Christusbild Verrocchios vor.

Primat der Anschauung und plastische Mimesis

In jungen Jahren des Totschlages an einem Spielkameraden verdächtigt und gesellschaftlich diskreditiert, scheint sich Verrocchio selbst mit dem zweifelnden und nach Vergewisserung strebenden Thomas identifiziert zu haben. Das künstlerische Problem, sowohl den Akt als auch die Ursache des Zweifels darzustellen, übertrage Verrocchio auf den Betrachter, schreibt *Alexander Perrig* in seinen stringenten Mutmassungen zur Person des Künstlers. Durch eine leichte Untersicht nehme der Rezipient die zuerst geisthafte und dann real-körperliche Darstellung der Christusfigur wahr und ahme so den thomasischen Erkenntnisprozess nach. Thomas sei tatsächlich der Zwilling, der *Dydimus*, des Betrachtenden. In seiner Schrittstellung und bewegten Auffassung trete Thomas als Mittler zwischen dem Betrachterraum und dem statuarischen Nischenraum auf, ergänzt *Manfred Wundram* in seinen Bemerkungen zu Stil und Komposition der Gruppe.

Im Nicht-Berühren der Wunde dokumentiere sich noch einmal das zweiflerische Moment und der kunsttheoretisch geforderte und bildnerisch eingelöste Primat der Anschauung, schreiben *Frank Zöllner* und *Andreas Beyer*, die sich mit dem Dekor des Körpers und der Konversion des Verrocchio vom Goldschmied zum Plastiker befaßt haben. Die plastische Mimesis als Vor-Bild, wie dies *Viktor Zuckerkandl* und neuerdings *Rudolf Preimesberger* beispielhaft darstellten, scheint sich an der Thomasfigur in der implizierten Anverwandlung des Betrachters und in der bloß im linken Auge des Thomas eingesetzten Pupille als Selbstreflexion des *Ver-occhio* tatsächlich zu vollziehen.

Narration und Komposition

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß es Verrocchio offenbar gelungen ist, in einer einzigen Momentaufnahme den szenischen Gehalt als visuellen Diskurs und als Anspruch an die Leseleistung des Betrachters darzustellen: die Ungläubigkeit des Thomas (sehen), der Zweifel und die Prüfung (berühren) und schließlich die Gewißheit und das Vertrauen (glauben).

Offen lässt die Publikation die Frage nach der zweifigurigen und mehransichtigen Konzeption wie sie vor Verrocchio prominent schon Donatello mit seiner eheren Judith-Holofernes-Gruppe und nach ihm Cellini mit der Perseus-Medusa-Darstellung anwandten. Auch die bei Alberti durchdachte rhetorische Figur der *compo-*

sitio und die manieristische Bevorzugung ambiguer Bildthemen könnten der singulären Betrachtung weitere Verständnisebenen abgewinnen.

Die Veröffentlichung zeichnet sich aus durch eine bibliophile und sorgfältig redigierte Aufmachung von *Uwe Geese* sowie geringe Lesefreundlichkeit mit sehr klein ausgefallener Schriftgröße. Bedauerlicherweise bietet die Monographie weder eine zusammenfassende Chronologie der Ereignisse noch eine Übersichtsbibliographie. In den hier vorgestellten Beiträgen originell, aber aufgrund der Quellenlage auch notwendig spekulativ, stellt sich im Laufe des Lesens doch so etwas wie Gewißheit ein. Dabei erfolgt heute die Vergewisserung weniger durch Glauben, als vielmehr durch ein argumentierendes Überzeugen, wie es einer hermeneutischen Annäherung eigen ist.

ELISABETH DALUCAS

Zürich

Literatur

- Butterfield, Andrew: «Verrocchio's Christ and St. Thomas», in: *The Burlington Magazine* 134, 1992; S. 225.
- Dolcini, Loretta: *Il Maestro di Leonardo. Il Restauro dell'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio* [Ausstellung Florenz, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, 05.12.1992-17.04.1993 und New York, The Metropolitan Museum of Art, 16.06.-26.09.1993], Florenz: Silvana Editoriale 1992.
- Passavant, Günther: *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London: Phaidon 1969 (im selben Verlag erschien gleichzeitig auch eine englische Ausgabe)
- Planiscig, Leo: *Andrea del Verrocchio*, Wien: Schroll 1941.
- Preimesberger, Rudolf: «Skulpturale Mimesis: Mochis Hl. Veronika», in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* 1992, hrsg. von Thomas W. Gaetgens. Berlin: Akademie Verlag 1992; Bd. 2, S. 473-481.
- Seymour, Charles Jr.: *The Sculpture of Verrocchio*, New York: Graphic Society, Greenwich Connecticut 1971.
- Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture*, hrsg. von Steven Bull, Allan Phipps Darr und Fiorella Superbi Gioffredi, (Brigham Young University, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), Florenz: Casa Editrice le Lettere 1992.
- Zuckerkandl, Viktor: «Mimesis», in: *Merkur*, Nr. 121, 3/1958; S. 225-240.

Susan Foister und Susie Nash (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout: Brepols 1996; X und 214 S., mit zahlreichen s.-w. Abb. und 15 Farbtafeln; ISBN 2-503-50500-7; bFr. 2450,-

Im Frühjahr 1993 zeigte die Londoner National Gallery in der Reihe „Brief Encounters“ eine kleine Ausstellung, in der zwei Werke zusammengebracht wurden, die bislang nur in Abbildungen miteinander verglichen werden konnten. Dem vom Londoner Museum erst 1987 erworbenen, ungewöhnlich kleinformatigen Madonnatäfelchen aus dem Umkreis von Robert Campin (seine Malfläche entspricht etwa der Größe einer heutigen Postkarte) wurde eine Leihgabe aus der Ermitage in St. Petersburg gegenübergestellt: das bekannte, meist Campin selber zugeschriebene Diptychon, das auf dem rechten Flügel eine stilistisch eng verwandte Madonnadarstellung, auf dem linken Flügel eine trinitarische Pietà zeigt. Die Konfrontation der Originale sollte mithelfen, die Frage nach der Autorschaft der Londoner Madonna zu klären.